

# Don Quijote : cuando es todo figuras

Autor(en): **Rodríguez Cuadros, Evangelina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047350>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Don Quijote: cuando es todo figuras

Evangelina Rodríguez Cuadros

Universitat de València

Don Quijote es el único mito de la literatura universal que se reconoce inmediatamente en un dibujo (Francisco Rico *dixit*).

Es verdad que su iconografía arranca de arquetipos populares del carnaval medieval y que ha sido tutelada por multitud de ilustraciones posteriores (nunca inocentes, como no lo son tampoco las interpretaciones filológicas de la obra), pero don Quijote es el primer y gran forjador de su propia imagen, la cual modela a través de una frenética dialéctica de autorrealización. Por eso llama la atención la más que frecuente mención de Cervantes, a lo largo de toda la obra, del término *figura* y el proteico significado de la misma como medio para observar, si quiera en escorzo, dicha dialéctica. Tal palabra posee, dentro de su polivalencia semántica, una compleja substancia teatral. *Figura* será, en el siglo XVII, tanto un ente de ficción como el personaje interpretado por un actor en una obra de teatro (*hacer la figura de*): el cura de la aldea, a la hora de echar a la hoguera el *Amadís de Grecia* y otras secuelas, materializa este sentido al asegurar que «quemaré con ellos al padre que me engendró, si anduviera *en figura de* caballero andante» (I, 6) y el paje de la Duquesa «había hecho en la selva la *figura* encantada de Dulcinea». Como correlato, será también un disfraz; así en las burlas o farsas teatrales que preparan al caballero los Duques en su corte: «Si vos fuérades el diablo, como decís y como vuestra *figura* muestra, ya hubiérades conocido al tal caballero don Quijote de la Mancha...» (II, 34). Estas acepciones proceden del primigenio «imagen o efigie», «estatua o pintura», retrato. Si acudimos a la materialización de esa *figura* del caballero, nos encontramos con que la iconografía más obsesiva del personaje literario de don

Quijote, es la que lo presenta dentro de su biblioteca, en la ascética soledad de la prehistoria de su aventura, motivo inmediato de parodia. En la locura que brota de la devoradora ansiedad de la lectura de libros de caballería insisten las pinturas o grabados que acompañan el inicio de la obra como la flotante imagen que traslada Antonio Muñoz Degraín en *Don Quijote leyendo* (1919) [Fig.1] o la de Gustavo Doré en 1863<sup>1</sup> [Fig. 2].

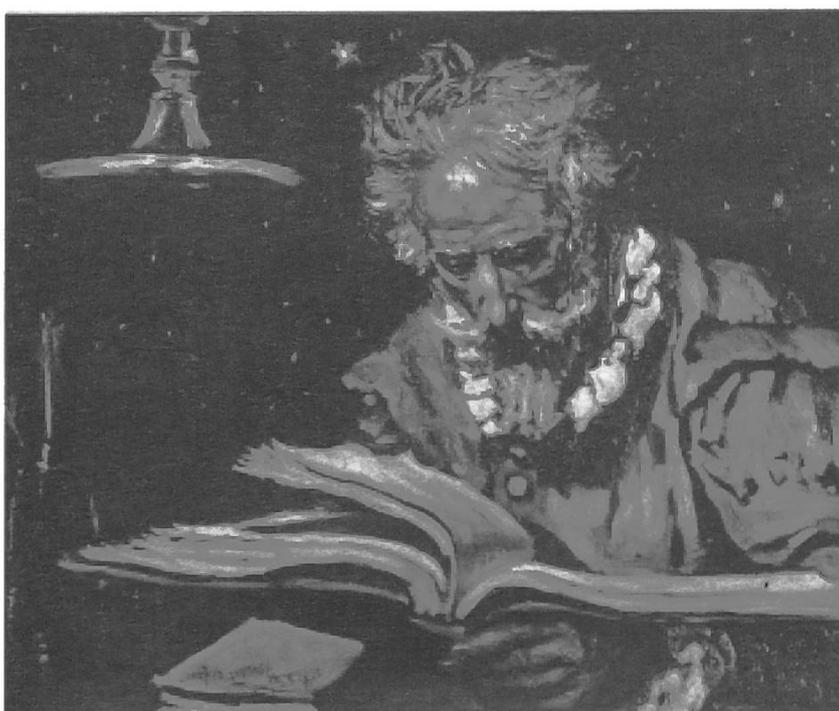


Figura 1

Todas ellas conforman la poderosa solidez de una *figura* absorta, alucinada, en trance de agitada acción en la que muchos han observado un presentimiento de la sombría imagen de Fausto en su estudio. Incluso un dibujo atribuido a Goya (ca. 1817-1820), muestra el determinismo estético de la lectura como inducción a la quimera: el personaje (que mira al espectador señalando con el dedo un enorme libro sobre la mesa) se cubre con una suerte de capirote o mitra de sospechosa semejanza con los que se imponían a los penitenciados por el Santo Oficio. Y sobre él flotan monstruosos seres aupados sobre un enorme murciélago. [Fig. 3]

<sup>1</sup> Este grabado de Doré explicita con fuerte teatralidad el gabinete de alucinaciones y pesadillas del caballero: don Quijote, sentado en un sillón, leyendo perceptiblemente en voz alta un libro esgrime su espada y, rodeándolo, en acoso de fantástica tramoya un amontonamiento de figuras de caballeros, doncellas amenazadas, liliputienses a lomos de ratones, amenazantes dragones y la cabezota de un gigante que se conforma, por anamorfosis, desde un cortinaje que enmarca, con perspectiva de escenario, toda la representación.

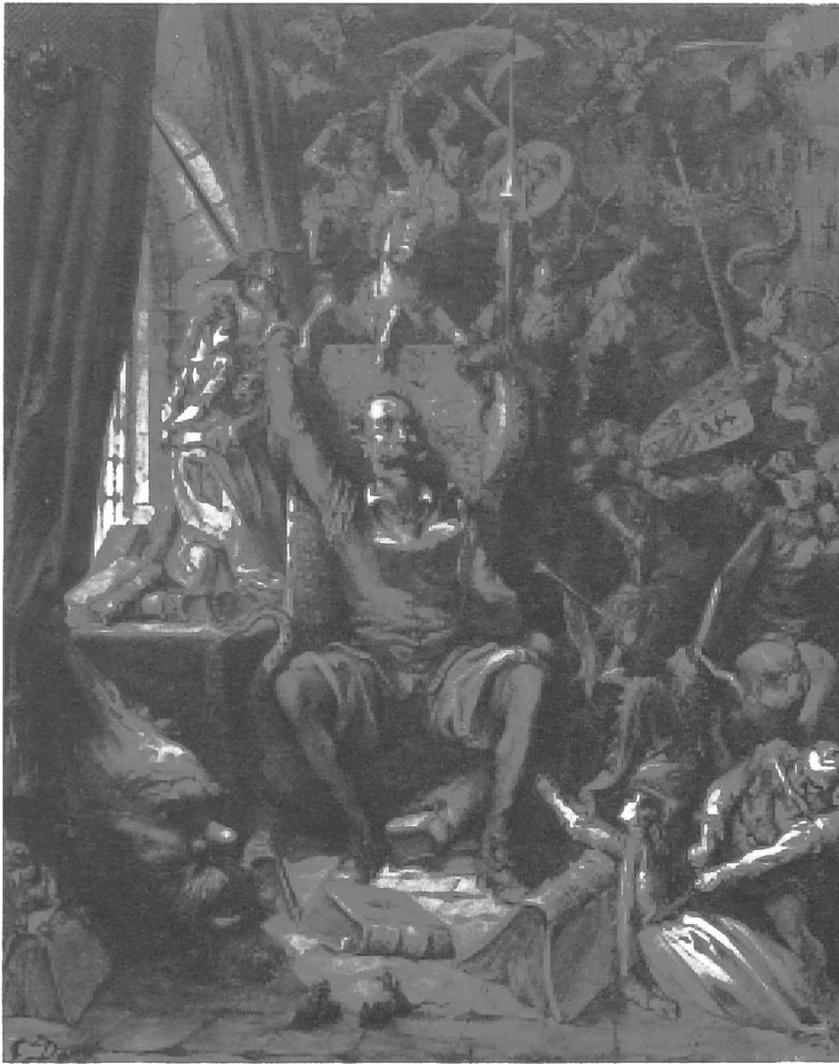


Figura 2



Figura 3

*Don Quijote: cuando es todo figuras*

Don Quijote, desde esa primera transfiguración de sí mismo, ensaya (o extrae elementos a partir de los cuales improvisar) la actuación de su yo virtual. A la *figura* objetivada por las palabras del narrador: «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro...» (I,1) se sobrepone, como ha recordado recientemente Javier Gomá Lanzón, «el demonio del mediodía», esa crisis de la personalidad que el individuo experimenta en torno a los cincuenta años cuando, hartado del patrón social, anónimo e impersonal, en el que está atrapado, se exilia gozosamente a una *vita nuova* a partir de un programa de regeneración dictado, paradójicamente en este caso, por la tiranía fantástica de los libros de caballería. De ahí que, a su retrato originario, vaya adhiriéndose otra *figura*, objetivada por los *otros*, los espectadores que lo contemplan, como el ventero que advierte «aquella *figura* contrahecha, armada de armas tan desiguales...» (I, 2) o las damas que en el sarao en casa de Antonio Moreno lo sacan a danzar:

*Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado y, sobre todo, nonada ligero. (II, 62)*

De esta delgadez amarillenta, largura de rostro y estatura desgarbada (constantes de la etopeya quijotesca a medida que avanza la obra) surge una segunda acepción del término *figura*, que pierde su sentido metafísico de ficción (y su secuela de acepciones dramáticas como *figura grave*, *figura alegórica* o *figura moral* —cuya inclusión en la práctica escénica reivindica el propio Cervantes—) para convertirse en ente farsesco, patéticamente afectado o, como indican los depósitos léxicos de la época, «el hombre ridículo, feo y de mala traza». La visión de los regocijados testigos de la facha ridícula de don Quijote acaba contaminando al primer narrador supuestamente objetivo («...se quedó toda aquella noche con la celada puesta, que era la más *graciosa y extraña figura* que se pudiera pensar...», I, 2). Se le llega a comparar (en la aventura del caballo Clavileño, cuando es aupado a sus ancas) con una *figura de tapiz*. «Y como no tenía estribos y le colgaban las piernas, no parecía sino *figura de tapiz* flamenco, pintada o tejida en algún romano triunfo.» (II, 41). Lo que tiene, por supuesto, un sentido recto (una figura de estatua ecuestre romana, ya que el uso de los estribos no se documenta hasta el siglo VIII) pero que significa, otra vez en perspectiva farsesca, «el hombre ridículo, inhábil, o

que parece que no tiene movimiento». A los ojos del lector la *figura grave* del hidalgo, saturnino y melancólico, absorto en su alimento de lecturas, se convierte en *figura* paródica y su secuela carnavalesca de *figuraza, figurón, figurero, figurilla*. Esta alquimia figurativa, es soslayada por don Quijote que, incluso desde el lado risible, tiende a la dignificación heroica gestionada por su vocación autoteatral. Así deben entenderse sus dos autobautismos fundacionales. El primero, en el capítulo inicial. Abandonando la borrosa identidad de Alonso Quijano (o Quijada o Quesada), en una prodigiosa improvisación, decide llamarse *don Quijote*. Es decir, asume la identidad nominal que le proporciona una *parte* del atuendo de la *figura* del caballero andante, puesto que *quijote* es la parte de la armadura que cubre el muslo, identidad que él eleva de inmediato a un patronímico dignificador y literaturesco —la sonoridad evocativa de, por ejemplo, *Lanzarote*—. A ello añade, como cabía esperar de quien se está constituyendo en genial actor de la *imitación* artística o literaria, el «de la Mancha» (como Amadís se hizo llamar «de Gaula»), «con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria» (I, 1). El segundo, en colaboración con Sancho, tiene lugar en la nocturnal aventura del cuerpo muerto contra el que arremete, sin piedad, el caballero. Puesto en fuga el séquito, el escudero grita que quien en tal trance los ha puesto «es el famoso caballero don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama *Caballero de la Triste Figura*» (I, 19). Las razones que da son plásticamente rotundas:

Porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de muelas y dientes. (I, 19)

Don Quijote, hasta ese momento sometido a la *anonimia* del caballero novicio, ve abierto el telón del teatro de su *autorrealización*, previsto desde su primera salida pero cuya ejecución traslada a los *otros*, y al *después* de su historia:

Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de *entallarse en bronces, esculpirse en mármoles* y *pintarse en tablas*, para memoria en lo futuro. (I, 2)

Pero frente a la ocurrencia literal de Sancho (evocar la *figura* maltrecha, derrotada y escarnecida, «de muy mal arte», dando

fácil coartada para que tres siglos después Vladimir Navokob tildara la obra de «enciclopedia de la crueldad»), el caballero decide adoptar este apelativo o identidad por razones heroicas; si los caballeros a los que conoció en los estantes de su biblioteca podían hacerse llamar «el de la Ardiente Espada», el del «Unicornio» o el «del Ave Fénix»:

Digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamas el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura. (I, 19)

Don Quijote, anulando el cariz naturalista o realista del símil de Sancho, lo traslada al plano simbólico de la *imitatio* artística. Él determina, quiere, hace, actúa: el *querer* o *no querer* (el no querer si quiera recordar el lugar de la Mancha en donde todo comienza, con lo que convierte el déficit de memoria en un acto de libertad) prevalece sobre el *deber* o *no deber* realista. Don Quijote se convierte en lo que es, desde luego, porque habla como habla y porque piensa como piensa, pero, sobre todo, porque actúa como actúa. Quiere convertir su aventura en una obra de arte (en su polivalente sentido). «Yo sé quien soy —dirá—, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama...»(I, 5). Andrenio, el protagonista del *Criticón* de Gracián afirmará: «Yo ni sé quién soy ni quién me ha dado el ser ni para qué me lo dio...»(*Crisi I*). Y nadie encontrará una representación iconográfica, dignificada o antiheroica, de tan *triste* (esta sí) *figura* gracianesca. Por el contrario, don Quijote es el resultado de un cuidadoso plan de autoconstrucción a partir de la *imitatio*:

... y, por imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer. (I, 4)

El momento culminante de este hacer de su *figura* una lujosa *imitación* artística, será la célebre penitencia en Sierra Morena. Al adentrarse en ella «reducíansele a la memoria los maravillosos acontecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes» (I, 23). Don Quijote halla así un espacio o decorado teatral adecuados. Falta el *atrezzo*. Poco antes él y Sancho han encontrado una maleta abandonada y, dentro, un

librillo de memorias con el borrador de un soneto y la carta de un amante despechado. Ya sólo necesita que alguien le *de el pie* para otra elevación heroica de su *figura*. Ese alguien (que, sólo después, conoceremos como Cardenio) aparece

saltando de risco en risco y de mata en mata con estraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, de barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes... (I, 23)

Dos *figuras* frente a frente, como muestra el grabado de William Hogarth de 1738 [Fig. 4].



Figura 4

El «Roto de la Mala Figura» cuenta su mal de amores al Caballero de la Triste Figura y le da *el pie* cuando rememora con

Don Quijote: cuando es todo figuras

desprecio el *Amadís de Gaula*. Don Quijote se encalabrina. Si en Cardenio ha visto un sospechoso *contrafacta* de su propia triste *figura*, encadena este estímulo de inmediata improvisación con la referencia *artística* de la *imitación*, del *deber ser* aristotélico respecto a su modelo, Amadís: «Hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le *imitare*, estará más cerca de alcanzar la *perfección* de la caballería.» (I, 25). Si Giorgio Vasari en sus *Vidas de artistas* de 1550 había cifrado la perfección artística en imitar a los grandes maestros, el hidalgo dice:

que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura *imitar los originales* de los más únicos pintores que sabe, y esta misma regla corre por todos los oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas. (I, 25)

Nunca ninguna *figura* de ficción fue tan radical e insensatamente moderna y nunca la modernidad logra encarnarse tanto en un individuo históricamente renacentista. El Renacimiento, en efecto, fue la imitación hecha época. Y la imitación, en sentido estricto, es siempre idealista porque presupone un modelo normativo y ejemplar. Don Quijote, para «echar el sello a todo aquello que puede hacer *perfecto* y famoso a un andante caballero» (I, 25) imitará a Amadís que, al sentirse desdeñado por Oriana (*Amadís de Gaula*, II, 48-52), hizo penitencia en la Peña Pobre bajo el nombre de Beltenebros. Es verdad que de esa chispa de enfrentamiento con la *mala figura* de Cardenio, don Quijote estará tentado de asumir el modelo de otra *figura* e «imitar al valiente don Roldán» [*Orlando furioso*], traicionado por Angélica a la que ve en brazos de Medoro, «de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas...» (I, 25). Pero opta por hacer

el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciese ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con solo la *imitación* de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más. (I, 25)

Muchos leerán (o pintarán o dibujarán) la escena vinculada a la grotesca hoguera de la locura: don Quijote, otra vez *figura* patética, en carnes y en pañales, dando, ante el aterrado Sancho, zapatetas al aire con los pies y tumbos de cabeza abajo como lo muestra Gustavo Doré [Fig. 5]. La causa de este *bosquejo gestual* de su enajenada penitencia («ahora me falta rasgar vestiduras, esparcir

las armas y darme de calabazadas por estas peñas, con otras cosas deste jaez, que te han de admirar»), aún en peligro de quedar *desfigurado*, es alcanzar el punto de *imitatio perfecta*, por interpretar *de veras* a su personaje, tal como advierte a Sancho:

Quiérote hacer sabidor de que todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería, que nos mandan que no digamos mentira alguna, [...] Así que mis calabazadas han de ser verdaderas, firmes y valederas, sin que lleven nada del sofístico ni del fantástico. (I, 25)

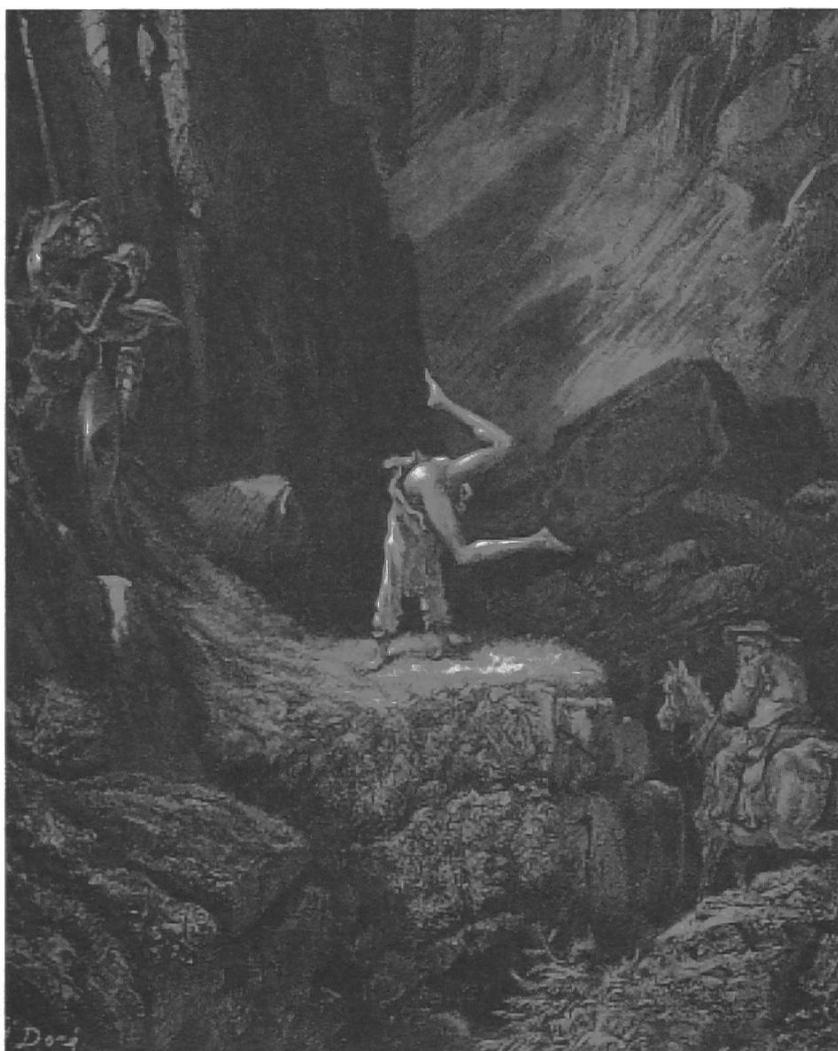


Figura 5

El escenario es mucho más sobrio (y lo intuye magistralmente el inglés Robert Simirke en su grabado para la edición de 1818 [Fig. 6]). Allí, en soledad, aplicando el *como si* stanislavskiano, opta por la levantar en vilo su vida al nivel de la perfecta imitación artística:

Don Quijote: cuando es todo figuras

«Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere.» (I, 25)

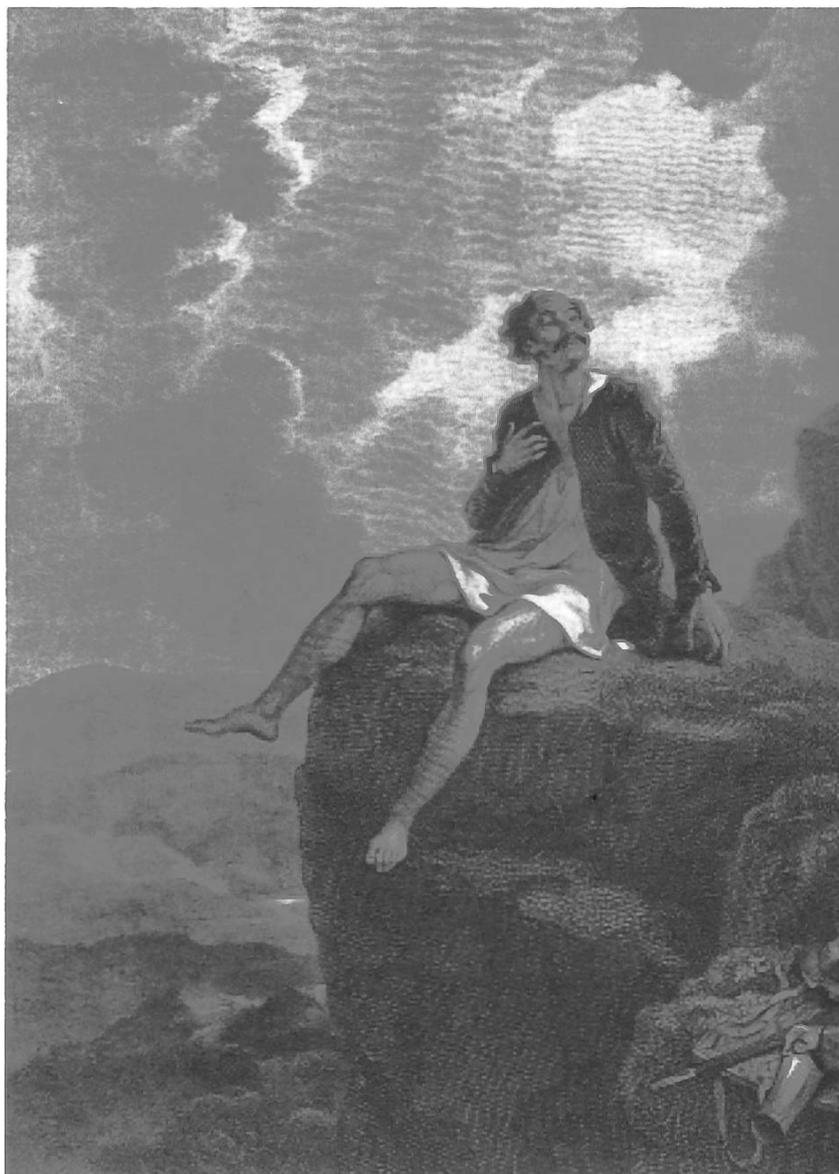


Figura 6

Por primera vez en las letras occidentales Cervantes, en el *Quijote*, explora la posibilidad de que la voluntad de un hombre se convierta en su propia conciencia, trasvasando una ética (ser un *hombre libre*) a una estética (ser un *hombre autónomo*). A partir de ese momento, la *figura* de don Quijote, dentro de su oscilante vacilación (personaje de ficción, *figura* artística y teatralmente elevada o fanteche ridículo) no admitirá competencia de otras *figuras*. Porque todavía las hay, en dos episodios de la segunda parte.

En uno de ellos el caballero da de bruces con un hecho teatral real, cuando una carreta «salió a través del camino cargada de los

más diversos y extraños personajes y *figuras* que pudieron imaginarse» (II, 11). En ella viaja la compañía de la legua de Ángulo el Malo que se dispone a poner en escena un auto con sus integrantes vestidos tal cual exige la representación: farsantes o recitantes o, por mejor decir, el Diablo, la Muerte, un Ángel con alas pintadas, un Emperador con su corona de oropel, un Cupido con carcaj y flechas, una Reina y un caballero armado de punto en blanco, sin morrión ni celada pero con un sombrero de plumas (véase el grabado de Frederik Bouttas para la edición de 1662 [Fig. 7].



Figura 7

Las palabras rompedoras de la ficción de la *figura* del diablo-carretero, que le aclaran que en realidad se enfrenta a una compañía de cómicos, detienen al de la Triste Figura. El teatro oficial no le interesa sino como cultura asimilada («desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula»). Pero don Quijote, espoleado a improvisar por provocación negativa, vuelve a actuar. Porque tras las *figuras* equivalentes a su propia *figura* (*papeles* o *partes* de una acción) aparece

uno de la compañía que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles... (II, 11)

El espejo teatral se materializa de manera sangrante. La loca *mala figura*, torpe y grotesca, del bufón se enfrenta con la *Triste Figura* del hidalgo loco. Ambos caen de su montura. En una *imitación* de rango esperpéntico el loco-bufón-moharracho remeda sarcásticamente la derrota del caballero y la compañía de Ángulo el Malo se dispone a apedrearle. Páginas después el hidalgo recordará aquello de que «ninguna comparación hay. que más al vivo nos represente lo que somos y lo que tenemos de ser como la comedia y los comediantes» (II, 12).

El otro episodio protagonizado por *figuras* sucede en el reencuentro de Ginés de Pasamonte, disfrazado de *titerero*, *titerista* o *titiritero* y acompañado de un mono. Don Quijote, ya experto catador de *figuras*, sabe que se enfrenta a un embeleco. Dice que «este mono no es astrólogo, ni su amo ni él saben alzar estas *figuras* que llaman judiciares, que tanto ahora se usan en España, que no hay mujercilla, ni paje, ni zapatero de viejo que no presuma de alzar una *figura*, como si fuera una sota de naipes del suelo», jugando a la anfibología de alzar los naipes de *figura* (sota, caballo, rey) y de alzar la *figura* o disponer la carta astrológica con las distintas posiciones del zodiaco. Otras son las *figuras* que el llamado Maese Pedro va a levantar. Se dispone a representar la historia de Gaifeiros y Melisendra a través de un retablo de *figuras*, esta vez en su acepción primigenia de la estatua que representa a persona o cosa viviente, es decir, *figurillas*, *figuras de pasta*, *títeres* en su sentido más pleno: lo subraya Gustavo Doré en su representación del episodio [Fig. 8] Maese Pedro o Ginés ofrece un espectáculo de la legua, circense, con toda una fanfarria tramoyística y de apariencias (el ruido de «cantidad de atabales y trompetas» y el «dispararse

mucha artillería» que suena tras el retablo y las torres de la Aljafería de Zaragoza y el balcón de la dama). El retablo es otro violento tropezón del Caballero de la Triste Figura con el juego especular de apariencias y realidad de *otras figuras* por la que se sentirá aludido:

... y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando se metió Maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las *figuras* del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las *figuras* que salían. (II, 25)



Figura 8

Igual que Chanfalla y Chirinos en el entremés *El Retablo de las Maravillas* despiertan con su verbosidad tramoyística la activa co-

laboración del grupo de villanos ricos y burócratas lugareños, el relato del joven *trujamán*, intérprete o declarador (poderosa evocación de la oralidad como viva representación *kinésica* o teatralizante del relato), casi más que la propia acción guiñolesca —pues Ginés de Pasamonte se limita a mover las figuras y no a imitar sus voces— embelesan a don Quijote.

El episodio expone con pulcritud la forma épica que Bertold Brecht proponía para su teatro: un escenario (retablo sobre una carreta y con ingenuos decorados de urbe medieval) que narra en sí mismo los hechos; un actor —desdoblado en Maese Pedro que manipula las marionetas y el declarador que *enuncia* o *muestra*— con interrupciones del propio don Quijote que se distancia críticamente de la historia proclamada como verdadera; un constante frotamiento dialéctico de la realidad y la ficción (y de la práctica teatral y su teoría); y un espectador que, golpeado por esa misma dialéctica, pasa de observador a agente de la acción. Porque, de repente, la historia atañe de nuevo a don Quijote que tiene que cumplir su *papel* en escena. El deseo de elevar las *figuras* desde su condición guiñolesca a su estatuto de *ethos* artístico le impele a la acción, en un cataclismo iconoclasta de las *pseudofiguras* artificiales, interpretando, aunque sea de manera sobreactuada, la *figura* heroica del caballero que tanto le ha costado componer:

...Y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél...  
[...] (II, 26)

Aunque a don Quijote le cueste su furia destroza títeres (que muestra, por ejemplo, F. Poilly ca. 1723-1728 [Fig. 9]) unos buenos 43 reales «por las muchas destrozadas *figuras*» (II, 26) su negra honrilla esta reparada. Con razón Sancho, capítulos después, reivindica a su amo delante de los Duques: «De los Leones ha de decir vuestra alteza, que ya no hay triste *figura* ni *figuro*.» (II, 30)

Erasmus había evocado en su *Elogio de la locura* a aquel hombre de la antigua Grecia había estado loco hasta el punto de ir todos los días a un teatro vacío donde él solo tomaba asiento, y allí reía, aplaudía y se divertía creyendo ver representar comedias admirables, lo cual no era obstáculo para que fuese muy cuerdo en todos los demás menesteres...

Pero Cervantes hace de don Quijote no un espectador sino un actor, un ser actuante. Su *imitación* es siempre *dramática* y en



Figura 9

*peripecia*, es decir, en acción inmersa en la realidad y, por lo tanto, expuesta y vulnerable. Don Quijote escapa desde el marco oscuro de su biblioteca a la aventura libertaria, y rompe así con el modelo de caballero que, como le dice a su ama

sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo, mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, ni hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies, y no solamente conocemos los enemigos *pintados*, sino *en su mismo ser*, y en todo trance y en toda ocasión los acometemos ... (II, 6)

Don Quijote se eleva sobre la gran tragedia de la modernidad: la profunda imposibilidad de la *imitatio* hasta sus últimas consecuencias, es decir, la ausencia del ideal en una realidad moderna desencantada. No sin razón, uno de los poemas que autoinserta Cervantes en los preliminares de su obra para blindarla contra halagüeñas «autoridades» son las décimas en cabo roto de Urganda la Desconocida:

No indiscretos hieroglíficos  
estampes en el escudo,

que, cuando es todo figuras,  
con ruines puntos se envida.

Todo es figuras. Lejos de los desatinos de los libros de caballerías, a los que el canónigo de Toledo acusaba de hacer un cuerpo de fábula «que más parece llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una *figura* proporcionada» (I, 47), Cervantes alimenta el futuro imaginario colectivo con la urgente necesidad de discernir críticamente entre la *figura* de su héroe y otras *figuras*. Opción ética que se sustancia en la verdad de la conciencia de uno mismo; por eso, al comienzo de la segunda parte, instará a Sancho a que le cuente qué se opina de él en su lugar tras la primera entrega de sus peripecias, y que lo haga sin adulación, «en su ser y *figura* propia» (II, 2).

Será una forma luminosamente moderna de afirmar la identidad, desde la voluntad, gloriosamente gratuita, de la imitación material de un ideal poético que ha de vivirse fatalmente como experiencia individual, aunque sea a costa de caer derrotado en la playa de Barcino; allí donde el *deber ser* aristotélico, se torna —ejemplar lección de belleza— en el *es* particular del ser humano. Quizá no fuera consciente de ello don Quijote, absorbido por su permanente obsesión de *entrar en situación*. Lo es Sancho (lo es, por tanto, Cervantes) cuando le dice a su amo:

Yo apostaré que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas...» (II, 71).

Ortega y Gasset escribió en 1914 que lejos, sobre la llanada manchega, la larga *figura* de don Quijote se encorva como un *signo de interrogación*. Imagen que sugiere el quiebro desde la imagen realista, incluso *idealizadamente* realista (que fue la opción iconográfica del naturalismo retórico, casticista y patriótico del ideario del 98) a la imagen abstracta, analítica, minimalista y desrealizada de la crítica y la plástica modernas. El urgente trazo de la *figura* quiijotesca como signo de interrogación será secundada por Pablo Picasso en el dibujo de 1955 que presenta a don Quijote sobre Rocinante convertido en una enérgica silueta de trazos de tinta china negra [Fig. 10]. El destilado final de esta imagen, en su sentido más trascendente, emotivo y casi metafísico corresponde a Antonio Saura que somete al mito a una clave de mínima signicidad, casi grafológica. Don Quijote será menos aún que una mancha o unas líneas de grueso trazado; será un gesto medular trazado



Figura 10

sobre el vacío en el que tocamos la fantasmal intuición orteguiana: el alzado abstracto y esa largura estilizada de su cuerpo tendido al interrogante del futuro [Fig. 11].

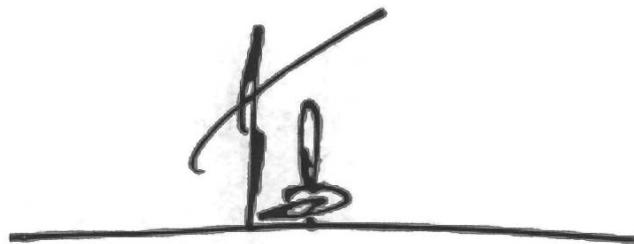


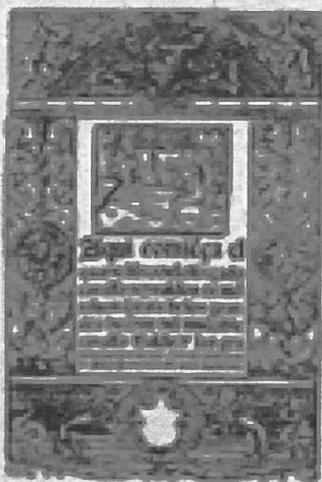
Figura 11

Al

Al seguir creyendo en la dignidad de esa *figura* a la que cada época parece esperar desde la lejanía y que se actualiza en permanente diálogo con quien lo lee, lo pinta o lo imagina, la grandeza de Cervantes, inventor y director de escena de su *figura*, es convertirla, para cada uno de nosotros, en una elección.

Don Quijote: cuando es todo figuras

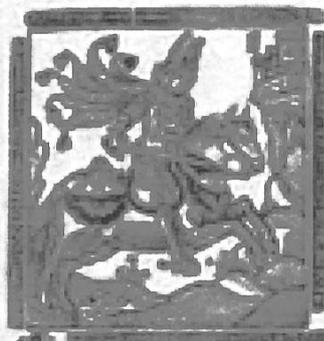
## Baldo



CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS  
© 2010

## Sergas de Esplandián

NOVELA DE AVENTURAS



Las sergas de virtu  
lo cunallo de plan  
di abyo e amadi cogala

CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS  
© 2010

## Lisuarte de Grecia

NOVELA DE AVENTURAS



El libro de Lisuarte de Grecia  
y de sus aventuras  
y de sus amadas  
y de sus enemigos  
y de sus amigos  
y de sus enemigos  
y de sus amigos

CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS  
© 2010

## Flor de caballerías



CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS  
© 2010



CENTRO DE  
ESTUDIOS CERVANTINOS

[www.centroestudioscervantinos.es](http://www.centroestudioscervantinos.es)