

IGNACIO ARELLANO, DUILIO AYALAMACEDO
Y JAMES IFFLAND (EDS.)

EL *QUIJOTE* DESDE AMÉRICA
(SEGUNDA PARTE)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA», SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI)

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)



Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-14-5

New York, IDEA/IGAS, 2016

IGNACIO ARELLANO, DUILIO AYALAMACEDO
Y JAMES IFFLAND (EDS.)

EL *QUIJOTE* DESDE AMÉRICA
(SEGUNDA PARTE)

ÍNDICE

Presentación	9
Discurso de EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ, Académico de Número de la Academia Peruana de la Lengua	15
Saludo del Director de la Real Academia Española, DARÍO VILLANUEVA	21
Al Simposio Internacional «El Quijote Desde América», por AURELIO GONZÁLEZ, de la Academia Mexicana de la Lengua	23
Palabras finales: don Quijote en el Nuevo Mundo, por IGNACIO ARELLANO, Director del GRISO	25
MERCEDES ALCALÁ-GALÁN ¿Qué ve Cide Hamete? Omnisciencia y visualidad en <i>Don Quijote II</i>	27
DAVID ALVAREZ ROBLIN Las dos caras del doble en el <i>Quijote</i> de 1615	41
IGNACIO ARELLANO Algunas aventuras americanas de Don Quijote	57
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA El <i>Quijote</i> y los saberes humanísticos	75
JULIA D'ONOFRIO «...Más de satírico que de vísperas...». De invenciones e inversiones en los espectáculos de las bodas de Camacho	89
AURELIO GONZÁLEZ Combates de Don Quijote (en la Segunda Parte): encuentros y desencuentros	107

MIGUEL GUTIÉRREZ	
Presencia de Cervantes en narradores latinoamericanos	125
EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ	
Verosimilitud en el capítulo 58 de la Segunda Parte de <i>El Quijote</i> ...	149
STEVEN HUTCHINSON	
El fin del <i>Quijote</i> de 1615: hacia una poética de la disolución	169
JAMES IFFLAND	
«La gran aventura»: Don Quijote, León Felipe, Che Guevara	179
GUSTAVO ILLADES AGUIAR	
«Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el»: avatares de una errata pertinaz en el último párrafo del <i>Quijote</i>	199
FRANCISCO LAYNA RANZ	
Cueva de Don Quijote y sima de Sancho: las entrañas de una purgación ejemplar en el diseño compositivo del <i>Quijote</i> de 1615	219
ADRIENNE L. MARTÍN	
Cetrería y montería: la caza aristocrática en <i>Don Quijote II</i>	235
ROGELIO MIÑANA	
Don Quijote de las Américas: Activismo, teatro y el hidalgo Quijano en el Brasil contemporáneo	247
ÁNGEL PÉREZ MARTÍNEZ	
Silencios sobre Cervantes en el Perú decimonónico	261
CHARLES D. PRESBERG	
Silenos divinos en el espejo encantado: el <i>Coloquio de los perros</i> y la poética vital del <i>Quijote</i> , II	271
FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ	
Sancho: los «Panzas», la boca y el habla	287
MICHAEL SCHAM	
<i>Che, Quijote</i> : Cervantes y el tango	299

«...MÁS DE SATÍRICO QUE DE VÍSPERAS...»
DE INVENCIÓNES E INVERSIONES EN LOS
ESPECTÁCULOS DE LAS BODAS DE CAMACHO

Julia D'Onofrio
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de General Sarmiento
CONICET

I

La danza hablada de las bodas de Camacho es otro de tantos indicios del diálogo que el *Quijote* mantiene con la cultura simbólica de su época. Diálogo natural, porque nada hay más esperable en una obra que establece tantos contactos con su realidad contemporánea, que dé lugar también a las variadas prácticas simbólicas que eran moneda corriente en su contexto social y cultural. Sin embargo, como en otras oportunidades he podido comprobar, este diálogo no está exento de rispideces.

Recordemos que estamos frente una cultura dominada por símbolos, metáforas, jeroglíficos y demás figuras que tienen como propósito común decir otra cosa de lo que son. Ya sea que sirvan para velar un sentido y hacer más atractivo el mensaje, ya sea que transformen en imagen una idea abstracta para hacerla más asimilable o más memorable, siempre van a estar pendientes del decir, del mensaje que buscan transmitir y del efecto que quieren causar. En definitiva, como bien sabemos, la cultura simbólica de la época está siempre de una u otra forma ligada a la persuasión.

En el episodio de las bodas de Camacho, nos encontramos con dos representaciones o espectáculos persuasivos. Sin duda, el gran despliegue de alimentos, adorno y entretenimiento es un espectáculo en sí mismo muy convincente para manifestar el poder del rico Camacho; con todo, es la representación de la danza hablada la que pone en juego el más claro engranaje simbólico con fines a la transmisión persuasiva de un concepto y es el primero de los dos que vamos a comentar. El otro gran espectáculo, que se sirve de recursos diferentes pero apunta también a la acción directa sobre el ánimo de los receptores, es la artificiosa actuación de Basilio que interrumpe la boda y cambia por completo su dirección.

II

El baile alegórico que representa la lucha entre el Amor y el Interés tiene todos los rasgos típicos de los espectáculos festivos. Actores/bailarines que son personificaciones de ideas inmateriales, encarnan la forma más prototípica de la alegoría¹. Los dos principales, Cupido e Interés, identificados por atributos tópicos que los hacen reconocibles; uno de ellos, de reconocimiento más directo, con alas, arco, aljaba y saetas; el otro, vinculado más bien a las figuras de la riqueza, ataviado con vestidos lujosos, oro y seda de diversos colores. Las doncellas/ninfas que forman cada bando, se identifican con rótulos, a la manera de las representaciones iconográficas, la Poesía, la Discreción, el Buen linaje y la Valentía de la escuadra de Cupido; la Liberalidad, la Dádiva, el Tesoro y la Posesión pacífica de la escuadra de Interés. Y, completando el cuadro, la figura también tópica del castillo que resguarda una doncella y que aquí se identifica como el Castillo del Buen Recato llevado por cuatro Salvajes.

Lo dicho atañe a la primera transmisión visual del espectáculo que luego se complicará con el despliegue gestual, ya que al fin y al cabo se trata de una danza. Pero hay que sumar también el nivel discursivo, porque casi cada participante se presentará con unos versos, que sirven también de competencia. En efecto, las coplas recitadas por los personajes alegóricos presentan desde el comienzo la idea de disputa: cada uno da cuenta de sí mismo y quiere prevalecer por su excelencia para el servicio de la dama; se trata en definitiva de una batalla conceptual.

¹ El trabajo de Pinillos sobre este episodio, de título afín a mis intereses, adolece de falencias conceptuales y metodológicas sobre emblemática y cultura simbólica.

Comenzaba la danza Cupido, y, habiendo hecho dos mudanzas, alzaba los ojos y flechaba el arco contra una doncella que se ponía entre las almenas del castillo, a la cual desta suerte dijo:

—Yo soy el dios poderoso
 en el aire y en la tierra
 y en el ancho mar undoso
 y en cuanto el abismo encierra
 en su bátrato espantoso.
 Nunca conocí qué es miedo;
 todo cuanto quiero puedo,
 aunque quiera lo imposible,
 y en todo lo que es posible
 mando, quito, pongo y vedo.

Acabó la copla, disparó una flecha por lo alto del castillo y retiróse a su puesto. Salió luego el Interés y hizo otras dos mudanzas; callaron los tambores y él dijo:

—Soy quien puede más que Amor,
 y es Amor el que me guía;
 soy de la stirpe mejor
 que el cielo en la tierra cría,
 más conocida y mayor.
 Soy el Interés, en quien
 pocos suelen obrar bien,
 y obrar sin mí es gran milagro;
 y cual soy te me consagro,
 por siempre jamás, amén. (II, 19, 796-797)²

Siguen después las apariciones y coplas de la Poesía de la escuadra de Cupido y la Liberalidad de parte del Interés. Un detalle importante para tener en cuenta es que sólo se registran los discursos de cuatro participantes, aunque se aclara que cada uno de los diez recitó sus coplas:

Deste modo salieron y se retiraron todas las dos figuras de las dos escuadras, y cada uno hizo sus mudanzas y dijo sus versos, algunos elegantes y algunos ridículos, y sólo tomó de memoria don Quijote —que la tenía grande— los ya referidos; y luego se mezclaron todos, haciendo y deshaciendo lazos con gentil donaire y desenvoltura; y cuando pasaba el Amor

² El *Quijote* se cita por la edición dirigida por Francisco Rico.

por delante del castillo, disparaba por alto sus flechas, pero el Interés quebraba en él alcancías doradas. (II, 19, 798)

Retengamos de aquí, por un lado, la distinción entre versos elegantes y versos ridículos (aclaración que explica lo disonante de algunos de ellos, como el de la Poesía, especialmente) y, por otro, la curiosa situación de que se haga tanto hincapié en que dependemos de la memoria de don Quijote y que en definitiva estemos mirando desde sus ojos, colocándonos en la posición del espectador.

La danza obviamente también tiene una estructura alegórica, desde el momento en que se pone en escena la metáfora de la *disputa* conceptual y la *conquista* de la dama como una batalla representada de manera real y con la añadidura de que los dos protagonistas asedian el Castillo con sus propios atributos simbólicos: Cupido con sus clásicas flechas, Interés, bastante ridículamente con alcancías doradas y finalmente con un gran bolsón de dinero que termina tirando abajo las paredes del Buen Recato. Parece que todo vale para insistir en la batalla entre Amor e Interés.

Ya sabemos cómo funcionaba la transmisión simbólica en el Barroco: a base de repetir una idea o un concepto desde distintos ángulos, valiéndose de materiales diversos o contrastantes registros. Lo peculiar, en este baile, es que el final es mucho menos claro en su mensaje de lo que sería esperable en representaciones de este tipo, puesto que no queda nada claro quién es el verdadero triunfador. Vemos que el castillo se derrumba por el gato lleno de monedas de oro, lo que permite al Interés apresar a la doncella y ponerle una cadena de oro al cuello; sin embargo, luego los salvajes vuelven a levantar las paredes del castillo para dejar a resguardo a la joven. De modo que si bien la doncella volvió al Buen Recato, no por eso se le quitó (o se quitó ella misma) la cadena de oro que el Interés había alcanzado a ceñirle (lo cual acordaremos que es una muy simbólica imagen de sumisión). Pero, además, los amables salvajes son también quienes ponen paz entre los dos contendientes y la danza que se fundaba en la representación de una batalla termina en armonía. ¿Quién venció realmente? El Interés parece haber terminado mejor, pero nada es concluyente.

Con todo, por más que el resultado sea ambiguo (que debería tomarse como un llamado de atención), el espectáculo tiene un modélico carácter simbólico. Y notablemente su condición de vehículo conceptual se ve reforzado por el diálogo que don Quijote mantiene con una

de las bailarinas donde pregunta quién ideó la danza. Se acentúa, entonces, la idea de la voluntad autorial y de la función transmisora del baile, en el preciso contexto de realización:

Preguntó don Quijote a una de las ninfas que quién la había compuesto y ordenado. Respondióle que un beneficiado de aquel pueblo, que tenía gentil caletre para semejantes invenciones.

—Yo apostaré —dijo don Quijote—, que debe de ser más amigo de Camacho que de Basilio el tal bachiller o beneficiado, y que debe de tener más de satírico que de vísperas: ¡bien ha encajado en la danza las habilidades de Basilio y las riquezas de Camacho! (II, 20, 685)

Es sumamente interesante que don Quijote se preocupe por el creador de la danza y muestre ser consciente de que el hecho de saber quién la haya compuesto va a contribuir al sentido del mensaje. Es decir, muestra la consciencia de que quien crea, manipula.

El realce de la figura del autor y el análisis de los intereses del emisor es algo que se busca destacar en este pasaje, por lo tanto, es un detalle que debemos atender para desentrañar sus implicancias; pero además se trata de una distinción muy interesante de este episodio en relación con otro similar en las bodas rústicas de pescadores que relata Periandro en el *Persiles* (II, 10).

Allí, el Amor y el Interés también aparecen enfrentados, aunque el despliegue espectacular se realiza después de que la boda se ha celebrado y no antes como en el caso de la de Camacho y Quiteria (y esto es importante para el sentido que transmite en el *Persiles* la construcción alegórica, como veremos). Además, a diferencia de la danza hablada, con autor conocido, pasos señalados y versos acordados, en la fiesta de los pescadores se trata de una carrera de barcas, cuyo carácter simbólico por más que fuera milimétricamente planeado (no lo sabemos), se presenta en el texto como azaroso y más circunstancial. En lugar de un autor como el beneficiado «más amigo de Camacho que de Basilio», aquí se nos hace pensar que intervino el azar o incluso sospechar que debamos este perfecto armado simbólico a la fervorosa imaginación de Periandro que figura en este tramo del texto como un narrador controvertido. Describe Periandro la carrera de cuatro barcas; comienza contando que la primera de ellas, con la insignia de Cupido, se adelanta a las demás y el público festeja «¡Cupido vence! ¡El amor es invencible!» (II, 10, 346). Pero luego se le adelanta la segunda barca, que lleva la insignia del

Interés «en figura de un gigante pequeño pero muy ricamente aderezado» y el público vuelve a gritar «¡El Interés vence!». La tercera barca con la insignia de la Diligencia quiere sobrepasar a las otras y quedan enredadas las tres sin poder avanzar. Aprovecha, entonces, la cuarta barca que llevaba por insignia la Buena Fortuna para superar a las tres restantes y ganar la carrera, con gran algarabía del público. Dos capítulos después, hace Periandro la perfecta aplicación de esta carrera simbólica y dice: «—Al Amor, al Interés y a la Diligencia dejó atrás la Buena Fortuna, que sin ella vale poco la diligencia, no es de provecho el interés, ni el amor puede usar de sus fuerzas» (II, 12, 354).

Como se ve, estamos frente a esos lugares donde Cervantes trata un tema con elementos similares, aunque cambiando el enfoque y el sentido. Por eso vale la pena advertir las diferencias de realización que cambian el sentido de la lucha simbólica. En el caso del *Persiles*, la lucha ilustra lo que ya ha pasado: dos parejas iban a casarse según el interés de sus mayores, aunque el amor les dictaba otra cosa; pero la llegada providencial de Periandro y Auristela es lo que permite, inesperadamente y a último momento, que las bodas se celebren cruzadas y se unan los que realmente se amaban. Es decir, el triunfo fue, como en la carrera, un triunfo de la Buena Fortuna.

En el caso del *Quijote*, la danza alegórica parecería tener una finalidad persuasiva: apoyar la causa de Camacho en la tan comentada disputa con Basilio por la mano de Quiteria. De hecho, se nos semeja como una típica vuelta de tuerca barroca sobre el motivo del amor frente al interés que ya era un lugar común. Así, el ingenioso beneficiado inventa una danza con el tema que todos comentaban y por el que muchos acusaban a Camacho: conseguir a Quiteria gracias a su riqueza, esto es, por el interés de la familia de ella que lo eligió para que reemplazara al enamorado más pobre.

La disputa entre amor e interés es habitual en comentarios sobre bodas, pero en ellos generalmente se toma la perspectiva del pretendiente pobre y abandonado. Por eso, lo curioso aquí es que se elija el partido del interés. Más aún, es tremendamente curioso que, desde el bando del rico y del ganador, se mencione siquiera esa disputa que lo dejaría mal parado. Así pues, quizás gran parte de lo que a don Quijote le parece más propio de un despliegue satírico, esté dado por lo fuera de lugar, lo arriesgado, incluso, de hacer un baile sobre la guerra entre amor e inte-

rés, precisamente en una boda concertada por interés. ¿No parece acaso un gesto equiparable a mentar la sogá en casa del ahorcado?

La calificación de «más satírico que de vísperas» se nos presenta, por lo tanto, como una clara acusación. No olvidemos que justamente la sátira fue la modalidad rechazada por don Quijote pocos capítulos antes, cuando comentaba la carrera poética de don Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán, y sabemos bien que es un tema urticante en Cervantes³. No hay duda entonces de que estamos ante un juicio negativo. Y, sin embargo, don Quijote también cree que este creador satírico es «más amigo de Camacho que de Basilio», es decir, no considera que la danza perjudique a Camacho a pesar de satirizar la situación. ¿Por qué? Más allá de la construcción burlesca que es rasgo propio de todo el *Quijote*, se podría pensar que, en esta invención, el beneficiado muestra una notable confianza en el poder de convicción de los espectáculos simbólicos que pueden *inocular* a los espectadores conceptos que tal vez no habrían aceptado antes de ser alcanzados por el mecanismo de manipulación.

Para aclarar mi punto, volvamos a hacer foco en los dos polos de la batalla, Amor e Interés. Ambas son reconocidas como fuerzas poderosas. El Amor suele figurarse simbólicamente como una fuerza positiva o negativa, según el tipo de pasión amorosa a la que lleve (la emblemática, género simbólico por excelencia, puede dar fácilmente prueba de esto). Pero el interés, en cambio, tiene siempre una connotación negativa. Lo podemos ver en definiciones del *Tesoro* de Covarrubias, donde en cada entrada en la que se menciona el interés, se alude a la idea de ganancia y a cierto egoísmo del beneficio propio⁴. Veamos solamente la definición del término ‘interese’: «El provecho, la utilidad, la ganancia que se saca o espera de una cosa [...] Interesarse poco o mucho en alguna cosa, haber mucha o poca ganancia». Agrega en el suplemento manuscrito que «El interese es la polilla de la virtud». Elocuente es también la explicación de Ripa en su *Iconología* al regular cómo debería representarse el Interés:

³ Como bien estudió Close, 1990.

⁴ Véase el subcapítulo de Layna Ranz (2005) titulado «Contienda de intereses» donde se recogen valoraciones peculiares sobre el interés y la ira que pueden contradecir esto. Ciertamente que la mayoría de esos ejemplos pertenecen a textos posteriores al *Quijote*, señal —según entiendo— de transformaciones de un aspecto de la mentalidad barroca que en la obra de Cervantes se recela (algo argumenté al respecto en D’Onofrio, 2011).

Consiste el Interés en cierto desordenado apetito de lo que a uno le acomoda, extendiéndose a muchos o diversos objetos, según las ambiciones que a los hombres poseen. [...]

...el hombre interesado siempre se aferra firmemente a su utilidad y beneficio debiendo además tenerse muy en cuenta y consideración que el dejarse guiar solamente por el propio interés es mácula que siempre de algún modo oscurece la blancura de la virtud... (*Iconología*, I, 535)

En la obra de Cervantes, además del pasaje del *Persiles* ya citado, se recordará episodio de las bodas de Daranio y Silveria en el libro III de *La Galatea* que ha sido señalado como un antecedente de las Bodas de Camacho; allí el despechado Mireno acusa a Silveria de haber sucumbido ante las fuerzas del interés y en su canción desgrana la poca suerte del amante pobre que debe competir ante poder del dinero, irremediablemente, el oro vence al amor. Pero aparece también algo más complejo que el simple enfrentamiento en este discurso de Cupido en *La casa de los celos*: aquí el Interés, ligado a los engaños de la corte y movido por el dinero, desvirtúa los rasgos más íntimos del Amor, quien ha tenido que claudicar frente al poder de su fuerza. El discurso se da en una de las varias escenas alegóricas de la obra, en la cual Venus encuentra irreconocible a su hijo y le pregunta por qué está vestido de cortesano, con el arco roto y sin aljaba. Cupido responde:

Has de saber, madre mía,
que en la corte donde he estado
no hay amor sin granjería,
*y el interés se ha usurpado
mi reino y mi monarquía.*
Yo, viendo que mi poder
poco me podía valer,
usé de astucia, y vestíme,
y con él entremetíme,
y todo fue menester.
Quité a mis alas el pelo,
y en su lugar me dispuse,
a volar con terciopelo;
y, al instante que lo puse,
sentí aligerar mi vuelo.
Del carcaj hice bolsón,
y del dorado arpón

de cada flecha, un escudo,
y con esto, y no ir desnudo,
alcancé mi pretensión.
 Hallé entradas en los pechos
 que a la vista parecían
 de acero o de mármol hechos;
 pero luego se rendían
 al golpe de mis provechos.
 No valen en nuestros días
 las antiguas bizzarrías
 de Heros ni de Leandros,
 y valen dos Alejandros
 más que docientos Macías.

(*La casa de los celos*, vv. 1448-1477. Las itálicas son mías)

Con los ejemplos traídos a cuento, se observa mejor la notable inversión producida en la danza de las bodas de Camacho que incluso ennoblece la figura del Interés. Así como en el parlamento recién leído, Cupido reconoce haber tomado las armas del Interés, en la danza de las bodas, pareciera que es el Interés el que está valiéndose de las estrategias de Amor. Pensemos por ejemplo que es el Amor el que ha sido siempre el derribador de castillos alegóricos. En definitiva, lo que quiero resaltar es que no es extraño que el interés o el dinero triunfen, pues al fin y al cabo siempre parecían ganarle la partida al amor en este tipo de disputas, pero sin duda lo que es muy peculiar es la connotación positiva que alcanza Interés en este episodio.

Si abordamos el asunto desde el aspecto iconográfico, debe notarse también que el Interés está vestido en realidad como la representación de la Riqueza; y la unión entre ambos, Interés y Riqueza, es indiscutible en el baile de las bodas. Así, entonces, a la figura del Interés se le suma la capacidad del dinero para proveer, ser generoso y liberal, como demuestra la abundancia pantagruélica del festejo. En efecto, al espejar la riqueza de Camacho, el Interés aparece como positivo en el preciso contexto en el que se representa la alegoría de su figura: la danza comisionada para festejar el triunfo de Camacho al conseguir a la bella Quiteria.

Los rasgos positivos con que se presenta al Interés se ven asimismo en los versos de sus coplas, donde se reconoce más poderoso que Amor, pero guiado por él; se exalta su estirpe, y se deja abierta la puerta para la posibilidad de obrar bien actuando por interés, además de sostener que todos, de una forma u otra, actuamos por interés pues nadie escapa a su

influjo («Soy el Interés, en quien / pocos suelen obrar bien, / y obrar sin mí es gran milagro»).

Semejantes inversiones o representaciones fuera de la norma nos permiten, entonces, pensar que el postulado principal de la danza sea precisamente la reivindicación del Interés como una fuerza válida y positiva⁵. A esto puede deberse, también, que la batalla danzada tenga un final ambiguo, dado que interesaría más la pacificación o, incluso, la unificación con el amor que el triunfo destructivo del Interés sobre el anterior adversario. Recordemos que, en *La casa de los celos*, Cupido reconoce haber tenido que fundirse con el Interés para sobrevivir en la corte. Así y todo, la idea de una unión irremediable entre ambas fuerzas, Amor e Interés, es quizás el modelo de la visión conservadora y conformista a la que había llegado la sociedad dominada por el dinero en todos los ámbitos.

III

Gracias a las artes del satírico beneficiado, pues, la danza termina siendo un elogio del triunfalismo y del poder del dinero; nada más alejado del idilio de lo pastoril. Aquí estamos en el mundo del dinero, donde no hay más que dos linajes, como decía la abuela de Sancho, el tener y el no tener. Y no por nada el final de la danza es el punto álgido del festejo de las bodas, antes de que aparezcan los novios. Es, diríamos, su escena paradigmática o incluso emblemática de las bodas planeadas por Camacho (notemos que ninguna de las otras danzas tiene un contenido conceptual como ésta).

En la experiencia de Sancho, el texto pone de manifiesto el poder persuasivo del espectáculo, puesto que será aquí cuando el escudero, ya completamente convencido exclame «El rey es mi gallo: a Camacho me atengo». Y en contrapartida don Quijote se apresure a amonestarle, calificando su posición de un triunfalismo irreflexivo: «—En fin —dijo don Quijote— bien se parece, Sancho que eres villano y de aquellos que dicen: ‘¡Viva quien vence!’»⁶.

⁵ Dos lecturas muy cercanas como la de Sinnigen y la de Bulgin analizan de manera no muy divergente el episodio, pero sin embargo, sostienen posiciones totalmente contrarias en cuanto a si se exalta el Amor o el Interés en las bodas de Camacho.

⁶ *Correas*: «Se dice *viva quien vence* por los que siguen al vencedor y de más fortuna, sin tener más ley que irse tras la prosperidad».

Somos testigos de cómo la riqueza de Camacho conquista por completo la voluntad de Sancho, mientras don Quijote se resiste a semejante sumisión. En verdad la posición de los dos protagonistas ilustra la sensación ambigua que le queda al lector frente a todo el grandioso festejo de las bodas o incluso frente al personaje mismo de Camacho. Así, junto con el final ambiguo de la danza, aquí cabe preguntarse la intencionalidad que subyace al festejo, que podría pintar a Camacho de cuerpo entero.

En este sentido, es interesante comparar la descripción que hace Ripa en su *Iconología* para representar la alegoría de la Riqueza, porque además de atribuirle vestidos ricos y lujosos (tal como aparece el Interés en la danza hablada), recomienda que porte símbolos de poder regio, ya que «la primera y principal de las riquezas consiste en poseer la voluntad de los hombres»⁷. Si pensamos que la figura alegórica de la danza se identifica a sí misma con el Interés pero se viste con las galas de la Riqueza, resulta más curioso atender a las descripciones del mismo Ripa porque tanto para la Riqueza como para el Interés, además del dinero, aparece como rasgo común la manipulación de las voluntades.

La imagen visual del Interés en Ripa no se condice con la de la danza y sería difícil que lo hiciera en cualquier iconología, porque, como ya vimos, el interés es «la polilla de la virtud»⁸. Ripa pinta al Interés como un viejo vestido de negro (que mancha todas las virtudes) pero la reflexión sobre uno de sus objetos simbólicos que le asigna como atributo —la caña de pescar— es muy significativa:

La caña con anzuelo muestra cómo el Interés se esfuerza muchas veces en favorecer a las gentes, mas no lo hace sino con intención de ayudarse a sí mismo. Así, no produciendo dichos beneficios guiado por la virtud, la finalidad que lo conduce carece enteramente de la menor nobleza, como los pescadores ofrecen al pez con caña su alimento con intención de sacarlo del agua, haciéndolo al fin suyo. (*Iconología*, I, p. 535)

Desde este orden de ideas, cabe considerar el episodio de las bodas de Camacho no sólo como una reelaboración más de la disputa entre riqueza e ingenio y prestar atención, para su análisis, a los mecanismos de

⁷ Ripa, *Iconología*, II, pp. 276-277.

⁸ Recordar que en la carrera del *Persiles* la barca del Interés tenía también una figura vestida ricamente, pero tal figura era un «pequeño gigante», los cuales siempre están asociados a la soberbia y a las fuerzas incontroladas.

manipulación de voluntades que aquí se ponen en juego. De tal modo, creo que es lícito pensar que el episodio ilustra o pone en cuestión ciertos aspectos de prácticas de acción psicológica y medios materiales de la manipulación que sirven para torcer un juicio o conquistar voluntades y que son, sin duda, rasgos esenciales en la cultura simbólica del Barroco.

Para ver la relevancia de la temática de la recepción y la manipulación, recordemos, por un lado, cómo se hace hincapié en don Quijote y Sancho como espectadores, al punto de que se nos dice que lo registrado en los pasajes danzados es lo que el caballero guardó en su memoria, excelente modo de recordarnos el papel de receptor de un espectáculo. Por otro lado, don Quijote como lector/espectador avisado pregunta por la figura del autor, haciendo foco en el artificio de toda creación y en la direccionalidad que una construcción alegórica puede tener. Por último, somos testigos del cambio radical en la posición de Sancho con respecto a Camacho, gracias al «multimedial» espectáculo de su riqueza que las bodas ponen de manifiesto. En un principio, cuando en el capítulo 19 les cuentan la historia del triángulo amoroso, la riqueza de Camacho le resulta antipática porque ha roto los amores de Basilio y Quiteria, de modo que Sancho se había puesto del lado de Basilio. Pero a comienzos del capítulo 20, los aromas del banquete lo despiertan y va descubriendo admirado la generosa abundancia que la riqueza de Camacho permite. Para el final de las danzas, Sancho ya está completamente volcado a favor de Camacho («El rey es mi gallo: a Camacho me atengo»). Por el contrario, don Quijote hace un camino inverso, porque empieza alabando la sensata necesidad de que los padres intervengan en la elección de las parejas, pero parece terminar mirando con desengaño y antipatía el despliegue de poder de Camacho después de las danzas que atribuye a un espíritu satírico y parcial⁹.

Creo que, para el análisis de la cuestión de la manipulación, se debe tener muy en cuenta que Camacho aparece en el texto más por sus manifestaciones que por su presencia y voz concretas. Camacho es la abundancia, orden y riqueza de las bodas, es quien ha encargado y pa-

⁹ Lo mismo que vive Sancho cuando va rindiendo su voluntad ante la comida («Primero le cautivaron y rindieron el deseo las ollas [...] luego le aficionaron la voluntad los zaques y últimamente las frutas de sartén...»), es lo que el lector supone que experimentó la familia de Quiteria: la conquista de la voluntad por la riqueza. Estos cambios en los ánimos aparecen en la obra mostrados de tal forma que los lectores comprendemos perfectamente cómo la riqueza generosa conquista la voluntad.

gado la comida y los espectáculos, pero sólo aparece al final de todo el despliegue de su poder y liberalidad¹⁰.

Debemos tener presente, también, la tecnología de la manipulación barroca, que Rodríguez de la Flor analiza en profundidad y sobre la que recalca —por ejemplo en *Pasiones frías* (2005)— el papel fundamental que tiene el ocultamiento de las propias pasiones en quien busca persuadir. Se trata de una seducción que obtura los propios afectos, pues la manifestación abierta de la interioridad no es más que señal de debilidad. El mayor dominio sobre el prójimo se logra descubriendo los resortes que lo hacen rendirse a nuestra voluntad, pero sin jamás develar el laberinto del propio deseo.

Camacho, luego de que toda la fiesta hablara de él, por fin aparece en el capítulo 21 acompañado de la hermosa Quiteria y de sus familiares, pero jamás habla¹¹. No hay ni un solo parlamento en discurso directo de Camacho, únicamente se refiere su parecer y voluntad en el momento decisivo del *suicidio* de Basilio y luego en su industriosa *resurrección*; pero no tiene ni una línea de diálogo. Actúa a través de intermediarios, podríamos decir, porque su discurso y razones no son necesarios: es el poder del dinero y el interés que mueve a todos. Bien sabemos que esta estructura no es considerada negativa en sí misma, de hecho puede ser incluso una imagen similar a la forma en que se entendían las manifestaciones regias o incluso las divinas (el Dios escondido), pero esto precisamente suma más a su construcción como agente poderoso. Y, especialmente, este detalle merece ser señalado porque sucede todo lo contrario con Basilio.

La irrupción verborrágica y apasionada de Basilio, nos permite ver el contraste con la entrada elegante y llena de boato (que hasta desentona por lo cortesano en ambiente rural) que hicieron Camacho y Quiteria. Los novios que protagonizan la ceremonia de su supuesto amor deslumbran con una imperturbable prestancia externa, son el puro gesto que transmite su mensaje desde el silencio (rasgos muy propios de la espectacularidad barroca). En el texto los lectores lo apreciamos a través

¹⁰Vivar, 2002, analiza esta cuestión del espectáculo con interpretaciones útiles, aunque con algunos errores en la lectura del texto del *Quijote* (así, es parte esencial de su argumento sostener que la comida de las bodas se ofrece sólo como un espectáculo a la vista, pero que no llega a ser disfrutada; en contra de esto, el texto es muy explícito acerca de cuánto se alimenta Sancho con la generosidad de Camacho).

¹¹Sobre este detalle, ver la n. 9 de Vivar (2002, p. 87).

de la impresión que causan especialmente en Sancho, pero también en don Quijote.

Por el contrario, Basilio sorprende a los presentes con una desbordante manifestación de su interioridad. Su alarde de un sentimiento interior desgarrado (que va en contra de todo decoro esperable en un espacio civilizado por la praxis barroca) es lo que ayuda a convencer a todos de su desequilibrio y dar crédito, entonces, a la locura de su desesperación. Ciertamente que Basilio, como ya mostró bien Redondo, fue sembrando desde antes los indicios para aparecer como el estereotipo del enamorado melancólico y suicida, capaz de cualquier cosa. Pero lo que me interesa mostrar aquí son los mecanismos de los que se sirve para la manipulación (la de los partícipes de la boda y la de nosotros mismos).

Si Camacho se nos muestra por sus productos y su riqueza, Basilio pone el cuerpo y con él juega a la figura del loco y hace el ridículo (no sorprende desde este detalle, que don Quijote se identifique rápidamente con él y salga en su defensa). En lugar de ocultar sus pasiones, parece que las muestra con una sinceridad abrumadora —señal otra vez de locura—¹², que precisamente no hace sospechar una manipulación porque, como ya se señaló, el hombre prudente y el que sabe persuadir es el que no habilita sus afectos a la mirada externa. No olvidemos además el parlamento de Cupido en la *Casa de los celos* cuando dice que uno de sus primeros cambios para poder triunfar fue «no ir desnudo».

¿Qué proponemos, entonces? Que en el engaño de Basilio se juega precisamente con las expectativas de lo que es la manipulación barroca. El ingenioso enamorado confunde y engaña a todos, porque utiliza las tretas del débil: si para todos es el loco rústico que no puede admitir que el mundo se rige por el dinero y que el Amor es vencido por el Interés, él encarnará ese papel y dará un rodeo al principio barroco de la persuasión secreta, a la figura del que mueve sin ser movido, como es el ideal de la penetración de las conciencias, porque ante todo él representa al desbordado de pasión, a la sinceridad ingenua e imprudente, al que no sabe disimular.

Notemos que, salvo los amigos avisados del engaño quienes bien contribuyen con sus ruegos a la manipulación, todos caen en la treta. También don Quijote, que había descubierto y señalado la manipula-

¹² Algo similar se descubre en el licenciado Vidriera (D'Onofrio, 2011).

ción conceptual a la que estábamos siendo sometidos en la danza hablada, es otra víctima del perfecto espectáculo de Basilio¹³.

Barroco al fin, Basilio bien sabe que con industria se vence al enemigo, como ejemplifica Hernando de Soto en uno de sus emblemas con el paradigmático caballo de Troya¹⁴. Desde dentro de la mentalidad barroca, Basilio se introduce en campo enemigo como si fuera un artefacto inocuo y lo destroza en sus fundamentos. Si el poder se había mostrado por la abundancia imperturbable, si el poderoso es el que, con puros gestos, con pura imagen y riquezas, proyecta su dominio; Basilio se mostrará como el carente, el despojado ya sin bienes, y como aquel que, contra toda prudencia, necesita abrir su pecho y explicarse con palabras. Palabras que construyen un discurso patético, persuasivo al fin, pero que es visto como una señal de debilidad o de no-poder porque lo que expresa es que no está completo. Basilio actuará que no puede ni siquiera morir de manera cristiana, si no recibe aquello que le falta: la confirmación de la promesa primera de Quiteria.

La acción de Basilio consigue incluso mover a don Quijote a usar una de las armas más propias del poder discursivo barroco: el concepto encapsulado en una imagen persuasiva. Vemos esto cuando don Quijote, para convencer a Quiteria y a su familia, dice: «Aquí no ha de haber un sí, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura». James Iffland ve con acierto la imagen del tálamo unido a la sepultura como la síntesis perfecta de la semiótica carnavalesca que rige en todo el episodio. Desde ya que acepto su fina lectura (y no porque sea uno de los organizadores de este Simposio), pero quiero destacar aquí la imagen de don Quijote en su construcción emblemática y la observo en tanto mecanismo discursivo. En este sentido, se observa fácilmente cómo ha podido encapsular el mejor argumento persuasivo para que se conceda el deseo de Basilio: la imagen del tálamo-sepultura indica la brevedad del casamiento, porque el novio morirá al instante, al tiempo que insta a la respuesta urgente pues, si se demoran, sólo habrá sepultura y no en lugar sagrado por ser el muerto un suicida. El recurso que utiliza don Quijote es equivalente, en tanto mecanismo de convicción, al espectáculo alegórico de la danza hablada. Inoculan en el receptor una idea a través de imágenes conceptuosas.

¹³ Zimic, 1972, ya resaltó que el más burlado es el lector.

¹⁴ Soto, *Emblemas moralizadas*, «*Inimicum insuperabilem industria vincere*», fol. 9.

Retengamos, por último, que el reclamo de Basilio y su amor por Quiteria se nos presentan como sinceros y legítimos (no tenemos elementos para dudar de ellos) por eso es que se hace más evidente que todo el armado espectacular del labrador pobre se funda en la conciencia de que el desposeído sabe que no conseguirá nada con la verdad desnuda: tiene que usar una verdad engañosa que persuada adecuadamente¹⁵. Podríamos decir que su creación es una sinceridad artificiosa que le permite otro tipo de dominación sobre los demás y lo logra, no con una alegoría ni con un concepto convincente. La suya es una industria construida sobre su verdad, pero con los materiales del artificio; algo muy parecido a la ficción novelesca que practica Cervantes, por supuesto.

En este final, se ve que la manipulación de Basilio es aún más poderosa que la de Camacho, más urgente también y hasta irremediable. Todos se tuvieron por burlados y escarnecidos cuando él orgulloso de su creación exclama y aclara: «Milagro, no. ¡Industria, industria!». Es aquí cuando el rico poderoso pierde la templanza, tanto él como los suyos quieren ir a la armas para vengarse. Sin embargo, luego de la intervención de nuestro caballero loco, la disputa se pacifica (otro espejo invertido de la danza sobre la batalla de Amor e Interés). Notablemente, don Quijote, que muestra entender muy bien la situación profunda, sostiene que Camacho podrá comprar su gusto donde cuando y como quisiere; Basilio, en cambio, «no tiene más desta oveja, y no se la ha de quitar alguno, por poderoso que sea...».

Finalmente y acorde con su figura de poderoso, Camacho «por mostrar que no sentía la burla, ni la estimaba en nada, quiso que la las fiestas pasasen adelante...», es decir, su poderío se sigue manifestando en el mostrar que nada lo afecta, su gesto de poder es la indiferencia y la disimulación.

En fin, tanto el espectáculo de Camacho, como el de Basilio se valen de la manipulación, aunque se trata de formas bastante distintas. ¿Cómo se juegan las diferencias entre la manipulación engañosa de la ficción y aquella otra aceptada socialmente que opera ya sea través de las dádivas o a través de las construcciones simbólicas que inoculan conceptos? ¿Es

¹⁵ Aquí se debe tener en cuenta la lectura de Layna Ranz que acentúa tanto los rasgos picarescos de Basilio, aunque no acuerdo con las valoraciones eminentemente negativas que él encuentra en contraste con Camacho.

lícito preguntarnos qué forma de manipulación la obra de Cervantes presenta con más simpatía?

BIBLIOGRAFÍA

- Bulgin, Kathleen, «Las bodas de Camacho: The Case for *el interés*», *Cervantes* 3, 1, 1983, pp. 51-64.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *La casa de los celos*, en *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- Close, Anthony, «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2, 1990, pp. 493-511.
- Correas, Gonzalo *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor, 1992.
- Covarrubias Horozco, Sebastián, *Tésoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó, 2006.
- D'Onofrio, Julia, «El licenciado Vidriera y los peligros de la transparencia», *Don Quijote en Azul 2. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 2011, pp. 101-116.
- Layna Ranz, Francisco, *La eficacia del fracaso. Ensayos desde la segunda parte del «Quijote»*, Madrid, Polifemo, 2005.
- Pinillos, María Carmen, «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho», *Crítica*, 71, 1997, pp. 93-104.
- Redondo, Augustin, «Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica: el episodio de Basilio en el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 135-148.
- Ripa, Cesare, *Iconologia* [Roma 1593], ed. Juan Barja, trad. Juan y Yago Barja, Rosa M. Mariño, Fernando García Manero, Madrid, Akal, 1987.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Pasiones frías*, Marcial Pons, Madrid, 2005.
- Sinningen, John, «Themes and Structures in the Bodas de Camacho», *Modern Language Notes*, 84, 1969, pp. 157-170.
- Soto, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599.
- Vivar, Francisco, «Las bodas de Camacho y la sociedad del espectáculo», *Cervantes* 22, 1, 2002, pp. 83-109.
- Zimic, Stanislav, «El engaño a los ojos' en las bodas de Camacho del *Quijote*», *Hispania*, 55, 1972, pp. 881-886.