

## El vestido en *Don Quijote*: espejo o espejismo de una sociedad

---

VERÓNICA AZCUE

*Para Margarita Castellón*



El vestido, como conjunto de signos aparentemente estable y de gran potencial cómico, tiene en principio en *Don Quijote* la misma función que en la comedia y otros géneros dramáticos del siglo XVII. Igual que en el teatro aurisecular, los personajes de la novela aparecen identificados con una serie de prendas, colores u objetos que se asocian, de acuerdo a unas normas preestablecidas, a determinadas clases u oficios. En este sentido, se aprecia en el texto la perpetuación de un código que halla su justificación en la noción de decoro, premisa fundamental para la teoría y práctica dramáticas de la época. Como es propio también de la comedia, la novela propone la desestabilización de este código mediante la introducción de personajes que adquieren nuevas identidades por medio del vestido, u ocultan su condición, sexo, oficio o nacionalidad por medio del disfraz. El uso del vestido se corresponde así con diferentes recursos y niveles dramáticos. Las descripciones que introducen a los personajes funcionan como acotaciones, y las escenas en las que los protagonis-

tas simulan ser otros echando mano del disfraz, corresponden a géneros dramáticos como la farsa. Además, se integran en la novela verdaderas representaciones en las que el vestuario es central.

Más allá de la asimilación del vestido a la narración como mero recurso dramático, *Don Quijote* contiene la expresión de toda una teoría sobre la vestimenta en la sociedad del XVII, vertiente de reflexión que corre paralela a uno de los temas principales que plantea la obra, la indagación sobre el dualismo apariencia/realidad. El texto cervantino parte, en efecto, de una noción convencional del vestido, pero termina cuestionando su eficacia como identificador de clase, y su función como fachada de una sociedad jerárquica sin aparente movilidad. El desarrollo ético e intelectual de los personajes independientemente de su aspecto, la importancia de la imaginación como fuerza trasgresora que interpreta o construye apariencias a sus anchas, y la mención explícita de consideraciones sobre el vestido, configuran una teoría que trasciende las convenciones del teatro de la época.

#### *El vestido como norma.*

El uso del vestido en *Don Quijote* para clasificar socialmente al individuo, debe su configuración tanto al reflejo realista de las costumbres del siglo XVII como a la tradición literaria. La identificación de los personajes con unas clases determinadas, no será necesariamente realista o fiel al uso de la época sino que tendrá, muchas veces, un carácter simbólico, en la medida en que se vale de signos fijados por la tradición. Desde este punto de vista, la definición que de la indumentaria teatral y su función ofrece Ruano de la Haza sirve también a este caso: “era, pues, artificial, concebida no tanto para reproducir con realismo el vestuario de un campesino o el de un emperador, como para comunicar con claridad y brevedad al público, como si de marbetes se tratase, la condición social del personaje” (78). Varios son los ejemplos en los que el vestido se atiene a esta función en el texto cervantino y diversas las clases representadas, desde la aristocracia superior, pasando por sus escalones más bajos y hasta los villanos, labradores ricos o pobres, y clases marginadas como los moriscos.

En la descripción del hidalgo con que se inicia la novela, destaca ya la enumeración de las prendas que constituyen su hacienda y definen su economía: sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, pantalones de lo mismo y el vellorí para los días de entresemana. Sólo en los días de fiesta puede el hidalgo permitirse vestir velarte o terciopelo, del cual sólo dispone de un modelo. Las calzas, que efectivamente eran distinguidas, son asimismo muestra de su desventajada situación, ya que sólo posee un par. Salazar, en su ya clásico estudio sobre *Don Quijote* y su mundo social, presenta una cita de Fray Antonio de Guevara que sitúa esta referencia de partida dentro de la convención o el retrato estereotipo: “El pobre hidalgo que en la aldea alcanza a tener un sayo de paño recio, un capuz cerrado, un sombrero bueno, unos guantes de sobreño, unos borceguíes domingueros y unos pantuflos no rotos, tan hinchado va él a la iglesia con aquellas ropas como irá un señor aforrado de martas” (109). Como observa Carmen Bernis (342–49) respecto de la ropa de Don Quijote, el atuendo que usa a diario y que llevará bajo el arnés o armadura, el jubón y sus calzones estrechos, mencionados en varias ocasiones, no se encuentran a la altura de los cortesanos al uso ni por su hechura ni en lo que a la moda imperante se refiere. El material, la camuza, no es propia de gran señor pero tampoco de villano y el cuello que utiliza es modesto. Asimismo la descripción de las armas de Don Quijote es explícita en cuanto al tipo y la calidad: el escudo de cuero o la celada, que no es de encaje sino morrión simple, es decir casco con pluma, denotan la clase y el rango que hereda. A partir de estas referencias, el mismo Salazar sitúa a Don Quijote en el escalón nobiliario inferior a la caballería, cuyos miembros “disfrutaban de exención de impuestos y de otros privilegios comunes a todos los nobles, pero carecen de la fortuna para llamarse caballero o aspirar a título” (101).

La presentación social del personaje por medio del vestido y sus accesorios se da a lo largo de la historia con los numerosos tipos que Don Quijote encuentra en su camino: arrieros, venteros, pastores o nobles. Digno es de destacar el caso de Cardenio, personaje quien, aún despojado voluntariamente de su vestido, será asociado de inmediato a una clase social. La maleta que en-

cuentra Sancho contiene ya indicadores de clase: “las cuatro camisas de delgada holanda y otras cosas de lienzo no menos curiosas que limpias” (I, 23; 284) sitúan inmediatamente al personaje en un estrato superior. Más adelante, los comentarios del narrador serán claros en cuanto al vestido y su significado: “su traje era cual se ha pintado, sólo que llegando cerca, vio Don Quijote que un colete hecho pedazos que sobre sí traía era de ámbar, por donde acabo de entender que persona que tales hábitos traía, no debía ser de ínfima calidad” (I, 23; 291). A pesar del desnudo y descuido voluntario de la ropa que ejerce Cardenio, impera la norma en el relato de sus desventuras, y el personaje es relacionado por los demás desde el primer momento con su clase social. Don Quijote incluso se encarga de recordarle la noción de decoro cuando se dirige a él para reclamar su identificación: “que me digáis quién sois y la causa que os ha traído a vivir y morir entre estas soledades como bruto animal, pues moráis entre ellos tan ajeno de vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona” (I, 24; 292).

Inseparables de la indumentaria, una serie de artículos e incluso animales sirven para la categorización social de los que se cruzan con Don Quijote. Por una parte están los objetos relacionados con un oficio como pueda ser la bacía de un barbero, por otra las prendas de camino como los anteojos, quitasoles o antifaces. A veces, el personaje acompaña su entrada en escena de toda una parafernalia, la cual, al más puro estilo teatral, comunica al receptor de inmediato la clase y condición del individuo.

Una de las descripciones más famosas, la de la Duquesa, ilustra esta tendencia al retrato simbólico de los personajes. Su presentación se basa en la selección de objetos y animales que funcionan como transmisores inequívocos de la calidad de su persona. La noble dama es descrita “vestida de verde tan bizarra y ricamente”;<sup>1</sup> sin embargo, la verdadera determinación de su rango se basa en presentarse sentada sobre una hacanea blanquísima, adornada con guarniciones verdes y con un sillón de plata, y por

---

<sup>1</sup> Carmen Bernis (308), por analogía con las descripciones generales que en algunas obras de teatro se hace de las mujeres cazadoras, deduce de su atuendo verde que se trata de un vaquero, prenda utilizada frecuentemente por las damas para este ejercicio.

portar en la mano izquierda un azor, “señal que dio a entender a Don Quijote ser aquella alguna gran señora” (II, 30; 252). La concentración en las posesiones y accesorios que acompañan al vestido de la Duquesa perfilan definitivamente un retrato construido sobre la base de la metonimia, en el cual la ropa y especialmente los accesorios, como indica Salazar (57), remiten a la actividad de la caza, afición propia de la nobleza.

Es a partir del punto de vista de Don Quijote que se expresa generalmente esta tendencia a la clasificación de los nuevos personajes, si bien no será exclusivo en él. Del mismo modo Sancho, en las Bodas de Camacho y ante la visión de la novia y su vestido, admirará las galas de la labradora rica equiparándolas con las de una cortesana, como representante que es ésta de una clase social a la que el teatro aurisecular concede rasgos honoríficos: “A buena fe que no viene vestida de labradora, sino de garrida palaciega. ¡Pardiez, que según diviso, que las patenas que había de traer son ricos colares, y la palmilla verde de Cuenca es terciopelo de treinta pelos! ¡Y montas que la guarnición es de tiras de lienzo, blanca! ¡Voto a mí que es de raso!” (II, 21; 182). Aunque las alabanzas rústicas del escudero son motivo de diversión para Don Quijote, el retrato de la novia y la descripción general de la boda señalan la riqueza y prosperidad de esta clase social, a menudo protagonista de la comedia del Siglo de Oro.

Los comentarios explícitos de los personajes constatan, por una parte, el rango; por otra recalcan la extendida noción de decoro o adecuación de la indumentaria y comportamiento con la clase social correspondiente. Tal es la identificación entre el traje y la persona, que se da en el diálogo un uso extendido mediante el cual el individuo es comparado, a través de un proceso metafórico, en su esencia o materialidad corpórea con la tela y partes de su vestido. Así por ejemplo, en una de las recriminaciones que Don Quijote le hace a Sancho en casa del Duque, se expresa del modo siguiente: “Por quien Dios es, Sancho, que te reportes y que no descubras la hilaza, de manera que caigan en la cuenta de que eres de villana y grosera tela tejido” (II, 21; 261). La conciencia de esta correspondencia entre apariencia y clase social aparece clara no sólo en los estamentos superiores sino en los inferiores.

Uno de los ejemplos más relevantes a este respecto lo constituyen los comentarios de Teresa Panza, ante la propuesta de Sancho de casar “altamente” a Mari Sanchica. La labradora, que ha interiorizado el principio de inmovilidad propio de la sociedad barroca, responderá con palabras que recurren sobre el motivo del vestido, el cual a modo de metonimia y metáfora define a la persona: “Eso no, Sancho, ...casadla con su igual, que es lo más acertado; que si de los zuecos la sacáis a chapines, y de saya parda de catorceno a verdugado y saboyanas de seda, y de un *Marica* y un *tu* a una *doña tal* y *señoría*, no se ha de hallar la muchacha, y a cada paso ha de caer en mil faltas, descubriendo la hilaza de su tela basta y grosera” (II, 5; 62). El atuendo de la pareja que forman Sancho y Teresa Panza, pertenecientes a la clase inferior de labradores, es descrito mediante trazos diversos a lo largo de la obra. De Sancho sabemos que usa, tal como enumera Bernis en su reconstrucción del atuendo de este personaje (428–31), una serie de prendas sencillas típicas de esta clase: el sayo, calzones simples y gabán. En la novela también se menciona el sayo de Teresa. Las referencias del texto denotan la bajeza de su rango en tanto que se aprecia cierta similitud respecto a la realidad de las costumbres de esta clase rural.

En otros casos, sin embargo, la descripción de las clases bajas o marginales aparece idealizada; es el caso de los pastores cuya caracterización más debe al teatro o a la novela pastoril que al reflejo de las costumbres rurales. El uso que hace Cervantes del vestido se atiene a la tradición literaria en un modo que recuerda la brevedad descriptiva de las didascalias dramáticas: “vieron venir hacia ellos hasta seis pastores, vestidos con pellicos negros y coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa. Traían cada uno un grueso bastón de acebo en la mano” (I, 13; 181). En otra parte, se lee: “bajaban hasta veinte pastores, todos con pellicos de negra lana vestidos y coronados con guirnaldas” (I, 13; 187). Asociados por la tradición literaria a ciertos objetos y prendas, el retrato de los pastores, como matiza Bernis (411), no parece ajustarse al verdadero aspecto que debían mostrar ya que, como clase pobre, tendían al atuendo desarrapado y roto. Del mismo modo, la imagen de los bandoleros en la novela tiende a la

idealización y ofrece un carácter marcadamente dramático. Una serie de prendas y accesorios frecuentemente asociadas a estos personajes—el sombrero con plumas, la acerada cota o el tahalí con pistolas—aparecen en la descripción de Roque Guinart o de la travestida Claudia Jerónima: La soberbia entrada a caballo en escena de estos personajes, así como la detallada mención de su vestido y armas, corresponde con la imagen del bandolero que presenta la literatura del Siglo de Oro, un tipo que, según Bernis, cuida su vestido y procura tener un aire marcial (69).

Lejos de tendencias idealizantes, la construcción de apariencias y tipos en la novela de Cervantes está asimismo condicionada de partida por un modelo visual que tiende a la ridicularización y la parodia. El modo de clasificación por medio del vestido se halla además sujeto a un código que destaca ciertos rasgos cómicos propios de cada clase, especialmente de las de rango inferior. Como señala Evangelina Rodríguez en el caso del entremés, la función del vestuario es “marcar comportamientos sociales estables pero permanentemente virados hacia el sarcasmo propio de la literatura satírica de la época, que juega con el desnudamiento de las apariencias de la jerarquía de valores en el Barroco” (115). Los protagonistas de la novela portan así desde el comienzo, incluso antes de adoptar una apariencia fingida o disfraz, características pertenecientes a modelos y estereotipos comunes. De este modo, la descripción de Don Quijote como representante de la clase de los hidalgos destaca, desde el comienzo, el rasgo obsoleto de las prendas que usa a la vez que insiste en su edad: los borceguíes color dátil están pasados de moda y los pantuflos constituyen el calzado propio de un viejo. Sucesivas escenas en la novela destacarán el aspecto ridículo del personaje ataviado con los atuendos propios de un viejo, así el bonete con el que se le retrata en la cama o la almilla.<sup>2</sup> La inadecuación del hidalgo para su empresa caballeresca queda patente visualmente mediante signos que enfatizan las condiciones de vejez, pobreza y anacronismo.

Incluso personajes secundarios como el Caballero del Verde Gabán, de caracterización aparentemente positiva, muestran ras-

---

<sup>2</sup> La almilla, según Bernis (356), es ropa de día que sólo los ancianos utilizaban para dormir.

gos que bien pueden interpretarse como paródicos. La famosa descripción de este hidalgo, centrada en el porte del jinete e insistente en el color verde y en lo conjuntado del vestido, comparte quizá aquella tendencia entremesil a la sátira de personajes demasiado a la moda o al tratamiento cómico de los ostentosos trajes de camino. La clase del villano, representada por Sancho y Teresa, parte también de estereotipos negativos y cómicos. Como en el caso de los géneros breves, el retrato tiende aquí a la ridicularización. Sancho constituye, desde luego, el prototipo del villano simple y, como el bobo del entremés, viste el sayo tosco propio de su clase. En el caso de Teresa destaca especialmente como rasgo degradante la mención que se hace de su sayo como demasiado corto, signo interpretado como de bajeza máxima y muchas veces asociado a la prostitución.<sup>3</sup>

*Hacia la desestabilización del código.*

Si el libro recurre al vestido para la presentación realista y satírica de personajes según su clase social, al mismo tiempo se vale de este elemento para representar una nueva realidad. La ficcionalización continua que llevan a cabo los protagonistas y en la que se ven envueltos los personajes secundarios conlleva el uso de disfraces y propone un orden social distinto, en el que el hidalgo se convierte en caballero, el villano en emperador o la campesina rica en mozo labrador. En principio estas transformaciones se hallan dentro de los usos dramáticos comunes, desde la simple ruptura del decoro, propia de la comedia, y hasta la visión inversa carnavalesca, típica del entremés y de otros géneros breves. Se trata de cambios que obedecen a un esquema fijo, un modelo teatral, de sentido y limitaciones precisas. La novela parece así partir de una premisa fundamental anotada por Arellano (291) en su estudio sobre las convenciones de la comedia: mientras que la transformación de un personaje de clase alta en otra inferior raramente tiene un fin cómico, el paso de un personaje a una clase superior es siempre ridicularizado. Los cambios descendentes en

---

<sup>3</sup> J. Ignacio Díez Fernández (389) hace referencia al romancero como fuente de esta imagen, y cita a Sevilla y Rey para explicar que el cortar las faldas era castigo común a las ramerías, quedando así expuestas sus partes a la vergüenza.



la escala social por medio del disfraz reproducen además una serie de motivos típicos de la comedia. Como origen del cambio social de una clase superior a otra inferior cobra un significado especial la causa de amor; así el caso de Don Luis, el hijo del oidor, transformado en mozo de cuadras para llevar a cabo su galanteo amoroso a Doña Clara. Un subtipo específico lo constituye el cambio al oficio y clase de los pastores, siendo la historia de Grisóstomo un buen ejemplo de esto. De esta particular imitación de la vida y vestido pastoril hay repetidos ejemplos, como las bodas de Camacho, verdadera representación que se inserta en medio de la historia y mantiene independencia como composición dramática completa en su acción y escenificación.

Del mismo modo, las transformaciones de sexo por medio del vestido se atienen a otra premisa básica señalada también por Arellano (292). El disfrazarse de hombre una mujer no tendrá un sentido cómico, pero el cambio de hombre a mujer será motivo de risa. Ejemplo del primer caso es la transformación de Dorotea, detalladamente descrita en el libro (I, 29), la cual, lejos del sentido humorístico, adquiere un carácter marcadamente erótico. El tratamiento de este personaje que, perteneciente a la clase de los labradores ricos, simula al mismo tiempo un cambio de clase y sexo, ilustra bien la tendencia a la incorporación de las convenciones dramáticas de la comedia. Si bien las palabras del cura dejan constancia de lo indecoroso de la situación, la figura de Dorotea no aparece nunca ridicularizada.<sup>4</sup> Por el contrario, el caso de que un personaje masculino se disfrace de mujer sí se constituye en motivo cómico. Tanto es así que el decoro acabará imponiéndose en el caso del cura, el cual abandonará su resolución inicial de vestirse al modo femenino en su propósito de trasladar a Don Quijote a casa de nuevo. Las iniciativas del cura y del barbero, sus precarias y espontáneas transformaciones por medio del vestido y otros accesorios constituyen escenas cómicas por excelencia y anuncian un episodio irreverente y cercano a la farsa que, sin embargo, se verá limitado por las normas del decoro ante la re-

---

<sup>4</sup> Un caso excepcional y aislado es el de la mujer barbuda, arquetipo reproducido en casa de los Duques en la figura de la dueña y que sí tiene un sentido cómico.

pentina renuncia del cura a disfrazarse de mujer.

En el caso de la transformación de un personaje de una clase inferior a una superior, la novela incorpora el estilo grotesco y exagerado de los géneros cómicos breves. De acuerdo con modelos y patrones propios del entremés, los personajes se ven sometidos a un proceso de ridicularización continuo por medio del atuendo, tendencia que se aprecia ya en la presentación del protagonista, cuya transformación en caballero se basa, en primera instancia, en la adopción de un disfraz. La construcción de Don Quijote recurre al estereotipo paródico del caballero al trazar una figura en la que destacan la desigualdad y confección grotesca de las armas. Si en el "Entremés de los romances" Bartolo, el labrador protagonista, solicita, además de una serie de prendas, "el lanzón, en cuyo hierro se han orinado los meses," y "el casco de calabaza..." (vv. 35-37), la novela detallará como Don Quijote prepara sus armas "tomadas de orín y llenas de moho" y como el protagonista "de cartones hizo un modo de media celada" (I, 1; 101). La armadura, de por sí desigual y obsoleta, resultará cada vez más grotesca a medida que se compone de objetos peregrinos, como el tronco de un árbol o la bacía del barbero, y la figura de Don Quijote sufre así un proceso de deformación, típico del entremés, que se basa, según la expresión de Evangelina Rodríguez, en la "adición de accesorios grotescos" (128). El atuendo de Don Quijote se convierte en fuente inagotable de burla y con armas o sin ellas su apariencia será siempre singular. El mismo proceso degenerativo que se observa en su figura armada se observa en su apariencia semidesnuda, y numerosas son las escenas en las que se nos presenta al personaje en un reducido atuendo provisional, tan exótico como ridículo. También estas descripciones recurren sobre modelos y signos de uso teatral: gorros como el bonetillo o la galocha que lleva como parte de su atuendo nocturno, y que son propios de la caracterización del vejete, colores asociados al escarnio en la tradición carnavalesca y entremesil, como el amarillo de la colcha con que se cubre en casa de los Duques, o prendas vergonzosamente ajadas como su propia camisa, por él mismo desgarrada en Sierra Morena en su propósito de hacer un rosario.

El cambio de clase que conlleva la iniciativa de Alonso Quijano no pasará desapercibida para un pueblo atento a las pretensiones individuales de movilidad social y la cuestión del decoro se hará de nuevo explícita. Cuando Don Quijote, antes de su tercera salida, se interesa por la opinión de la gente, su escudero le responderá en términos que aluden no sólo a su locura sino a su cambio de clase, con un discurso metafórico que se centra en el vestido como símbolo inequívoco de la calidad del individuo: “los hidalgos dicen que no contiéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderos que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde” (II, 2; 42–43). Sucesivos episodios destacarán la figura y disfraz de Don Quijote para insistir, de modo cómico, en lo pretencioso de su transformación y lo inadecuado de su atuendo. Como aclara Bernis (350–52), el aspecto del caballero cubierto con un manto escarlata en casa de los Duques resultará irrisorio, no sólo por la falta de ocasión sino por el contraste con sus botas de camino y su vestido raído. En Barcelona, ataviado de un baladrón, prenda calurosa e inapropiada para la época, su figura provoca más risa que admiración.

No es de extrañar que cuando le toque el turno a Sancho de cambiar de clase y oficio, durante su breve gobierno de la Ínsula Barataria, el vestido se convierta en un motivo fundamental. También en su caso las imágenes recurren sobre modelos de la tradición cómica del entremés y sobre su figura rechoncha, como en la de un bufón o un actor cómico, se concentrarán objetos y medios deformantes. A pesar de los consejos de Don Quijote y de las recomendaciones del Duque sobre su vestido, a su entrada en rucio, la narración indica someramente como “el traje, las barbas, la gordura y pequeñez del nuevo gobernador, tenía admirada a toda la gente” (II, 65; 360). Más adelante, armado con dos paveses, Sancho será descrito como “emparedado o entablado,” como “galápago encerrado y cubierto con sus conchas” o “como medio tocino metido entre dos artesas” (II, 53; 426). Su figura evoca una

imagen propia del entremés en cuya representación era frecuente que el actor o actriz se viese “reducida a un bulto amorfo” o “convertido en un lío.”<sup>5</sup> Inseparables del atuendo, los gestos, ademanes y caídas del personaje, verdaderos movimientos escénicos, constituyen una descripción marcadamente visual y de estilo teatral.

*La propuesta de un nuevo orden.*

La tendencia a la sátira y ridicularización de los personajes por medio del atuendo y el aspecto físico contrasta, sin embargo, con la caracterización intelectual y ética de los mismos, y con la diseminación a lo largo del texto de un discurso alternativo en lo que al significado del vestido se refiere. Cabe analizar en primer lugar la actitud de Don Quijote respecto al aspecto propio y ajeno, ya que su punto de vista sobre el vestido, como símbolo fundamental de una organización y código social, aparece explícito y matizado a lo largo del libro. De sus comentarios ante la presentación de nuevos personajes y de sus opiniones sobre los atuendos se deduce en parte una noción convencional del vestido como indicador de clase. En su boca encontramos referencias al decoro o consejos sobre el vestido apropiado, como los que da a Sancho sobre la ropa y el cuidado de su apariencia para su nuevo oficio de gobernador. En lo que a su persona se refiere, es patente también la preocupación por la apariencia, y así aparece consternado y dando muestras de pudor ante la rotura de sus medias en casa de los Duques. En la misma línea, maneja con soltura y precisión el código convencional del vestido, así el de la vida real como el literario, conociendo al detalle sus componentes e interpretando con claridad sus signos.

Su noción del vestido, sin embargo, trasciende los aspectos más superficiales y se completa y expande en otras direcciones. Es patente su desprecio de la ropa como mero signo de ociosidad y ostentación, opinión que aparece relacionada con su defensa del oficio del soldado y su crítica de la vida cortesana. La precarie-

---

<sup>5</sup> Así lo explica Evangelina Rodríguez (127–28) en su estudio sobre el atuendo en las representaciones teatrales, y cita el caso de personajes envueltos en esteras, carpetas o manteles.

dad y sencillez del vestido se convierte así en símbolo principal de la trascendencia de su oficio y en verdadera seña de identidad. Cuando en el discurso sobre las armas y las letras Don Quijote defiende la figura del soldado frente a la del letrado, la miseria de su atuendo será referida como indicio del mérito que conlleva su oficio, muestra de las necesidades que padece: “Y a veces suele ser su desnudez tanta, que un colete acuchillado le sirve de gala y de camisa y en la mitad del invierno se suele reparar de las inclemencias del cielo, estando en la campaña rasa, con sólo el aliento de su boca” (I, 38; 459). Más significativo aún es el hecho de que, en la práctica, Don Quijote rechace el traje de caza que le ofrecen los Duques, gesto que trasluce su verdadera actitud. El deporte aristocrático es actividad ociosa y la ropa y los adornos resultan superfluos al caballero, el cual declara que: “había de volver al duro ejercicio de las armas y que no podía llevar consigo guardarrropa ni reposterías” (II, 34; 286). En un sentido más general, en su famoso discurso de la Edad de Oro, Don Quijote se refiere también a la artificialidad del vestido y al desarrollo superfluo, ritual y del todo prescindible, que ha adquirido en la sociedad contemporánea:

Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos que aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. (I, 11; 170)

Pero el rasgo más característico de Don Quijote en relación al vestido o atuendo es, sin embargo, la libertad absoluta con que interpreta y construye apariencias. Su dominio del código del vestido a partir de su conocimiento de las fuentes literarias, espe-

cialmente de los libros de caballerías, constituye en la novela el punto de partida para su particular recreación de la realidad. La poderosa imaginación del protagonista se convierte en una fuerza trasgresora que interpretará a sus anchas la apariencia de los personajes más diversos ignorando condiciones de clase u oficio, transformando ramerías en princesas o venteros en alcaldes. Asimismo llama la atención su inusual capacidad de visualizar imágenes complejas y detalladas que superan la descripción realista más minuciosa, como queda patente en la relación que hace de dos ejércitos contrarios a partir de un rebaño de ovejas. Lo que surge como una tendencia personal a la transformación a partir de imágenes u objetos, terminará imponiéndose como visión alternativa, digna de consideración por parte de todo un auditorio, como en el caso del baciuelmo, objeto que será interpretado a un tiempo como instrumento de barbero o parte de la armadura del caballero. Amparado por su capacidad intelectual y por la fuerza trasgresora de su imaginación, Don Quijote lleva a cabo su empresa caballeresca y la perseverancia y vehemencia de su actuación, más allá de los límites de la representación paródica, se convierte en una actitud vital que adquiere rango ético y profesional.

En el caso de Sancho el vestido, más allá de su función cómica, adquiere también un sentido trascendente y llega a convertirse en un elemento clave en el episodio del gobierno de la ínsula Barataria. Tema recurrente de conversación, el atuendo del gobernador ocupa primero un lugar central entre los consejos que da Don Quijote a Sancho. La descripción del atuendo adecuado a este oficio destaca tanto por la enumeración precisa de las prendas como por la referencia a cuestiones que, más allá del vestido, constituyen elementos básicos para la apariencia, así el aseo personal o cuidado de la barba. Al episodio precede también la siguiente conversación entre Sancho y el Duque la cual, centrada en el vestido, cifra en sí el desarrollo y resultado de la burla:

“Vístanme—dijo Sancho—como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido seré Sancho Panza.” “Así es verdad—dijo el Duque—, pero los trajes se han de acomodar con

el oficio o dignidad que se profesa, que no sería bien que un jurisperito se vistiese como soldado, ni un soldado como un sacerdote." (II, 42; 339)

Las palabras de los dos personajes anuncian ya el sentido de la burla y expresan *a priori* la ambigüedad sobre la que se asienta el episodio. Sancho expresa ya su asimilación del principio de inmovilidad social, aspecto que reconocerá al final como consecuencia de su decepción ante la breve experiencia del cargo.

El duque, por su parte, trasluce en su comentario el principio dramático sobre el que se asienta una burla que, sin embargo, se volverá contra él. La farsa que se dispone a ver representada se basa en efecto en la ruptura del decoro. La caracterización cómica del protagonista elegido surgirá de la dislocación que pretende entre el traje de gobernador—con las expectativas de comportamiento y aptitudes que sugiere—y las características reales de Sancho: su figura, lenguaje, educación y ademanes propios de un villano. La burla se transforma y el episodio dejará más bien constancia de la adecuación de Sancho a su papel de emperador. Si la figura de Sancho deja admirados a todos; su sentido común, su habilidad para juzgar y hasta su lenguaje, dejará asimismo suspensos a cuantos le escuchen. Augustin Redondo explica bien el sentido último de este episodio estructurado sobre el modelo de la fiesta carnavalesca. Aunque resulte derrocado y escarnecido, Sancho, frente al Duque "ha sido un modelo de rectitud y de justicia. ...A pesar de la tonalidad burlesca del episodio, la actividad gubernamental y la integridad del pacífico representante de la verdad popular viene a ser una lección de moralidad política y una violenta acusación, por contraste, del comportamiento de la gran aristocracia que está hundiendo a España" (96). Si Don Quijote trasciende la imagen de mero caballero ridículo que le impone su raído disfraz, Sancho surge como emperador a pesar de su figura. El vestido, recurso esencial para la construcción de los personajes en la novela de Cervantes, funciona al mismo tiempo como clasificador social, motivo cómico y elemento determinante de las posibilidades y alcance de los mismos. A través de este signo visual de carácter simbólico la novela desarrolla, en lo que al

discurso social se refiere, ese movimiento característico del texto que oscila entre la perpetuación y la desestabilización del sistema.

Saint Louis University–Madrid Campus  
Avenida Valle 34  
28003 Madrid  
azcuev@madrid.sluiberica.slu.edu

#### OBRAS CITADAS

- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- Bernis, Carmen. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: El Viso, 2001.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Allen. 19<sup>a</sup> ed. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1998–97.
- Díez Fernández, J. Ignacio. “Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*.” *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 376–93.
- “Entremés de los romances.” Ed. Daniel Eisenberg y Geoffrey Stagg. *Cervantes* 22.2 (2002): 151–74. 6 junio 2004. <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf02.htm>>
- Redondo, Augustin. “El *Quijote* y la tradición carnavalesca.” *Anthropos* 98–99 (1989): 93–98.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. “El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro.” *El vestido en el teatro del Siglo de Oro*. Ed. Mercedes de los Reyes Peña. Cuadernos de Teatro Clásico, 13–14. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000. 109–37.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Salazar Rincón, Javier. *El mundo social del Quijote*. Madrid: Gredos, 1986.