

---

## «Erudición y doctrina» en *Don Quijote* y en las *Novelas ejemplares*

JEAN-RAYMOND FANLO

---

Para ALEXANDRA DOMARCHI y AÍDA MORENO

SEGÚN EL PRÓLOGO, EL *Quijote* es “una leyenda [...] falta de toda erudición y doctrina.”<sup>1</sup> *Erudición y doctrina* tienen aquí principalmente el sentido retórico latino, como en la *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549): para Joachim Du Bellay, no se puede escribir “sans Doctrine, et sans Erudition,”<sup>2</sup> esto es, sin imitar a los antiguos: *erudición*, en su sentido etimológico, caracteriza una *elocutio* no *rudis* sino pulida, cualidad adquirida con la *doctrina*, el conjunto teórico de las *regulae* y *praecepta* del arte.<sup>3</sup> Al principio del Prólogo, hablando de una *leyenda seca*, sin *invención*, *menguada de estilo*, *pobre de concetos*, subraya Cervantes esta ausencia de las cualidades retóricas de la *erudición* y de la *doctrina*, como lo hace al fin del texto cuando alaba (en vez de criticar como lo hacía al principio) una *historia* “tan sincera y sin revueltas”:<sup>4</sup> como lo muestra la analogía con la formulación anterior (“la simple y sencilla historia”<sup>5</sup>), *sincera* no atañe a la sinceridad moral del discurso verídico, sino a la *sinceritas* de las retóricas latinas, a “la renuncia a los recursos amplificatorios, exornatorios” (Lausberg<sup>6</sup>).

Esta renuncia dirigida contra Lope<sup>7</sup>, ligada a la exigencia de *propie-*

---

1 *Don Quijote*, edición Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001, 1998, p. 10. Nuestra edición de referencia, abreviada en *DQ*. Para las *Novelas ejemplares* (*NE*), citamos la edición Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 26.

2 *Œuvres complètes*, I, ed. Goyet, Millet, Paris, Champion, 2003, p. 52.

3 Ver las notas de Francis Goyet, ed. cit. p.134 y p. 395.

4 *DQ*, p. 18.

5 *Id.*, p. 17.

6 Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1969, III, p. 222.

7 Ver por ejemplo Anthony Close, *Cervantes and the comic mind of his age*, Oxford, University Press, 2000, pp. 96 sq.

*dad* y característica de la *mediocritas* ciceroniana y del natural preconizado por Aristóteles<sup>8</sup> vía autores como Castiglione<sup>9</sup>, podría fundar una poética coherente en la cual la sencillez, la eliminación de los adornos, de las citas, de las autoridades y sentencias, reivindicarían valores de autenticidad. Sin embargo Cervantes inventa una fórmula mucho más compleja, con implicaciones estéticas y filosóficas.

Más que reglas aplicadas a la obra, los criterios retóricos o poéticos pueden convertirse, bajo su pluma, en puntos de referencia de un juego literario que elude o revierte sus propios criterios. Así pues, el primer poema de Urganda la desconocida, en el cual muchos comentadores han visto otras alusiones satíricas a Lope de Vega, tiene una importancia estratégica. Bajo la forma clásica de una epístola, un personaje habla al libro, y tal como sucede en la primera elegía de los *Tristia* de Ovidio y en la *Epístola* I, xx, de Horacio, éste le prodiga consejos que acaban constituyendo un verdadero arte poético. La Urganda de Cervantes condena las oscuridades, las perífrasis, recomienda la transparencia: “De la clarté avant toute chose,” dirá Boileau. Pero es Urganda la desconocida, un Boileau disfrazado de maga, o por el contrario una maga disfrazada de autor clásico, quien aconseja la claridad, y quien lo hace oscuramente, con perífrasis y con versos de cabo roto. Predicando intrincadamente la sencillez, en lugar de proponer una fórmula coherente, Cervantes inaugura entre señales opuestas e identificaciones contrarias, el juego de la novela.

Un juego paradójico, fundado muchas veces a partir de atentados contra la estética de “la simple y sencilla historia” y contra los criterios del decoro. La paradoja del poema de Urganda es aquella del elogio de la edad

8 *Retórica*, III, 2, 1404b.

9 Ver Alain Pons, «Rhétorique des manières en Italie,» en M. Fumaroli ed., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 423. Castiglione es muy importante en el *Quijote*, como se sabe. A las fuentes ya identificadas, se pueden añadir dos otras. En DQ II, xvi, Don Quijote sabe que «las propias alabanzas envilecen» pero las legítimas «cuando no se halla presente quien las diga» (p. 753). La justificación viene del *Cortegiano*, I, 18: «*Ed io, rispose allora il signor Gaspar, ho conosciuto pochi omini eccellenti in qualsivoglia cosa, che non laudino se stessi; e parmi che molto ben comportar lor si possa, perché chi si sente valere, quando si vede non esser per l'opere dagli ignoranti conosciuto, si sdegna che l'valor suo stia sepolto e forza è che a qualche modo lo scopra, per non essere defraudato dell'onore, che è il vero premio delle virtuose fatiche.*» En DQ II, xix, el equilibrio de la norma y del uso, «el buen lenguaje, que se acompaña con el uso» (p. 787), es muy cerca de Castiglione, quien preconiza el equilibrio entre la *consuetudine* y un enriquecimiento de la lengua sometido a un *buon giudicio* (*Cortegiano*, I, 35).

de oro (DQ, I, xi), ejercicio de estilo sobre un tema y una serie de tópicos conocidos. Como lo escribe Javier Blasco, “pone en pie un ideal de inocencia, pero a la vez subraya, en su retoricismo, la propia definición como arte, con su secuencia de expresiones heredadas.”<sup>10</sup> Los indicios metapoéticos señalan la contradicción, cuando Don Quijote evoca la expresión amorosa: “Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente.”<sup>11</sup> Por un lado nos presenta la simplicidad, y por otro los *concetos* (agudezas, *concetti* o *pointes*), es decir sutilezas de un discurso altamente refinado. Un verdadero oxímoro, y Cervantes insiste diciendo *se decoraban*. La palabra, que en su edición Gaos cambia justificadamente por un “se adornaban,”<sup>12</sup> enfatiza el ornato, que tradicionalmente se opone a la verdad y a que ésta, desnuda y no revestida o maquillada, se impone por ella misma y no por los ornamentos. Está claro que es posible un sentido moral (es la sinceridad el verdadero adorno del discurso). Pero un sentido más complejo implicaría que toda representación del estado de natura, o de toda vida exterior a la cultura, no puede ser sino artefacto, forma extrema de cultura: así, el poeta calvinista Du Bartas representa en versos perfectamente sistemáticos el caos que, en el primer día del génesis, precedió a la elaboración del cosmos<sup>13</sup>: la ausencia del arte se convierte en una ingeniosa invención del arte... En lugar de desarrollar una poética coherente, Cervantes juega con dos poéticas contrarias, y con sus valores reversibles: por un lado el binomio arte-elaboración, y quizás la sospecha de falsificación, y por otro el binomio natura-verdad, y quizás la rusticidad. Don Quijote ha hablado con anterioridad de los alcornoques que ofrecían “sin otro artificio que el de su *cortesía*, sus anchas y livianas *cortezas*.”<sup>14</sup> Aquí, la

10 Ed. Rico, II, p. 42. Para las fuentes clásicas de este elogio, ver G. L. Stagg, «Illo tempore: Don Quijote's Discourse on the Golden Age and its antecedents,» en J. B. Avall-Arce ed., *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985, p. 71-90. La advertencia sobre la ausencia en la edad de oro de «estas dos palabras de *Tuyo y Mío*» tiene fuentes diversas: el tratado *De moribus* atribuido a Seneca («*Quietissimam vitam agerent homines in terris, si duo haec verba e natura rerum tollerentur: meum et tuum,*» Samuel Singer, Werner Ziltener, Kuratorium Singer, Christian Hoßettler, *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1996, p. 396-7), y San Juan Chrysóstomo, a propósito de la *philia* cristiana (Migne, *Patrologie grecque*, II, col. 403).

11 DQ I, xi, p. 122.

12 Madrid, Gredos, I, p. 223.

13 *Première Semaine*, I, v. 232 sq. Ver nuestro estudio, «La Matière de l'œuvre: à propos du *Premier jour*,» *Cahiers Textuels* 34/44, 13, 1993, pp. 122-123.

14 *Ibid.*

paronomasia *cortesía / cortezas* relaciona la *corteza*, la natura bruta, la selva y sus correspondencias literarias, el estilo *rudis* (*rudis*, áspero, es el tronco no pulido, con su *corteza*), con la corte, la cultura refinada de la *cortesía*<sup>15</sup>... Esta inadecuación sistemática del discurso con su objeto, abre todas las posibilidades a la ironía, tal como sucede en el discurso del viejo gitano de la *Gitanilla*: canta la libertad de su nación al contacto de la natura, el placer de ver la aurora, el alba y “tras ellas, el sol dorando cumbres, como dijo el otro poeta, y rizando montes.”<sup>16</sup> ¿Natural, este placer ? ¿Rústico, el que habla ? Pero está haciendo referencia a una poesía cortesana:

Rubio Faetón que en fúlgida carroza  
sales, dorando cumbres tras el alba,  
haciéndote la tierra alegre salva  
con el contento que mirarte goza.<sup>17</sup>

Al hacer énfasis en la referencia poética mediante la frase *como dijo el otro poeta*, ésta resulta doblemente inadecuada ya que trata de un estado de natura opuesto a la cultura, y por boca de un gitano, un ser inculto según las concepciones de la época. Además, al añadir la expresión *rizando montes* a la frase *dorando cumbres*, asocia *dorar* a *rizar*: Cervantes termina dibujando las *doraduras* de la corte, los cabellos *rizados* de los cortesanos. De manera provocadora, en los dos elogios de la edad de oro y de la libertad gitana, la “culto sí, aunque bucólica Talía”<sup>18</sup> conjuga los dos registros opuestos de la vida rústica y de la vida cortesana, de la *natura* y del *ars*. Son esas dos categorías las que definen desde la antigüedad a la obra artística. Pero, si bien la literatura del renacimiento buscaba su justa adecuación, Cervantes plantea la paradoja de su asociación, y suscita, con respecto a la representación literaria, una turbación, como lo hace Sancho con respecto a la moral de la sinceridad, cuando reconoce que es “algo malicioso” y añade enseguida: “pero todo lo cubre y lo tapa la gran capa de la simpleza mía.”<sup>19</sup> Una vez más,

15 *Cortesano* es muchas veces opuesto al universo pastoral: los versos cantados por Cardenio no son «de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos» (I, xvii, p. 302), y Carrasco anuncia: «a cada paso compondré versos pastoriles o cortesanos» (II, lxxiii, p. 1213).

16 *NE*, p. 73.

17 [Cervantesvirtual.com](http://Cervantesvirtual.com), biblioteca del soneto. En los versos siguientes, como en tantos sonetos neo-petrarquistas, el poeta opone a la alegría de la natura su soledad y su tristeza. Ramón García González atribuye el poema a Alonso de Castillo Solórzano.

18 Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, I, v. 2.

19 II, viii, p. 689.

una natura desnuda, una *simpleza* se contraponen de nueva cuenta con los términos opuestos, *capa* y *velo*, aquellos objetos que se añaden a un cuerpo para vestirlo y disimularlo, y que por consiguiente significan el artificio. Esta *simpleza* llena de duplicidad y de ambigüedad al devenir *capa* y *velo* trastorna la evaluación de los personajes como aquella de la representación, y las coloca en el marco de una ambigüedad general.

En las descripciones y en la narración, la novela exhibe opciones retóricas opuestas e incompatibles, del mismo modo que el *Quijote* confronta libros de caballerías con novelas picarescas, sentimentales o trágicas. Se plantea el problema de la representación, de sus alternativas, de sus valores, de sus límites.

Resulta importante analizar las implicaciones morales e intelectuales de este problema. Si bien *erudición* y *doctrina* atañen en primer lugar a la *elocutio*, éstas logran integrar los saberes, que bajo forma de *loci communes* forman parte de la *inventio*. Cervantes, al igual que otros escritores mayores del mismo período (Aubigné, Shakespeare), mantiene la poética humanista de la cita, sigue perfilando detrás del texto los diversos planos de los tópicos y de los antiguos saberes científicos, filosóficos, morales o religiosos. Saberes tanto más importantes cuanto el texto reivindica un *provecho* para el lector. Hoy, el problema consiste en identificar estos capítulos de una enciclopedia olvidada, y sobre todo en evaluar su relación, a veces muy compleja, con la ficción.

En el más sencillo de los casos, los saberes pueden llevar puntos de referencia que constituyen una lección, este *secreto* moral subrayado al principio de las *Novelas* por un soneto de Juan de Solís Mejía.<sup>20</sup> En *La fuerza de la sangre*, el padre de Leocadia consuela a su hija afirmando que la violación sufrida no es causa de deshonor, ni siquiera pecado, pues “se ofende a Dios” “con el dicho, con el deseo y con la obra.” Cita a San Agustín:

Peccatum est dictum vel factum vel concupitum contra legem

---

20 *NE*, p. 26:

¡Oh tú, que aqueſtas fábulas leiſte:  
si lo ſecreto dellas contemplaſte,  
verás que ſon de la verdad engaſte,  
que por tu guſto tal diſfrac ſe viſte!

aeternam.<sup>21</sup>

La misma cita resulta tanto más sospechosa cuanto edificante en la boca de una bruja, cuando en el *Coloquio de los perros* reconoce Cañizares que “somos autores del pecado, formándole en la intención, en la palabra y en la obra.”<sup>22</sup> Encontramos una referencia similar, esta vez en el campo del aristotelismo cristiano, en una invocación a Dulcinea, “idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable en el mundo”:<sup>23</sup> don Quijote reproduce la definición filosófica del *bien* con la tríada *utile, honestum, delectabile*<sup>24</sup>. Detrás de la ficción, conforme al precepto horaciano del *utile miscere dulci* tan importante en las retóricas post-tridentinas, el discreto lector puede vislumbrar una “filosofía, ya doctrina moral.”<sup>25</sup>

Pero la mayoría de las veces, el juego se torna más complejo cuando el contexto perturba el sentido, y cuando la pertinencia de la cita se vuelve problemática. La utilización del tópico moral puede ser por ejemplo bastante casuística. Para disculpar los palos que dio a Sancho con el lanzón, don Quijote alega que “los primeros movimientos no son en mano del hombre.”<sup>26</sup> “*Primi motus non sunt in potestate nostra*,” sentencia teológica de origen jurídico, que separa a los primeros movimientos de los pecados mortales.<sup>27</sup> La misma casuística la encontramos en la boca del escudero: Sancho pidió un salario, que don Quijote rehusó otorgarle para mantener una relación fundada en la ética nobiliaria de la liberalidad y no en el contrato económico. Se disculpa Sancho valiéndose de otro punto de teología tomista:

Vuestra merced me perdone y se duela de mi mocedad, y advierta que sé poco, y que si hablo mucho, más procede de enfermedad que de

21 *Contra Faustum Manicheum libri xxxiii*: Santo Tomás, *Suma*, q. 71, pr.

22 *NE*, p. 598.

23 I, xliii, p. 505.

24 Santo Thomas, *Suma*, I, q. 5, a. 6, Suárez, *Disputationes metaphysicae* (1597), X, 2, 3...

25 *NE*, p. 26.

26 *DQI*, xx, p. 221.

27 Acursio, glosa *Si quis*, en el *Codex* de Justiniano, I, 3, 5. Ver la tesis de Francisco Javier Rodríguez Risquete, *Vida y obra de Père Torroella*, Girona, 2008, 4, p. 85 ([http://www.tdr.cesca.es/TESIS\\_UdG/AVAILABLE/TDX-0917108-100202//TFJRR04\\_de\\_6.pdf](http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UdG/AVAILABLE/TDX-0917108-100202//TFJRR04_de_6.pdf)). Ver Santo Tomás, *Super sententiis*..., lib. 2 d. 24 q. 3 a. 2 co. Las mismas implicaciones en el *Heptameron* de Marguerite de Navarre: «[...] dicen los doctores que el pecado es remisible, porque los primeros movimientos no son en el poder del hombre» (ed. G. Mathieu-Castellani, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 454—nuestra traducción).

malicia.<sup>28</sup>

En la *partitio* de la noción del pecado, distingue Santo Tomás tres formas: “*de ignorantia*,” “*de infirmitate seu passione*,” “*de malitia*,” siendo la tercera la peor de todas, pues si las dos primeras son el resultado de una falta de conocimiento o de una endebles frente a la tentación, la tercera es voluntaria (“*ex parte voluntatis*”).<sup>29</sup> Sancho logra disculparse diciendo que “s[abe] poco” (*de ignorantia*), reconociendo su *enfermedad* (*de infirmitate*), y rechazando la *malicia* (*de malitia*, la mala voluntad), y pide indulgencia apelando, como su amo, a la casuística de los casos veniales. Así, la verdad religiosa sirve para eludir los errores; la fe se vive con un poquito de mala fe...<sup>30</sup> En ambos casos, una leve y sonriente hipocresía.

Al parecer, estos efectos irónicos no llegan muy lejos. Notemos sin embargo dos infracciones a preceptos defendidos por el mismo autor, por un lado la prohibición de mezclar lo religioso con lo profano,<sup>31</sup> y por otro, quizás más importante, el *decoro*, la *propiedad*: un rústico campesino se vuelve tan escolástico como un doctor de la universidad de Salamanca. Como en el elogio a la libertad gitana, se ensancha la distancia entre el discurso y el protagonista o su situación. Este recurso lo podemos encontrar con frecuencia, sobre todo con personajes incultos: al final de una canción de Preciosa (“porque majestad y amor / no tienen un mismo asiento”), en una cita de Ovidio: («*Non bene conveniunt nec in una sede morantur / Majestas et amor*»);<sup>32</sup> para explicar la presencia de los requesones en el yelmo de su señor, y decir Sancho dice que fueron los encantadores quienes los habían puesto para “mover a cólera su paciencia,”<sup>33</sup> en una sentencia de Publilio Syro, “*Furor fit laesa patientia*,” al igual que en muchos libros de emblemas;<sup>34</sup>

28 DQII, xxviii, p. 867.

29 *Summa*, I<sup>a</sup>-II<sup>a</sup>e q. 76 pr.

30 El mismo juego se encuentra en la contera de don Quijote al bachiller que dejó tan maltrecho (I, xx, p. 206).

31 DQ, Prólogo, p. 11-12. Regla retórica (ver Castiglione, *Cortegiano*, III, 19) y también religiosa, formulada en 1612 en el *Index librorum prohibitorum*, ver E. G. Fernández, “Sobre la censura literaria en el siglo xvii: Cervantes, Quevedo y la Inquisición,” *Revista de la Inquisición*, 1, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1991, p. 17.

32 *NE*, p. 94, Ovidio, *Metamorfosis*, II, vv. 846-7. Cita inverosímil en la boca de una gitana iletrada. Además, *majestad* no es una palabra propia de una gitana. ¿Un rasgo del “espiritillo fantástico” de la zagala? ¿La afirmación, sonriente pero orgullosa también, de su ambición? La inadecuación abre la posibilidad de interpretaciones diversas.

33 DQII, xvii, p. 761.

34 Cita por Rollenhagen, Paradin, Symeoni, Boissard...

en un pasaje anterior, Sancho ha sacado el tamaño del león de su “uña”: proverbio “*ex ungue leonem*,”<sup>35</sup> uno de los *Adagia* de Erasmo, “*Leonem ex unguibus aestimare*.”<sup>36</sup> Tanto el viejo gitano como Preciosa, Sancho, y el mismo Cervantes, hablan al estilo de los escritores humanistas del renacimiento: empleando un discurso de citas, una marquetaría. Sin embargo, el humanismo utilizaba la cita por su brillo y por su prestigio, y para elevar el texto por encima de sus circunstancias a la altura de los mitos y de los dichos famosos. En el texto de Cervantes, la cita es utilizada por su inadecuación misma, es decir como una estrategia humanista y al mismo tiempo anti-humanista en la que un discurso que no es ni sencillo ni natural se vuelve tan impropio a los personajes y a las situaciones como los libros de caballerías a la realidad: no se sabe si la cultura sirve para dar forma a la ficción o si la ficción interroga la cultura.

Ann Moss y Francis Goyet han mostrado las implicaciones intelectuales de los *loci communes*.<sup>37</sup> Si bien Cervantes los reduce a una convención ornamental en el Prólogo del *Quijote*, su importancia en la novela es mayor. En ella, todos los discursos y saberes se muestran, ya sea implicados como marcas, referencias morales o religiosas, ya sea transpuestos, llevados a sus límites, subvertidos, de tal manera que más que constituir medios para entender y aclarar la ficción, son trastornados por ella.

Así a partir de la noción filosófica de *cuero fantástico*, enjaulado por el cura, el barbero y otros disfrazados, don Quijote contesta a las sospechas de Sancho:

¿Cómo han de ser católicas si son todos demonios que han tomado cuerpos fantásticos para venir a hacer esto y a ponerme en este estado? Y si quieres ver esta verdad, tócalos y pálpalos, y verás cómo no tienen cuerpo sino de aire, y como no consiste más de en la apariencia.<sup>38</sup>

Prevalece aquí la noción neoplatónica de *cuero aéreo* (*cuero... de aire*) propia de la demonología y de la angelología cristianas. Ciertos neoplatónicos (Psellos, en su *De energieia daimonum*, Porfirio) prestaban a los demonios un cuerpo *fantástico, aéreo, o sutil*, una especie de soplo intermediario

35 Citado por Covarrubias, entra «Uña.»

36 *Adagia*, I, 9, 34.

37 Ann Moss, *Printed commonplace-books and the structuring of Renaissance thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996; Francis Goyet, *Le sublime du lieu commun*, Paris, Champion, 1996.

38 DQ I, xlvii, p. 540.



entre cuerpo y espíritu. Tanto para Porfirio como para Psellos, este cuerpo estaba constituido de la misma sustancia que el *spiritus phantasticus* de la imaginación, es decir la sustancia constitutiva de los *espíritus animales* intermediarios, en el hombre, del cuerpo y la mente, del *sensus* y la *mens*, y que constituyen el *cuerpo aéreo* de las imágenes mentales. La identidad sustancial del cuerpo de los seres sobrenaturales con el cuerpo de la imaginación ayuda a entender porqué el neuma diabólico o angélico puede ser potencia alucinatoria, idea admitida por San Agustín<sup>39</sup> y desarrollada en el *De praestigiiis daimonum* de Johannes Wier, quien sigue a Psellos.<sup>40</sup> El recurso a la noción filosófica permite una vacilación entre la ilusión y lo sobrenatural: la palabra *fantástico* incluye las dos posibilidades. Una noción muy cercana aparece en la *Gitanilla* cuando, para explicar sus exigencias, Preciosa habla jocosamente de un “cierto espíritillo fantástico” que tiene “acá dentro.”<sup>41</sup> Este espíritillo proviene del *phantastikon pneuma*, o *spiritus phantasticus* de Synesio, tratado *De los insomnios*<sup>42</sup>. La fórmula que utiliza Preciosa es polisémica. Por una parte, habla de su índole caprichosa, y por otra, mediante el eco de declaraciones de otros personajes (“El diablo tienen estas gitanas en el cuerpo,” “Satanás tienes en tu pecho”<sup>43</sup>) perfila una connotación diabólica, a través de una sonrisa. Por otra parte, se alude al demonio de Sócrates. ¿Demonio? ¿inspiración superior? ¿misterio del alma? Es claro que el *espíritillo fantástico* de Preciosa representa, como lo dice Montaigne a propósito del demonio de Sócrates, «una cierta impulsión de voluntad»<sup>44</sup> anterior a la reflexión. Esta noción misteriosa, objeto de muchos debates tanto en la antigüedad como hacia el fin de un renacimiento obsesionado por la demonología, puede ser reducida a una exigencia de virtud enlazada (en Cervantes y no en Montaigne) a una intuición de la Providencia, y en este caso Cervantes recupera la enciclopedia del renacimiento y la escritura humanista con todos sus prestigios, pero depurándolas de especulaciones

39 Ver Robert Klein, «L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno», en *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Tel, 1983, p. 83, y Jean Pépin, *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études Augustiniennes, 1987, p. 134-5.

40 Ver por ejemplo cap. 12, Basilea, ex officina Oporiniana, 1583, p. 54 sq.

41 NE, p. 54.

42 Ver Robert Klein, *op. cit.*, y Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Payot & Rivages, 1994.

43 Pp. 51, 56.

44 «Une certaine impulsion de volonté», *Les Essais*, I, II, ed. A. Tournon, Paris, Imprimerie Nationale, 1998, p. 102.

ahora sospechosas en un tiempo de estricta ortodoxia, y refundándolas sobre la moral. Sin embargo el carácter ambiguo de la noción abre también una multiplicidad de perspectivas, falsas o verdaderas, oscuras o luminosas. Si mantuviéramos la ambigüedad pensando en el diablo que tienen las gitanas en su pecho, Preciosa estaría muy cercana a la bruja del *Coloquio de los perros*, la cual sabe tanto o más de lo que nos podemos percatar sin que podamos saber “como entiende y habla tanto de Dios.”<sup>45</sup> De la hermosura de Preciosa a “la mala visión” de Cañizares, la reversibilidad de la noción, en relación con los ecos textuales y las analogías de situación, permite aquí significados edificantes, ahí anamorfosis más turbadoras. Cervantes no utiliza una categoría unívoca, sino que crea lo que podríamos llamar una «noción equívoca,”<sup>46</sup> que hace temblar el texto y propone múltiples opciones y perspectivas al lector.

Esta nubosidad conceptual de los *topoi* y de las citas es de carácter epistemológico. En una discusión sobre las imposibilidades de sus libros, don Quijote invoca a los gigantes para probar la verdad de los libros de caballerías, puesto que los gigantes existieron en la historia. El argumento de autoridad, la Biblia lo provee, ya que da fe de su existencia. El argumento de hecho son “las canillas y espaldas tan grandes” encontradas en Sicilia.<sup>47</sup> Tal como ya en la patrística, estos hallazgos, de los que tratan varios libros de apologética y compilaciones como la *Silva de varia lección* de Mexía,<sup>48</sup> probaban la verdad del diluvio, y así la verdad de la Biblia y de la religión cristiana. Aquí, don Quijote emplea los argumentos de la verdad para probar lo falso: sabia es una misma creencia a propósito de la Biblia— se equivocan entonces los discretos del cura y del barbero—, y loca a propósito de los libros de caballerías. Se encuentra muchas veces el procedimiento en la novela: Sancho ha caído en la cuenta que los fantasmas que han enjaulado a don Quijote no son más que el cura, el barbero, el duque Fernando... Consteña su amo:

[...] lo que has de creer y entender es que si ellos se les parecen, como dices, debe de ser que los que me han encantado habrán tomado esa

45 NE, p. 602.

46 La fórmula es de Berengère Parmentier, “Le démon de Socrate, L’allusion équivoque dans *L’Autre monde* de Cyrano de Bergerac,” *Les Cahiers du centre de recherches historiques*, 2004, 33, <http://ccrh.revues.org/index244.html#ftn14>.

47 DQII, i, p. 636-7.

48 Ed. A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989, I, pp. 176-7.

apariencia y semejanza, porque es fácil a los encantadores tomar la figura que se les antoja.<sup>49</sup>

*Creer y entender...* “*Nisi credideritis non intellegitis*”: haciendo suya la famosa fórmula de San Agustín<sup>50</sup> que subordina la inteligencia a un acto de fe previo, don Quijote afirma una convicción preliminar a la interpretación: su lógica es religiosa.

O incluso científica. En la aventura del Barco encantando, suputa don Quijote las extraordinarias distancias ya recorridas, pero Sancho le muestra al rocín y Rosinante atados a un árbol, muy cerca. La experiencia sensible, por una parte, el saber libresco y la especulación intelectual por la otra:

Tú no sabes qué cosa sean coluros, líneas, paralelos, zodiacos, eclípticas, polos, solsticios, equinocios, planetas, signos, puntos, medidas, de que se compone la esfera celeste y terrestre; que si todas estas cosas supieras, o parte dellas, vieras claramente qué de paralelos hemos cortado, qué de signos visto y qué de imágenes hemos dejado atrás y vamos dejando ahora.<sup>51</sup>

Tiene razón Sancho, pero en su tiempo podía ser considerada científica la actitud de don Quijote. Por ejemplo, la cosmología del tiempo creía en la existencia de una zona de fuego totalmente invisible separando el aire del cielo propiamente dicho.<sup>52</sup> Se equivocan los que niegan su existencia apelando a la experiencia sensible, dice el poeta Du Bartas en su poema enciclopédico: es erróneo “d[ar] más creencia / A los ojos que a la razón.”<sup>53</sup> Sí, la locura y la ficción tienen un impacto epistemológico.

En lugar de sencillez, Cervantes, tanto en su estética como en la inscripción del saber en la ficción, juega con sistemas reversibles, creando cortocircuitos entre *natura* y *ars*, entre los personajes, los contextos, las situaciones, y las referencias, las citas engañadas. Del mismo modo que la locura imita la cordura, la novela imita todos los discursos.

Todo esto no constituye una prueba de un escepticismo religioso, pero la novela lleva a escena y pone a prueba los discursos y la epistemología

49 DQI, lviii, p. 558.

50 *De Trinitate*, III, 12.

51 II, 29, p. 871.

52 Sancho y su amo creen atravesar esta zona en II, 41.

53 “[...] donnent plus de creance / Aux yeux qu'à la raison” (Première Sepmaine, II, v. 853-4).

de su tiempo. Como en los *Essais* de Montaigne, el ámbito de las verdades enseñadas por la autoridad de la Iglesia queda intacto, pero las categorías del lector vacilan. Podríamos llegar a conclusiones similares a propósito del *Coloquio de los perros*, donde una hechicera enseña las verdades del cristianismo...

Cuando muere don Quijote, Cervantes escribe una frase tan sencilla como difícil: “dio su espíritu, quiero decir que se murió.”<sup>54</sup> Dos proposiciones, tal vez equivalentes: *se murió* registra un acontecimiento bruto independientemente de su interpretación, *dio su espíritu* interpreta en un sentido cristiano. Al final del libro, esta frase del escritor condensa toda la serie de ecuaciones similares hechas por el loco: el caballero don Quijote de la Mancha, a saber, el hidalgo Alonso Quijano; Dulcinea del Toboso, a saber, Aldonza Lorenzo; un castillo, a saber, una venta... Después de tantos encantamientos o quimeras que trastornan las cosas, la fórmula yuxtapone un hecho y su transfiguración: ¿su transfiguración por la fe? ¿por el discurso? y entonces podríamos decir con Hamlet: *words, words, words...*? La fórmula subraya un enigma, algo improbable—lo que no significa una mentira, o una mera ilusión. Citadas en contextos inadecuados o paradójicos (*topoi*, citas, saberes), la locura y la ficción reflejan un doble equívoco de nuestros discursos, de nuestras creencias. Más que ilustrar, ornar, o expresar un pensamiento, el uso ficcional de la *erudición y doctrina* cuestiona el significado de representar, dar forma y sentido, pensar.

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ  
jean-raymond.fanlo@wanadoo.fr