

Parodi, Alicia

*Llorar como Amadis / destruir como Orlando :
una opción penitencial de don Quijote con vastas
consecuencias*

Letras N° 61-62, 2010

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Parodi, Alicia (2010). Llorar como Amadis / destruir como Orlando : una opción penitencial de don Quijote con vastas consecuencias [en línea], *Letras*, 61-62, 95-100. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/llorar-amadis-destruir-orlando.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

**Llorar como Amadís / destruir como Orlando:
una opción penitencial de don Quijote con vastas consecuencias**

Alicia PARODI

Universidad de Buenos Aires

Resumen: En el capítulo 25 de la primera parte don Quijote se plantea la opción del modelo a imitar. Aparentemente se decide por la penitencia en la Peña Pobre, pero ya desde las zapatetas en el aire, más las dos tumbas que se lleva Sancho en la retina cuando se aleja de Sierra Morena, sabemos que Orlando, o Rotolando, no va a ser descartado. Sucede que el diagnóstico de resecaimiento cerebral como causa de su locura introduce una vasta antinomia entre lo seco y lo mojado, que va a tender abarcadoras recurrencias hasta llegar al último párrafo de la novela, pasando, sin poder evitarlo, por Durandarte y su amojamado corazón.

Palabras claves: don Quijote – penitencia en Sierra Morena – Amadís de Gaula – Orlando – lo seco y lo mojado.

Abstract: In chapter XXV of the first part, don Quixote considers the options of a model to imitate. Apparently, he decides to do penance upon the Peña Pobre, but a couple of gambados in the air and a couple of somersaults while Sancho leaves Sierra Morena show us that the model of Orlando, or Rotolando, is not discarded. The diagnosis of dried-up brain as the cause of don Quixote's madness introduces a vast antinomy between the dried and the wet, which will tend to reiterate until the last paragraph of the novel, including, without being able to avoid it, Durandarte and its damp heart.

Key-words: Don Quixote – penance in Sierra Morena – Amadís de Gaula – Orlando – the dried and the wet.

Alicia PARODI

El hidalgo padece, como consecuencia de su adicción a la lectura, de una severa sequedad cerebral. El diagnóstico es indubitable y, aparentemente, desesperanzado: ¿volverá en algún momento, aunque sea en el último capítulo a humedecerse su cerebro?

Nuestro trabajo parte justamente del momento en que se pone en cuestión el acierto de este dictamen médico-autoral. Lo encontramos en el capítulo 25 de 1605. Allí culmina la vía dolorosa que no deja de martirizar el cuerpo de nuestro héroe hasta el punto de convertirlo en el Caballero de la Triste Figura, inocultable reminiscencia del “Rostro de dolores” que Isaías (52, 14, y 53) nos legó para la meditación penitencial.

En el contexto de dualidades que configuran el *collage* del 25 –desde las polémicas de los universales a propósito de la bacía o yelmo, hasta las cartas de opuesto registro, escritas en el libro de memorias olvidado, pasando por la más alta princesa de la tierra, “trocada” en labradora–, la gratuidad que enaltece el mérito de la penitencia compromete definitivamente el curso novelesco: “Si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?” (213).¹

En aras de la excelencia de su hazaña, don Quijote imitará un modelo superior, a modo de los artistas del Renacimiento. Pero, ¿cuál otorgará a su empresa el sello de la perfección? En verdad, el ímpetu superador no hace otra cosa que expandir la antinomia: ¿llorará como Amadís o cometerá “locuras de daño”, como Orlando? Porque, si bien se siente más afín a los “lloros y sentimientos de Amadís” (220), no hay duda de que Sancho, al salir de Sierra Morena se llevará en la retina “dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto” (222), dignas de Orlando.

L

Como si diéramos vuelta un reloj de arena, el cuerpo invertido de don Quijote parece, en principio, decidir el rumbo a favor de Amadís, aunque las décimas que los empresarios de la vuelta –el cura, el barbero, Dorotea, Sancho– leen, casi encriptada en la madera, como reliquia de la gloriosa hazaña, no hablan de otra cosa que de quebrantos de estilo y de verso. Sin embargo, las lágrimas de Amadís, en continuación quizás del manso arroyuelo que fertiliza en prado verde y vicioso el peñón tajado, se prolongan en las de Dorotea (28), y ya en la venta, donde se anudan los cabos sueltos de las historias intercaladas, la islilla de sangre de Camila (34) será secundada por el vino de los odres descabezados por don Quijote –verdaderos “arroyos [que] corrían por la tierra como si fueran agua” (37, 333)–, y más allá, el Mediterráneo que propuso cruzar la princesa Micomicona (29), o el que efectivamente cruzó Zoraida (41), se convertirá en el océano elíptico que separará a los esperanzados amantes doña Clara y don Luis, marinero de amor (46).

Todo un mundo parece reverdecer y recobrar sus formas bajo el signo de las lágrimas de Amadís en la venta de Juan Palomeque el Zurdo.

¹ Uso la segunda edición (Buenos Aires, Eudeba, 2005), anotada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Los capítulos van en arábigos y entre paréntesis; si es necesario, van seguidos por el número de página. Las “Partes” se reconocen por el contexto.

**Llorar como Amadís / destruir como Orlando:
una opción penitencial de don Quijote con vastas consecuencias**

Pero hay otros acueductos: pequeñas, pequeñísimas, novelas de caballerías, sembradas a lo largo camino discursivo, parecen marcar la estructura: la unidad generadora de la primera salida y esta articulación de la segunda en penitencia e iluminación.² Así, el posadero que inicia a don Quijote en el 3 describe el equipaje del caballero andante, y allí asoma la arqueta con ungüentos en caso de que el sabio amigo no aparezca con una redoma de agua. Pero es después de eje del 25, que otro posadero, Juan Palomeque, amplifica el motivo del agua (32). Ahora se trata de un héroe de libro, Cirongilio de Tracia, en valiente persecución a lomo de serpiente, que lo lleva hasta el fondo del río, donde está el consabido castillo del más allá.

Así llegamos a la tercera viñeta de sabios y encantadores con agua, décima en la totalidad de la serie. Se trata de la del Caballero del Lago, en el capítulo 50. Enorme viñeta.

Como en el capítulo 32, veremos un contexto de lecturas, pero ahora bajo el signo del juicio, a la luz de la normativa verosimilista, más cerca del donoso escrutinio del 6. Don Quijote, ya fuera de la venta, de regreso forzoso a la aldea, a instancias de Sancho, ha salido de la jaula a por aguas mayores y menores: un reconocimiento de su propio cuerpo al que sólo había accedido Sancho (20), y también... Rocinante (15).

A las aguas “naturales” (49), siguen las “artificiales”. El episodio, ejemplo de las excelencias de los libros amados por don Quijote, resulta tan moralizante como la literatura verosímil que intentan imponer el canónigo de Toledo y el cura. Los argumentos son diferentes. Don Quijote no habla de *imitación*, sino de *participación*, y para demostrarlo no se vale de datos, sino de relatos o re-relatos, como el del Caballero de Lago (50).

Así, el caballero que acude al llamado de la tristísima voz y se atreve a arrojarse al negro e hirviente licor que recubre los siete castillos de las siete hadas, será premiado por un camino bordeado de fuentes catalogadas a la manierista,³ y luego de alcanzado el maravilloso castillo, manierista también, con el encuentro del desfile de doncellas, será desvestido, revestido y ungido por la principal de ellas, y por fin, vendrá el goce de de los manjares sabrosamente guisados, el perfume de ámbar y de olorosas flores en el agua de manos, el maravilloso silencio a la par de la misteriosa música que no se sabe quién canta ni de dónde suena, y aún después, el relato de la otra mucho más hermosa doncella le cuenta cuál es ese castillo y cómo ella está encantada en él, cosa que suspende al caballero y también al lector. ¿Es esta crisis en el orden artificial el origen de una aventura? Lo cierto es que este tipo de literatura lo convierten en un “comedido, valiente, liberal, biencriado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente y sufridor” caballero andante (50, 436).

A manera de respuesta a la “otra mucho más hermosa doncella”, defenderá la *imagen* de la Virgen sin mancilla, en contra de sus raptores, los disciplinantes de sangre. Un poco antes, también en el capítulo 52, en defensa de los libros de caballería, don Quijote le tira un panazo al cabrero, y termina envuelto en la sangre de su rostro, ahora sí “Caballero de la triste Figura”, rostro de dolores. Finalmente encarnado, el cuerpo parece destinado al sacrificio. La locura de Orlando comienza a recobrar terreno.

² Sobre la totalidad de las viñetas, ver mi “Viñetas de encantadores y caballeros en 1605. Un ejercicio de lectura”, en prensa en *El 'Quijote' y la modernidad*, ed. Alberto Rodríguez y José Ángel Ascunze Arrieta, Editorial Reichenberger.

³ Una definición muy parecida, en L. Dolce, *L'Aretino, Dialogo della pittura (1557)*, en, de Erwin Panofsky, “El manierismo”, en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1984, p.74: “El pintor debe esforzarse no sólo en imitar, sino en superar en parte a la naturaleza, y digo en parte, porque por lo demás, ya es un milagro el conseguir imitarla en una forma aproximada”.

II.

Forsi altro canterà con miglior plectio,⁴ es la cita que anuda 1605 con 1615. Recordemos que la Segunda Parte narra la tercera salida. Cuando la leemos, debemos interporla allí, antes de la cita.

Si retomamos el camino de las viñetas, veremos, como lo propone Julia D'Onofrio,⁵ que el ideal del caballero que se arroja desde la playa al mar con intrépido corazón (I, 474), le es negado a don Quijote en 1615: el Ebro queda sin cruzar, y la playa, más que punto de partida de una aventura resulta escenario de derrota. No más viñetas caballerescas en 1615. Pero sí un personaje que fue espada de Roldán y luego héroe en el romancero español, Durandarte, ocupará el resto de la novela, en sucesivas metamorfosis. Don Quijote lo encuentra en la Cueva de Montesinos, encantado, impaciente por convertirse en obra de arte, imprecando como tahúr.

El descenso a la Cueva de Montesinos, es el equivalente en 1615 al episodio del *Caballero del Lago* de 1605, con algunas diferencias. Notaremos, en primer lugar, que las siete hadas son siete lagunas, hijas de la dueña Ruidera, con dos primas que completan la familia. A ella se suma el escudero Guadiana, que, bien sabemos, muere y resucita en la llanura española.⁶ Y esto justifica un poco la indeterminación del estatuto de la experiencia, que ni es sueño ni tampoco locura de las que vuelven castillos a las ventas. Todos nos extrañamos de que don Quijote, a posteriori, la llame “la más agradable y sabrosa vista” (22, 613), porque, en realidad, su tan amado mundo de la caballería, con sus idealizados personajes (Montesinos, Durandarte, Belerma, y –¡ay!– Dulcinea) han mostrado un doloroso deterioro. Quizás esta paradoja pueda explicarse por la esperanza de convertirse en su salvador, como han sugerido algunos críticos. Pero en realidad, lo que vemos es que, lejos del triunfo, don Quijote recibirá todavía un tratamiento más envilecedor, ya que los datos de su relato serán volcados en los libros del presuntuoso testigo, el primo humanista.⁷

Ninguna esperanza nos ofrece su anterior producción: libros de caños, fuentes y acueductos, libros de libreas, con sus “alegorías metáforas y translaciones” (22, 610), de las que usan los hagiógrafos para hablarnos de los Evangelios, o de la encarnación divina en la librea del hombre, “transformaciones”, “invención de antigüedades” (24, 624), misceláneas al uso. Como ellas, la experiencia abismal de la Cueva se transformará en escritura de humanista.

En la línea de las transformaciones, mejor fijarnos en Durandarte, ese héroe que ahora yace en la Cueva “en pura carne y puros huesos”, sin poder definitivamente abrazar con esa fortísima mano “peluda y nervosa” la consistencia de mausoleo “de mármol con maestría

⁴ Reescritura del c. 30, estr.16, 8 del *Orlando furioso*, según la nota 28 de mi edición. Apenas comenzada la Segunda Parte (II,1, 478), aparece su traducción: “Quizá otro cantará con mejor plectro”.

⁵ “Don Quijote acuático. Sentidos simbólicos y representación cervantina en la aventura del barco encantado”, pp. 355-364 de *El 'Quijote' en Buenos Aires*, ed. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA) y la Asociación de Cervantistas, 2006.

⁶ Es el valor de los anfibios, como el pez náufrago que da comienzo al episodio de la isla soñada, en el relato de Periandro (*Persiles*, II,15).

⁷ En “Metamorphosis, Myth and Dream in the cave of Montesinos”, en *Essays on narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. R.B. Tate Oxford, Dolphin, 1982, 105-119, sugiere, por la relación soldado-letrado entre los primos del episodio, que uno de los destinos posibles para don Quijote es seguir el destino de Montesinos.

**Llorar como Amadís / destruir como Orlando:
una opción penitencial de don Quijote con vastas consecuencias**

fabricado” (23, 616). La mano, puesta sobre el corazón, parece indicar la herida que le fuera practicada por Montesinos para entregárselo la Belerma, seco o amojamado. El corazón, quintaesencia de su penitenciado cuerpo, exhibe, sin embargo, un dinamismo especial. No sólo es paseado en solemne procesión por la envejecida Belerma, sino que además parece saltar, metamorfoseado, de cuadro en cuadro, desde las cuentas del rosario de Montesinos, a los cuatro cuartos ofrecidos a Dulcinea.

Algo parecido le sucede a don Quijote en 1615. Durandarte, héroe modélico en la Cueva, síntesis de materia de Bretaña y materia carolingia,⁸ así inmovilizado en el encantamiento, parece profetizar para don Quijote una nueva sequedad.

Todo ocurre más o menos así: en la estancia en el castillo de los duques, don Quijote se niega a dibujar el retrato de Dulcinea, como le pide la duquesa porque no podría poner su corazón sobre una mesa (32), prefiere más bien guardarlo como primera pintura del alma (46). Pero cuando Sancho se va a la ínsula, pasa algo insólito. El corazón de don Quijote reaparece en cuentas de rosario, de coral, de huevos, bellotas, avellanas y nueces y otras redondeces que circulan a toda velocidad, con las cartas, para comunicar y así vivificar el mundo de Sancho. Partidos, tanto los capítulos como los cuerpos de amo y escudero, el de don Quijote, que ya había aparecido “seco y amojamado” en 1615 (1, 469), ahora repetirá la posición yacente de Durandarte, en el primer capítulo y en el último. Ya al borde de la derrota, la “estrecha” orden de la caballería andante, defendida en el palacio de los duques (32, 673-674), trasladará la penitencial medida a su mismo cuerpo: largo, tendido, flaco y amarillo, estrecho y no nada ligero (62, 869). Después de intentar bailar en el sarao de damas, en casa de don Antonio Moreno, ¿no imaginamos una descompuesta pirueta al modo de la que ejecuta para Sancho al final del 25 de 1605? “Le molieron no sólo el cuerpo, pero el ánima”, dice el texto. Éste no es un destroz del enemigo, sino el “molimiento” de sí mismo: ¿no estamos contemplando por fin la penitencia a la manera de Orlando?

Toca ahora recordar las consecuencias de una y otra penitencia. Amadís lo había llevado a su objetivo inicial, obtener “perpetuo nombre y fama” (25, 211), y fama (de femí) supone “decir” pero Orlando, Roldán o Rotolando, prometió “perpetuo nombre y escritura” (25, 212). Detengámonos en Orlando: uno en 1605. Se llama Cardenio por su corazón destrozado, o el Roto de la mala Figura (I, 23, 201)⁹. Don Quijote lo identifica desde sus reliquias (mula muerta, valija, camisas, escrituras), o saltando en el horizonte del reseco paisaje de Sierra Morena.

Muerto don Quijote, el libro, el *Quijote*, se constituirá en su reliquia. En el último párrafo, a modo de emblema, encontraremos su corazón escritural. La pluma de Cide Hamete, empapada en su característico negro licor, nos dice, con palabras del *Cantar de los Cantares*: “Para mí sola nació don Quijote y yo para él”. Y añade: “él supo obrar y yo escribir” (938).

⁸ Pienso en el costado señalado como la herida de Longinos, en Belerma como la portadora del Grial; de allí la idea de la contaminación con la “materia de Bretaña”, que desde el siglo XII dejó huellas en los libros de caballerías. Clemencín ve en el corazón huellas del *Florisel de Niquea*. Ver, para la intertextualidad del episodio “La Cueva de Montesinos (II, 22-23)”, de Augustin Redondo, en su *Otra manera de leer el ‘Quijote’*, Madrid, Castalia, 1997, pp.403-420.

⁹ Sobre Cardenio-Orlando, Chevalier, *L’Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l’influence du ‘Roland furieux’*; Bibliothèque de l’École des Hautes Études, fasc. XXXIX, Burdeos, Férier et fils, 1966, pp. 436-61; de Stephen Gilman, « Cardenio furioso », *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986-1988, vol.III, 343-347; de Georges Güntert, « Ariosto en el ‘Quijote’: replanteamiento de una cuestión », *Actas AIH, XII* (1995), pp .271-283.

Alicia PARODI

(La mal deliñada pluma de avestruz y su libro quedarán fuera de esta unión, Pero tendrán la función de cerrar el Prólogo de 1605 donde se registra el nacimiento del hijo avellanado. Una suerte de cáscara o... tapa).

III.

Como don Quijote, el *Quijote* ejercita una poética, no de *imitación* sino de *participación*. No deberemos buscar entonces en las preceptivas renacentistas. Se trata más bien de una poética teológica, como las que reseña Curtius,¹⁰ más específicamente, de una poética del artificio cuyo referente es la Eucaristía. La transustanciación del cuerpo y la sangre, la sequedad y estrechez de una de las especies, la fluidez de la otra, la partición y multiplicación, la imagen del corazón, nos conducen a una antigua alegoría que pone en relación oralidad y escritura, una más cerca de la naturaleza, otra más construida.

La materialidad seca del artificio que nos ocupa, el *Quijote*, nos obliga a particularizar en este segundo aspecto. Por lo que sé, la homologación Escrituras-Eucaristía es rasgo distintivo de Orígenes.¹¹ Entre el siglo VIII y IX, la defensa de los íconos parece haber trasladado argumentos teológicos a una teoría de la representación. Y éstos vuelven a propósito de la iconoclasia protestante. Como sabemos, Trento remite a Nicea. Otra esquina del conflicto con la Reforma es la des-sacramentalización de la Eucaristía.

Toda una cultura se hace eco de las definiciones tridentinas. Pensemos en las custodias, en las iglesias dedicadas a la Sagrada Forma, en las fiestas de Corpus. Y recordemos, además, que Cervantes durante largos años fue miembro de la Cofradía del Santísimo Sacramento. Los autos sacramentales, como el de *Las cortes de la Muerte* de Lope de Vega, no casualmente marco de la tercera salida de don Quijote, repiten imágenes que vienen de toda una tradición de Padres de la Iglesia: “Es Océano del Padre / y tanto en Cáliz se estrecha, / que te puede en un instante / pasar a la vida eterna”. El Ilimitado se limitó, dice Teodoro Studita.¹² Pero ningún texto que yo conozca, expresa de manera más cabal la relación escritura / Eucaristía que el Soneto V de Garcilaso de la Vega, *Escrito está en mi alma vuestro gesto*, donde el poeta enfatiza, como lo hubiera hecho don Quijote, que “aunque no cabe en mí cuanto en vos veo, / de tanto bien, lo que no entiendo creo”, secuencia tomista del Corpus.

¹⁰ V. el Excurso XXII, “La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII”, en su *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, t. II, pp.776-790.

¹¹ Ver, del P. Danielou, “La Eucaristía”, en su *Orígenes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1958, pp. 91-99.

¹² Ver, del P. Alfredo Sáenz, *El ícono, esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires, Gladius, 1991, En “Los misterios de Cristo y su iconización”, pp. 79-82, cita largamente a san Teodoro Studita, del que transcribo: “el que es incorpóreo, tomando cuerpo, dijo a sus discípulos: Tomad, comed, esto es mi cuerpo. Por tanto era limitado a la vez que ilimitado; esto por la divinidad, aquello por la humanidad; lo que no aceptan los pérfidos iconómacos”.