

¿Saliendo sin ser notada?

Lo anti-místico y lo anti-erótico en *Don Quijote*

Charles Victor Ganelin

(ganelic@muohio.edu)

MIAMI UNIVERSITY (OXFORD, OHIO)

Resumen

Don Quijote explora los cinco sentidos en la vida errante de su protagonista para explorar la textura sensorial del mundo y cuestionar la frontera entre el arte y la naturaleza. Cervantes juega con los sentidos «externos» de la vida cotidiana y los «internos» de la práctica mística, que resulta en un anti-erotismo y un anti-misticismo que sale de una parodia de la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz.

Abstract

Cervantes displays the five senses in Don Quijote's knight errantry as a means to explore the world's sensorial texture as well as to question the border between art and nature. Cervantes plays with the «external» senses of daily life and the «internal» ones of mystical practice through a parody of St. John of the Cross' *Dark Night of the Soul*, producing a tone of both anti-eroticism and anti-mysticism.

Palabras clave

Miguel de Cervantes
Misticismo
San Juan de la Cruz
Los cinco sentidos

Key words

Miguel de Cervantes
Mysticism
San Juan de la Cruz
The five senses

AnMal Electrónica 32 (2012)
ISSN 1697-4239

En el *Quijote* los lectores, como los oyentes implícitos en tantos «dirá» y «oirá» de la narración, notamos lo sensato, lo sensible y lo sensual en la vida errante de Don Quijote: su labor manual al forjar el yelmo y la celada, su ceguera bien obvia ante la verdadera forma de los objetos, su monólogo caballeresco dirigido hacia más de una «fermosa dama». Los encuentros o siquiera choques entre Don Quijote y su cosmos reflejan la manera de correr mundo de Cervantes mismo como recaudador de impuestos, soldado o escritor, oficios que le permitieron revisar ese mundo con toda

su solidez y estridencia, investigar su textura sensorial, explorar las apariencias visibles y físicas e indagar las invisibles y espirituales, interrogar las fronteras entre el arte y la naturaleza, entre el cuerpo humano, la cultura y la sociedad dentro de los cuales se esfuerza por existir. Cervantes pone de manifiesto, particularmente en *Don Quijote*, un imperio de los sentidos donde el significado de las cosas, según el antropólogo Howes,

is never entirely articulated through language, but [...] is practised and experienced (and sometimes challenged), by humans as culture bearers. The sensory order, in fact, is not just something one sees or hears about; it is something one *lives* (2005: 3).

Don Quijote queda inmerso en el mundo ficticio de sus lecturas, lo cual afecta a su recepción e interpretación de los eventos cotidianos que le rodean. Por ello interpreta mal, porque emplea el filtro de sus lecturas en vez de dejarse abrir al mundo circundante. Al mismo tiempo, Cervantes busca una comprensión del significado humano a lo largo de un continuo entre el pensar y el sentir, a través de la lectura y la percepción, a través del discurso y los sentidos —a través un discurso de los sentidos que cuestiona el orden establecido del conocerse, del conocimiento del mundo y su estructura—. Cervantes *crea* significado al mostrar cómo se disuelve el significado, cómo la lectura queda malentendida, cómo la falta de conexión con el mundo acaba inexorablemente en la falta de comprensión. Don Quijote se encuentra sumergido en un mundo representativo de valores o prácticas en su superficie opuestos pero complementarios: el erotismo y la espiritualidad (en su faceta cuasimística), una manifestación bien estudiada por la crítica. Una aproximación a capítulos específicos de la novela con un enfoque en los cinco sentidos revela que Don Quijote acaba invirtiendo estas expresiones: la inclusión de una Marcela y su *anti-*, Maritornes, convierte cualquier incitación que pueda sugerir la presencia de Marcela, en un antierotismo y, al parodiar ciertos versos de san Juan de la Cruz en el capítulo 16 de la primera parte, surge un anti-misticismo. El juego de los sentidos a base del recurso verbal de la parodia, reforzado por imágenes del banquete de los sentidos, destaca el cuestionamiento cervantino de corrientes literarias y verdades artísticas. La definición empleada de «parodia» es la de Hutcheon: uno de los significados originales de la palabra como «contra-canto», una línea musical «contra» otra, hay que aumentarlo / amplificarlo para incluir «accord or intimacy instead of a

contrast». La evolución de la parodia desemboca en la idea de «repetition with a difference» (1985: 32): son las *repeticiones* o tal vez *reiteraciones* de un texto (el de san Juan) dentro de otro (el de Cervantes) con grandes *diferencias* en tono, en estilo, en contexto y en función.

En cuanto al erotismo, siempre ha traído desafíos culturales, literarios y lingüísticos. El Siglo de Oro español era una época, como bien se sabe, de suntuosidad aun en sus insinuaciones de sensualidad y sexualidad. Desde los años de 1980 surgió un nuevo interés en el tema; dos importantes colecciones de ensayos fueron publicadas por entonces: la de un coloquio celebrado en la Universidad Complutense, *Eros Literario* (López Alonso *et al.* 1989), y el número 9 de *Edad de Oro* en 1990. Díez Fernández, que ha llevado a cabo investigaciones importantes sobre la poesía erótica del siglo de oro, cree que el de erotismo es «concepto difuso» (2003: 14), y que «se vincula con el optimismo y la visión deformante y báquica de la existencia, con el reflejo de la naturaleza [...]» (en Hurtado de Mendoza 1995: 14). En otra aproximación reconoce que el erotismo es necesariamente «una acuñación cultural» (2006: 12) relacionada con el amor según definiciones tradicionales, aunque hoy en día se ve *lo erótico* en comparación o en contraste con la pornografía¹. Díez cita a Terenci Moix para señalar que el texto erótico se refiere a la sensualidad y no a la sexualidad, y luego trae a colación a Claude Benoit, que cree que el erotismo «es una forma inconfundible de expresión y de representación que implica un cierto grado de exhibicionismo por parte del autor y algo o mucho de voyeurismo por parte del lector» (Díez 2006: 15). Unos años antes, Redondo había ofrecido una mayor contextualización del texto erótico al designar «la inclinación a la *sensualidad* y al *amor físico* inseparables del proceso que a ello conduce [la cursiva, en el original]». Y añade en una nota que la palabra *erótico* en el Siglo de Oro lleva el sentido de ‘amatorio’ (1990: 251). Respecto al *Quijote* en particular, Redondo ve el erotismo que aparece en sus páginas como «burlesco» respecto de la narración iniciadora de la

¹ Hay los que arguyen que la pornografía es invención del mundo moderno. Talvacchia la entiende como «a modern system of discourse that creates and defines a category of unsanctioned sexual representation [...]. Since both the particular application of the word *pornography* and the specific discourse it defines are modern inventions, they should not be imposed anachronistically on earlier periods, especially since such an imposition usually ends up substituting our values for those of other times» (1999: 104). Díez Fernández incluye también esta argumentación como parte de su aproximación a la poesía erótica (2003: 19-20).

novela caballeresca, *Amadís de Gaula* (1990: 253). Vila (2008) elabora toda una trayectoria erótica que plantea la naturaleza del camino de Don Quijote hacia Dulcinea. A pesar de estos acertados intentos no solo de definición, sino de creación de un riguroso ámbito intelectual propicio para tales investigaciones, quedan huecos difíciles de llenar. Nota acertadamente Martín que

Eroticism is a vague, unstable concept grounded in contemporary notions of sexuality and the personal, moral, and literary standards of its readers. The lack of substantive lexicographical, stylistic, and sociolinguistic studies through which we can examine erotica and contextualize it appropriately within the current Golden Age canon also hampers analysis of works in the field (1998: 172).

Por más que hayan elaborado la cuestión Díez Fernández, Martín y otros muchos, la respuesta queda (y siempre quedará) incompleta. Pero no por ello menos atractiva.

Una de las vertientes del erotismo consiste en una relación estrecha, fruto de una larga tradición, con el misticismo. Al hablar de las bodas de Camacho, Joly ha comentado sobre este vínculo que, durante ellas, Sancho profiere ciertos «rústicos elogios» bastante comunes en nupcias de alto rango. Pero añade esta autora:

Observamos en efecto que, junto a una clara reminiscencia de la poesía amorosa del *Cantar de los cantares* («¡No, sino ponedle tacha en el brío y en el talle, y no la comparéis a una palma que se mueve cargada de racimos de dátiles!»), suelta Sancho un rotundo *hideputa* —cuya relevante impropiedad para elogiar a una doncella subrayó él mismo en su diálogo con el escudero del Caballero del Bosque (Joly 1996: 188).

Tales comentarios aparecen a su vez en, por ejemplo, *La gitanilla*, y también se ven en momentos de destacadas divisiones sociales: «lo erótico en su vertiente procaz se aprovecha en momentos claves para dar idea de las tensiones engendradas por el encuentro entre dos mundos irreconciliables», indica Joly (1996: 194), quien señala que el *Cantar* bíblico aparece en el contexto de una boda nada mística, una situación que permite a Sancho marcar la diferencia entre la clase social de los novios y la suya, distancia apropiada para comentar aspectos de la sexualidad.

Pero al mismo tiempo se puede ampliar este acercamiento: *mundos irreconciliables* es expresión aplicable a la vida errante que Don Quijote intenta llevar a cabo, donde reinan la fe ciega a la vez que una ceguera hacia el mundo físico, táctil, que hay alrededor de él (por más que le afecte físicamente). Aunque no todas las situaciones en que surge el erotismo en torno a Don Quijote tengan que ver con una separación social tan clara como la que se da en las bodas de Camacho, existen momentos que no sólo se aprovechan de lo erótico con una sugerencia de lo místico, sino en los que se da una inversión de estos conceptos. El propósito de este empleo es en la superficie señalar la diferencia que va desde un Don Quijote supuestamente «espiritual» hasta su contacto con el mundo físico circundante. Pero, como casi todo en el arte cervantina, sirve para subrayar su cuestionamiento de la experiencia física y su relación con el mundo no visto. El choque entre el mundo visible y el invisible se da a lo largo de la novela, pero el juego entre el erotismo y el misticismo y su negación (anti-erotismo y anti-misticismo) se vislumbra más claramente en los capítulos 11-17 de la primera parte, desde la cena con los cabreros hasta los sucesos en la venta. El mundo «real» y el mundo «ideal» de Don Quijote entran en juego, y junto a ellos los cinco sentidos exteriores (el contacto con el mundo cotidiano) y los interiores (los de la práctica espiritual y mística)².

Aunque los episodios comentados aquí se emplean con frecuencia como muestra del humor cervantino, hay que tener en cuenta que lo cómico es en realidad una cuestión seria: la comicidad es la superficie, es una técnica para aproximarnos a temas de trascendencia. La faz cómica de los eventos que ocurren con los cabreros, Gristóstomo y Marcela, los yangüeses y Maritornes no requieren mayor ampliación; la faz seria, el cuestionamiento, es lo que más preocupa.

La forma de cuestionamiento cervantino la podemos contextualizar al acudir a un cuadro que data de la época del *Quijote*, [*La incredulidad de Santo Tomás*](#) (Neue Palais, Postdam), de Caravaggio. Esta pintura, de 1600-1602, ensalza un contacto físico entre dos entidades, una viva (santo Tomás) y una «muerta» pero resucitada (Jesús). Caravaggio no busca representar la fe ni la duda, según Most, sino otro aspecto casi imposible de captar: «The irreconcilable conflict and the indispensable

² El concepto de sentidos «interiores» o «internos» no se limita a lo espiritual desde la perspectiva cristiana; hay una larga historia en la filosofía (comentada en España por Vives, Pérez de Moya y otros) y sería prolija detallarla en este momento. Aunque abundan las fuentes, un ensayo que ofrece un buen resumen es el de Sáenz de Miera (2002).

interdependence» entre la creencia religiosa y el escepticismo (2005: 204). En el cuadro, Jesús insiste en que Tomás emplee sus sentidos exteriores (el tacto y la vista) para confirmar un hecho que puede aceptarse tan solo por la fe (a través de los sentidos internos). La importancia de esta obra la explica bien Varriano:

Unembellished by any sign of the supernatural, the «realism» of Thomas's gesture goes beyond sight and touch to grapple with the deeper meaning of visual experience. In this, Caravaggio followed the same logic that guided Galileo and the great scientists of his age [...]. [Caravaggio] entertained the possibilities of deductive reasoning and inference. Alone among Italian painters of his age, Caravaggio thought to put spiritual and religious matters to the test (2006: 60).

Fried opina que este cuadro ofrece una «illusion of bodily presence» (2010: 84) para luego insistir en que el apóstol

cannot quite believe the witness of his sense of touch without the further confirmation of sight, a brilliant trumping of the conventional understanding of the event, touch confirming sight [...]. [Caravaggio] discovered that intense and focused absorption could do the unifying work of composition (2010: 85).

Aunque los términos con que nos acercamos al texto literario son bastante distintos de los empleados en un análisis de las artes plásticas, existe una relación estrecha entre lo que intenta representar Caravaggio y lo que expone Cervantes³. Este juega, como queda dicho, con el erotismo y su opuesto, con el misticismo y su

³ El cuadro de Caravaggio me ha servido de punto de enfoque para un estudio en preparación sobre los cinco sentidos y la literatura española de esta época. Como muestra de esta aproximación, cfr. mi «Don Quijote as Museum», bajo consideración como parte de una colección de ensayos sobre Cervantes presentados en el Cervantes Symposium de Chicago, 2011. No pretendo sugerir que Cervantes hubiera conocido la producción artística de Caravaggio, pero como se señala *supra*, en la cita textual de Varriano, las ideas que preocupan a los dos formaban parte del ambiente de la época. La forma en que Cervantes involucra el arte pictórica directa o indirectamente en el *Quijote* ha sido tema de unos estudios provocadores. Entre los más recientes se incluyen tres de Frederick de Armas (1998, 2006 y 2011). También de interés es Laguna (2009). La cuestión de la pintura, los sentidos y Don Quijote (novela y personaje) merece su propio espacio.

opuesto, y emplea conceptos —entre ellos, los sentidos— que le permiten exponer el arte detrás del arte y cuestionar la representación misma. Cervantes insta a sus lectores a explorar los conflictos aparentemente irreconciliables entre su mundo ideado y el de la realidad que le impide alcanzarlo.

Es lugar común explorar el *Cantar de los cantares* bíblico como fuente del erotismo a lo divino y su influencia sobre la poesía religiosa aun en la actualidad⁴, frecuentemente destilada a través de los escritos de santa Teresa y san Juan. López Castro indica:

Asumir por entero la condición de poeta tal vez consista en apostar firmemente por lo sagrado en que lo erótico se inscribe. Porque la palabra poética, en su búsqueda del origen, necesita abolir la distinción entre lo sacro y lo profano, recuperar este punto anterior a la división al que tiende el lenguaje sexual, que reproduce la unidad de la primera pareja ([1997: 97](#)).

Anota asimismo este crítico que las fuentes de esta práctica erótico-mística se originan en escuelas de Oriente y Occidente; en la tradición occidental pasa por lo órfico-platónico y los escritos de Orígenes (s. III a. C.), que estableció una doctrina de los sentidos espirituales, del lenguaje sensual de la Biblia, y la evolución de la teología cristiana respecto a la descripción de la encarnación de carne en palabra (siendo la piedra de toque el *Cantar de los Cantares*) ([López Castro 1997: 96](#); Rudy 2002: 1-2; también Vinge 1975a: 28 y en particular 40, donde habla de los órganos místicos del conocimiento). Si López Castro da por sentado un erotismo sanjuanescos, no siempre fue así. Años antes, Barnstone, traductor al inglés de múltiples géneros poéticos de varias lenguas, entendió que la necesidad de insistir en una lectura erótica de la poesía mística sanjuanescos se debía a tantos «prejudgments, intentional fallacies, and genetic interpretations» que caracterizaba a la crítica sobre el santo hasta los años 70 del siglo pasado (1972-1973: 254).

Es de notar que este ensayo de Barnstone rescata a san Juan de lecturas demasiado alegóricas —o mejor dicho, solo alegóricas—. Y es aquí donde encontrar un nexo entre un erotismo místico y ciertas aventuras de *Don Quijote*, y la manera en que Cervantes lleva a cabo lo que yo veo como una parodia de la *Noche oscura*, no

⁴ Sarduy (1995: 422-424) ofrece su propia versión del *Cántico* de san Juan, titulada «Imitación».

para denigrar el procedimiento místico, sino para explorar la otra faz de una poética mística y espiritual en una manera parecida a la de Caravaggio⁵. El intento es iluminar cómo los cinco sentidos no solo dan forma a la estructura de esta parodia cervantina sino, a través de un juego entre los sentidos «exteriores» (los cinco tradicionales, que posibilitan el contacto con el mundo físico) y los interiores (los que entran en juego en la vida espiritual y el transporte místico), recalcar un antimisticismo y un anti-erotismo como parte integral de la parodia.

En 1942 —con cuarta edición en 1966— Dámaso Alonso publicó *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, una lectura importante de la obra del poeta místico. Dejando al lado las implícitas cuestiones religio-políticas que pudieran haber afectado este punto de vista, aparecido tan poco tiempo después de la Guerra Civil española, se destacan dos aspectos del título: *desde esta ladera* y los paréntesis que encierran la frase preposicional. Alonso explica que los no-místicos estamos limitados a una aproximación a la escritura sanjuanescas desde una perspectiva «terrenal», pues la poesía del carmelita trasciende los vínculos que nos atan a este mundo y, por lo tanto, imposibilita una comprensión conclusiva por parte de los que no podemos desprendernos de lo que fray Luis de León denomina «esta cárcel, baja, oscura». *Esta ladera* parentética sugiere un «descanso» (respeto por la *muerte* necesaria a la práctica mística) tanto como una separación entre lo mortal y lo místico⁶. Con debido respeto al finísimo ojo analítico de Alonso, el apartar esta perspectiva de la poesía de san Juan, procedimiento seguido de otros muchos, crea una suerte de desconexión con el mundo corporal, del cual ha surgido el mundo sensato impelido y moldeado por préstamos ovidianos. (Por ejemplo, Garrote Bernal [en prensa] ha trazado magistralmente la influencia ovidiana en la escritura poética de san Juan⁷.)

Cualquier aproximación a los cinco sentidos necesita reconocer que se emplean para forjar e iluminar el contacto entre el ser humano y el ambiente que no solo lo produce, sino que le rodea. Los estudios relativos a los sentidos respecto a la época

⁵ El rosario es objeto de sátira repetido a lo largo del *Quijote*. [Véquez \(2001\)](#) ofrece un excelente resumen y análisis de estas situaciones.

⁶ Otra faceta que explorar es la relación entre los sentidos y la poética del silencio, o aun la producción del silencio como parte de la inefabilidad. Un excelente estudio al respecto es el de Egido, en particular el capítulo «El silencio místico y San Juan de la Cruz» (2010: 180-214).

⁷ Quisiera agradecer al profesor Garrote el haberme facilitado una copia de las galeradas corregidas de su más reciente ensayo.

de Cervantes con poca frecuencia tocan el tema de su potencia erótica. Los estudiosos de la mística elaboran a base de los escritos de san Juan, santa Teresa de Ávila y otros, un «esquema» de los sentidos interiorizados, un movimiento hacia adentro como requisito para llevar a cabo una purgación de todo pensamiento físico o terrenal⁸. Aunque más abajo me centraré brevemente en la interiorización de los sentidos, por el momento me limito a una observación: la yuxtaposición de la voz poética de san Juan de la Cruz y la de Don Quijote puede parecer un choque si no una blasfemia, pero es todo lo opuesto: el funcionamiento de los sentidos, hacia adentro o hacia afuera, une estas dos entidades en maneras tanto aparentemente sacras como aparentemente profanas. Dejando de lado las importantes lecturas ofrecidas por Martín (2008) sobre el erotismo y la prostitución en *Don Quijote*, o por Joly (1996) sobre los aspectos eróticos de la estancia de Don Quijote y Sancho con los duques, en particular su relación con Altisidora, remito para el episodio de la venta y los capítulos que siguen, a Marasso (¿1943?), Gaos (1971), Sánchez (1990) e Iffland (1995). Marasso opina que la primera salida de Don Quijote en I, 2 inicia una búsqueda espiritual; Gaos, por su parte, es el primero en sugerir una parodia cervantina de los escritos de san Juan: la coincidencia verbal y la construcción de locuciones elaboradas a base de heptasílabos y endecasílabos, que en su contexto sugiere la «noche oscura» que tanto comenta san Juan en poesía y prosa. Sánchez rechaza sin más la lectura de Gaos y pasa por alto la ironía cervantina, limitándose a notar que Cervantes participa de la tradición garcilasista en el episodio de Marcela y de la neo-platónica expuesta por fray Luis de León. Además pone en tela de juicio la lectura de Gaos del viaje místico-espiritual exployado en I, 2, y de la relación entre Maritornes y el arriero, insistiendo en coincidencias verbales o imaginísticas (Sánchez 1990: 14-15). Iffland, el que ha profundizado más en el tema, refuerza la interpretación de una parodia cervantina al texto y al tono de san Juan, al mismo tiempo que desarrolla una yuxtaposición de misticismo y carnaval; el capítulo XIX, por ejemplo, lo ve Iffland como clara alusión al traslado de los restos de san Juan desde Úbeda a Segovia. Por lo tanto lo que propongo es una lectura de episodios con fuertes conexiones temáticas —I, 11-17 (desde los cabreros hasta la venta)— para mostrar un doble procedimiento cervantino: de un erotismo (Marcela) hacia un anti-

⁸ El concepto de los cinco sentidos exteriores y los cinco interiores o internos tiene su origen en Avicena. Para una historia escueta de la idea, y de los sentidos en general, cfr. Jütte (2005).

erotismo (Maritornes), y de una cualidad espiritual (Discurso de la Edad de Oro y la búsqueda —o caza— de Marcela) a un anti-misticismo (los sucesos ocurridos en la venta infundidos de un tono sanjuanescos). Cervantes estructura estos episodios de manera que los cinco sentidos apunten hacia las diferencias fundamentales entre la no corporalidad de la experiencia mística, donde todo menos la emoción queda atrás; y la presencia y sensibilidad corporal, a pesar de que Don Quijote no sepa reconocer los discretos objetos de su deseo.

Al mezclar géneros literarios Cervantes manipula el poema *Noche oscura* de san Juan y así produce una subversión del contenido místico. Sánchez admite un trasfondo del «misticismo neoplatónico de Fray Luis», en particular en el discurso de Marcela en I, 14, pero se niega a ver el empleo directo del vocabulario de san Juan (1990: 14 y 13). A fin de cuentas, Sánchez sostiene que Cervantes participa de un formulismo verbal y concluye que «el hontanar transparente del vocabulario se diluye en la neblina de un horizonte impreciso» (1990: 20). En cambio, en su análisis detallado y convincente sobre el propósito de la aventura del cuerpo muerto, Iffland (1995: 243) sostiene que el repetido empleo, por parte de Cervantes, de *noche* y de *oscuridad*, es sacado de los textos de san Juan. Aunque su enfoque principal queda fuera del ámbito de estas páginas, no duda este crítico de la parodia creada por Cervantes. Las transformaciones ocurridas en I, 19 —el muerto es caballero, y, en este contexto, un caballero espiritual— nota Iffland «the intense cross-fertilization which took place between mysticism and asceticism, on the one side, and chivalresque literature on the other» (1995: 247). Cervantes ofrece «a general ambience [...] which includes enough elements to justify consideration of a shorthand parody» (Iffland 1995: 260).

Si bien una explicación completa sería prolija, la diferencia fundamental entre los sentidos *exteriores* e *interiores* se manifiesta en el objeto: los cinco sentidos corporales se extienden hacia el mundo físico, mientras los interiores representan ventanas internas que condicionan la posibilidad de *ver* a la divinidad e incorporar (por decirlo así) su influencia benéfica (Álvarez en prensa: 78). La visión interior e interiorizada de fray Luis (2005²²: vv. 61-80) sirve de primera muestra:

¿Quién es el que esto mira,
y precia la bajeza de la tierra,
y no gime y suspira

por romper lo que encierra
el alma, y de estos bienes la destierra?

Aquí vive el contento,
aquí reina la paz; aquí, asentado
en rico y alto asiento
está el Amor sagrado,
de glorias y deleites rodeado.

Inmensa hermosura
aquí se muestra toda, y resplandece
clarísima luz pura
que jamás anochece:
eterna primavera aquí florece.

¡Oh, campos verdaderos!
¡Oh, prados con verdad frescos y amenos!
¡Riquísimos mineros!
¡Oh, deleitosos senos!
¡Repuestos valles, de mil bienes llenos!

Las delicias sensuales se enfocan en la vista, el reconocimiento ocular de la «eterna primavera» y sugerencias del olor fragante y que deja sin palabra («gime», «suspira», y luego la última estrofa sin verbos) al yo del poema, deseoso del transporte místico. Dondequiera que descansen los ojos de este yo lírico transportado hay belleza con su carga erótica («deleitosos senos» en su bisemia⁹). Situación aún más al caso es, claro, la de san Juan en estas estrofas del *Cántico espiritual*:

la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora;
Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos
las ínsulas extrañas,
los ríos sonoros,

⁹ Pensemos asimismo en John Donne y su empleo de la imagen femenina para describir las colonias norteamericanas (Sawday 1996: 27-28).

el silbo de los aires amorosos.

Señala Orozco la integración de la percepción sensorial y del paisaje dentro del que el poeta nos hace sentir lo visual (la geografía o la topografía), lo auditivo (el agua que corre, el viento) y aun lo táctil (el suave toque del aire) (1959: 52 [cit. en Álvarez en prensa: 79]). Por su parte, García Palacios considera el tratamiento de la naturaleza por parte de San Juan como esencial y englobador (1992: 189; [cit. en Álvarez en prensa: 79]). En sus comentarios a la canción 14 y su comprensión de «la música callada, / la soledad sonora», el mismo san Juan dice: «aunque aquella música es callada quanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales» (cit. en Cruz 2002: 766)¹⁰. Una vez purgados de sus lazos terrenales, los poderes espirituales se abren al «sonido espiritual sonorosísimamente». San Juan no es el primero, ni mucho menos, en esta expresión de lo sensorial en una unión del alma con la divinidad, que remonta al *Cantar de cantares*. Origen de Alejandría, por ejemplo, creía que los cinco sentidos constituyeron un recurso retórico que posibilitaba un camino a una vida interior hacia lo espiritual (Vinge 1975a: 27; Martín 1998: 98)¹¹. La combinación de lo espiritual con lo terrenal llegó a ser base para el conocimiento de Dios (Martín 1998: 99). Esta comprensión, procediendo del viento amoroso a través del lenguaje y el verbo *herir* en *Noche oscura*, se siente de forma táctil como si estuviera marcando el cuerpo. Este misticismo «afectivo», según su evolución desde san Agustín y san Bernardo de Clairvaux hasta su expresión máxima en san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila, conduce a un alma con potencia para «ver» a través de la imaginación, pero nunca por los sentidos físicos, según Myers y Powell (1999: 278), que han resumido esta práctica, de manera general, como «a process of prayer moving from an active

¹⁰ Remito de nuevo a Garrote Bernal (en prensa), para la influencia de la tradición órfica sobre san Juan.

¹¹ Rudy (2002) traza el lenguaje sensual bíblico y su empleo por ciertos santos (caps. 2-4). Él nota que se bifurcan las tradiciones durante el medievo, pues unos consideraban tan solo los sentidos más altos —la vista y el oído— como merecedores de sentidos interiores al tratar de lo divino y lo espiritual, mientras otros argüían la necesaria inmediatez del contacto físico como propio de la esencia natural de Dios. Para los propósitos de este ensayo no entro en las cuestiones de la individuación de sentidos ni en una elaboración prolongada de la división entre los sentidos superiores o inferiores, pues el erotismo se explaya a través de —e incorpora— todos los sentidos.

withdrawal of the mind from the senses, to a passive or infused centering on God» (1999: 279). El misticismo afectivo se popularizó en la España del siglo XVI, en parte gracias a la difusión de historias de los visionarios llevada a cabo por el cardenal Cisneros. Los lectores de Cervantes habrían estado al tanto de estos ejercicios espirituales, vislumbrando la manipulación cervantina de ellos en el *Quijote*.

No es de sorprender que Cervantes se aprovechara de estas corrientes ascético-místicas en el desarrollo de la afectividad de Don Quijote, dada la extensión y popularidad de estas obras a lo largo del siglo XVI. Según recuerda Alborg (1981: 866), la coincidencia de ascetismo y misticismo, por una parte, y por otra el creciente interés por la novela caballeresca y la sentimental —con una fuerte dosis de neoplatonismo impulsado por la traducción de *El cortesano* y los *Diálogos de amor*— conspiran para producir este «pseudomisticismo» cargado de elementos eróticos. Si el episodio extendido en *Don Quijote* de los cabreros y la historia de Marcela y Grisóstomo presenta las tensiones como producto lógico del choque entre el neoplatonismo y un petrarquismo que para 1605 daba ya grandes indicios de cansancio, el de la venta señala un encuentro entre la picaresca, la caballería y la práctica mística. Esta mezcla genérica permite a Cervantes explotar las percepciones erróneas y constantes de Don Quijote —el ver mal, el tocar mal, el oír mal de su protagonista, e involucrarse luego, a veces con efecto cómico, en otros momentos, con efecto conmovedor —otro registro de experiencia sensorial—. En un primer nivel, las lecturas que había llevado a cabo Don Quijote inician una suerte de purgación de su contacto con la vida «racional» cotidiana, y el «auto de fe» del capítulo 6 corta por completo las conexiones restantes con la realidad, templando su visión con el efecto de iluminar aún más (una vía iluminativa) el camino que busque seguir. Pero una «vía unitiva» es más difícil definir.

Para subrayar cómo funcionan los sentidos a un doble nivel, acudamos a la imagen del banquete de sentidos que creo que Cervantes emplea por lo menos dos veces. La importancia del banquete se traza desde el *Simposio* de Platón y encuentra una ampliación sensual en los comentarios de Ficino sobre el simposio platónico y luego en el poema del inglés George Chapman, *Ovid's Banquet of Sense*, que introduce el aspecto sensual a tal reunión. Aunque no entro en el análisis del poema, puede servir como punto de referencia, porque el dicho banquete es el gozado por «Ovidio» en presencia de su amada Corina, el objeto erótico de la voz poética que se convierte en banquete mismo, cada aspecto suyo vinculado a un sentido. La

composición ha suscitado diversos comentarios, como el de Kermode, con un tono casi moralista («[Chapman] abuses philosophy for erotic ends, indeed involves himself in the impossible task of dressing up the Banquet of bestial love to look like the true *convivium*» [1961: 99])¹², o de Ribner (1970), que lee el poema desde una perspectiva emblemática, sin el tono negativo aducido por Kermode¹³. Un enfoque en el sentido sensual del banquete relativo a los textos españoles lo encontramos en un ensayo fundamental de Burke (1986) sobre *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón¹⁴. De Armas (1993) anota cómo Cervantes ha aprovechado el banquete de los sentidos para estructurar el tercer libro del *Persiles*.

Dada la presencia ubicua del banquete en la época, no es de extrañar que aparezca esta imagen en el *Quijote* aun antes de que Cervantes la empleara en sus otras narraciones. El primer banquete tiene lugar en el capítulo 11, al ser invitados Don Quijote y Sancho a compartir una comida con los cabreros, un *convivium* que nutre a Don Quijote corporal e intelectualmente, pues las bellotas que recoge al final suscitan su discurso sobre la mítica Edad de Oro. En la cena abundan los atributos sensoriales que afectan a todos los participantes:

a) El olfato: «Sancho [...] se fue tras el olor que despedían de sí ciertos tasajos de cabra» (Cervantes 1990: 168). No es de sorprender que sea Sancho el más afectado por este sentido, uno de los más bajos al mismo tiempo que «a most intimate manner of knowing the external world» (González-Crussi 1989: 85).

b) El oído: «No entendían los cabreros aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes» (Cervantes 1990: 169). El oído permite participar, en particular, en «the specific delights afforded by sounds in an atmosphere of civilized

¹² Kermode ofrece una breve pero concisa historia del banquete desde sus orígenes tanto clásicos como cristianos (1961: 69-73) para luego pasar a hablar de la imagen en la poesía inglesa del Renacimiento.

¹³ Vinge (1975b: 234-237) ofrece un buen estado de la cuestión. Dejo de lado la cuestión del «renacimiento ovidiano» inglés, en parte porque entra en materia del pensamiento protestante ajena al análisis aquí ofrecido. Cfr. también [Clucas \(2003\)](#). España tiene su propio renacimiento ovidiano. El estudio más reciente es la colección de ensayos editados por Armas (2010). Cfr., como antes, Garrote Bernal (en prensa), y la bibliografía que acompaña a estas dos publicaciones.

¹⁴ Cfr. también Burke (2000: 113-115) para un breve resumen de la suerte que ha corrido la imagen. Abundan los ejemplos, y sigue siendo tema poco explorado en la literatura española de esta época.

fellowship and enabling association» (González-Crussi 1989: 36). Este sentido, como el gusto, se presta a la idea de comunidad, y en el caso del banquete es un eco estructural del tantas veces repetido *oirás*, que supone la lectura en voz alta de esta novela. Los sonidos emitidos por Don Quijote y Sancho Panza —la «jerigonza», en palabra de Cide Hamete— sorprenden y confunden (nótese que González-Crussi emplea «association», pero no necesariamente «communication»), y luego el discurso deja a los cabreros «embobados y suspensos» (Cervantes 1990: 171). La arenga de Don Quijote y la recepción de ella evidencian que los sonidos que llegan al oído, según Rosenfeld, «are perceived, hierarchized, regulated, manipulated, and endowed with meaning differently in different places and at different times» (2011: 318). El efecto producido refleja las distintas culturas tanto como diferentes géneros literarios que entran en juego en el episodio.

c) El gusto: los cabreros se quedan mirando a Don Quijote y Sancho, que «embaulaban tasajo como el puño» (Cervantes 1990: 169), en una sorprendente muestra de gula (por lo menos de parte de un «caballero»). El gusto es un sentido individualizado a la vez que constituye una fuerza unificadora (Ferguson 2011: 372): la acción de gustar puede ser un acto privado pero sin la capacidad de compartir ciertos gustos sería imposible la comida en común, mucho menos un banquete. En efecto, el gusto de nuevo, según Ferguson, «translate[s] private sensation into communal idiom» (2011: 384),¹⁵ un fenómeno que cabe bien dentro del contexto del discurso que Don Quijote está a punto de lanzar.

d) El tacto: «don Quijote [...] tomó un puño de bellotas en la mano» (Cervantes 1990: 169). El tacto es la forma más «concreta» de conocer el mundo, el rey de los sentidos (según escribiera Chapman en su citado poema), el sentido indispensable y la forma primaria de todo sentido (Aristóteles, *De anima*). Los receptores se encuentran a lo largo del cuerpo y, en palabras de Harvey, «bound the body and organize its relationship to the ambient world through their delicate calibrations of pleasure, pain, weight, and temperature» (2011: 386). Por su parte, el título del ensayo de Harvey, «The Portal of Touch», es indicativo de cómo el tacto sirve de

¹⁵ Reconozco la ironía de tal declaración, pues la «jerigonza» de caballería que no saben captar los cabreros y el discurso mismo sobre la Edad de Oro resulta en una alienación entre Don Quijote y sus anfitriones. Pero he aquí una ironía dentro de una ironía: la distancia queda salvada con la llegada de Antonio, su canción y la historia a lo pastoril de Marcela y Grisóstomo.

apertura al mundo, aún si el mundo de Don Quijote no se conforma en sus contornos al de los cabreros.

e) La vista: «y mirándolas [las bellotas] [...]» (Cervantes 1990: 169). La percepción de las bellotas, junto con la sensación táctil, suscita el trance que abre paso al discurso. La combinación de estos dos sentidos, jerárquicamente el primero (la vista) y el quinto (el tacto), permite un conocimiento profundo de un objeto, tal como se da en el cuadro antes mencionado de Caravaggio. En cuanto al funcionamiento fisiológico de la vista, como se entendía aún en la época de Cervantes (por lo menos para usos poéticos), las *species* emitidas por el objeto son recibidas por el individuo; estas llevan las «primeras intenciones», que luego sufren unas replicaciones que a su vez entran en la mente del observador. Estas intenciones, junto con juicios preexistentes en la memoria, se convierten en segundas intenciones que sirven para comparaciones y pasan al intelecto y a la voluntad para futuras acciones. Las lecturas de Don Quijote (almacenadas en la memoria) vuelven a producir un efecto (el discurso) una vez examinadas las bellotas¹⁶. El despliegue de forma tan destacada de los sentidos revela que este banquete es sin duda terrenal, y lejos de una purgación de los sentidos exteriores satisface los deseos concretamente humanos y cotidianos. La comida que se le ofrece —cabra asada— tendrá su propia riqueza, y el «banquete» se ve irónicamente, sobre todo si recordamos que más de una vez Don Quijote insiste en que al caballero solo le hacen falta las plantas y las frutas que pudiera recoger en su camino para sobrevivir a las tareas arduas de su profesión. Al fin y al cabo, las bellotas provocan la invocación de la Edad de Oro que, a su vez, afecta tanto a la dirección como a la naturaleza de los viajes de Don Quijote.

No es de sorprender que la comida con los cabreros y el discurso del siglo de oro acabe con la historia de Marcela y Grisóstomo. En el contexto del *Quijote* se entiende la imagen o la visión de la hermosa doncella —en este caso, Marcela— que aparece delante de los ojos de Don Quijote. Una historia donde el cadáver del suicida Grisóstomo representa un cuerpo inerte, sin sentidos, pero cuya voz, o tal vez cuya alma, habla a viva voz a través de la de Vivaldo, el lector de las lamentaciones poéticas del muerto. Marcela, que aparece tras la lectura como si conjurada por medio del recital poético, es todo lo opuesto de los cabreros y el banquete sensual

¹⁶ La elaboración del funcionamiento de la vista es resumen de lo que se encuentra en Burke (2000: 14-15).

compartido con Don Quijote: es ella la que no toca, la no tocada, la no tocable (o sea, más allá del tacto, relegada tan sólo a la vista), una Diana o Artemisa inviolable (El Saffar 1993: 161 y ss.): una imagen de la pureza y la virginidad a lo pastoril / mitológico¹⁷. Habita un espacio femenino, y su nombre se asocia con la muerte, el cadáver de Grisóstomo sirviendo de ejemplo y aviso. La aparición de esta aparente diosa de los bosques no solo establece un fuerte contraste con la vida de los cabreros y los deseos del malogrado Grisóstomo, sino que sugiere una interiorización en busca de la felicidad pastoril. Son estas las condiciones de una no-uniión, de una «esquiva» que se aleja de cualquier intento de unión matrimonial y que no se rinde a las demandas sociales como tantas damas de la comedia española. Si Don Quijote se cree en camino hacia una vida caballeresca sacada de los textos leídos hasta la saciedad, una actividad que implica una purgación del mal cotidiano y por ende una purgación de los humanos sentidos «exteriores», tanto más se vuelve *adentro* —en el bosque donde reside Marcela y donde Rocinante pronto exhibirá la sexualidad que Marcela no permite y que Don Quijote se esfuerza por refrenar en sí— cuanto más se explotan los sentidos exteriores. Esta lucha es parte de un tira y afloja entre las narraciones desprovistas de la expresión sensual que Don Quijote suele encontrar en sus viajes¹⁸.

Tras el fracasado intento de Don Quijote de ofrecerle a Marcela su protección, amo y criado se adentran en el bosque como si tragados por un lugar encantado que les lleva a un reino de los sentidos más bajos (el olfato y el tacto), simbolizados por el encuentro con el mundo animalesco: la batalla que surge a raíz del sorprendente apetito carnal de Rocinante y su deseo de «refocilarse con las señoras facas» (Cervantes 1990: 202). Se ha escrito ya sobre el erotismo de este episodio (Redondo 1990: 258-259); se nota el contraste con la escena anterior. La retórica altisonante

¹⁷ El Saffar ofrece un brillante análisis psicoanalítico a base de esta comparación. Huelga notar, a su vez, que las dríades llevaban una asociación con el roble cuya semilla es, claro está, la bellota.

¹⁸ En un estudio en preparación trato de Don Quijote y su sentido del tacto que no le permite entender el mundo que le rodea por estar tan embebecido por sus lecturas de mundos imaginarios. En concreto su incapacidad, descrita en I, 2, de forjar un yelmo que sirviera a su propósito defensor (de un tajo se destruye el yelmo, y Don Quijote, tras reconstruirlo, se niega a someterlo a una segunda prueba), implica que por más que entre en contacto físico con los objetos que hay alrededor de él, no capta su esencia.

del discurso sobre la Edad de Oro —con su acento de pureza y castidad— había preparado para la aparición de la pastora virginal Marcela; la «retórica» olfatoria de Rocinante conduce a Don Quijote (y a Sancho y Rocinante) hacia un purgatorio de golpes (el tacto) causado por el instinto del rocín hacia el calor animal. Derrotados caballero y escudero, aquel atravesado sobre el no menos golpeado Rocinante, buscan la puerta estrecha de lo descaminado, esta fila encabezada por Sancho «con toda su recua» (Cervantes 1990: 208). Este movimiento hacia otra «aventura», la de la venta, encuentra a Don Quijote desprovisto de sus facultades, de sus sentidos interiores y/o exteriores, una suerte de purgación inversa por haberse enredado con enemigos inapropiados para un caballero y por descender desde las alturas del monte «pastoril» hasta el camino real del mundo cotidiano y un tanto picaresco. La unión carnavalesca con el animal, la insistencia en el olfato y el tacto y los instintos que los impulsan condicionan la antítesis de lo místico, una subversión de cualquier aspecto erótico que pueda definir su encuentro con Maritornes al borde del camastro que le habían preparado en la venta. Don Quijote, lejos de un «centro espiritual», sigue volqueándose hacia una corporalidad nada etérea.

Si el «banquete» de los cabreros sirve como un lugar clásico a la vez que paródico dentro de un lugar ameno con sus raíces virgilianas, los movimientos nocturnos dentro de la venta, enraizados en la realidad de la España de Cervantes, crean una escena alejada de lo mítico. Tras detallar el aspecto físico de la moza asturiana, se narra la promesa de la cita que había hecho Maritornes al arriero. La descripción ofrece la primera reminiscencia verbal de *Noche oscura* de san Juan de la Cruz¹⁹:

Había el harriero concertado con ella que aquella noche se refocilarían juntos, y ella le había dado su palabra de que, en estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase (Cervantes 1990: 211).

¹⁹ A pesar de no saber definitivamente si Cervantes conoció de forma directa los escritos de san Juan, que no se publicaron hasta 1618 (Jesús *et al.* 1972⁶: 12), la insistencia en el vocabulario y la temática sugerida por Iffland (1995) proporcionan evidencias que se pueden aceptar.

Primero, la casa «sosegada» del alma se aplica a la venta poblada de gente de baja ralea. Segundo, igualmente notable es la aliteración: «concertado con ella que aquella noche [...]», cuyos sonidos duros contrastan con las sibilantes de la *Noche*: «En una noche oscura, / con ansias en amores inflamada, / oh dichosa ventura, / salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada». La aliteración recuerda otro verso de san Juan, la llamativa «no sé qué que queda balbuciendo» de la inefabilidad. En el *Quijote*, esta intertextualidad señala la imposibilidad tanto de la imitación caballeresca y sus valores cristianos y guerreros, como de la unión mística entre dos seres eminentemente terrenales (hay poco más terrenal que una venta española del siglo XVII). Tercero, muchos han notado (por ejemplo, Redondo 1990: 258) el empleo de *refocilar*, aparecido en el capítulo anterior para describir el interés carnal de Rocinante.

El concierto acordado entre los dos ocurre una vez que la calma ha descendido sobre la venta: «Toda la venta estaba en silencio, y en toda ella no había otra luz que la que daba una lámpara, que colgada en medio del portal ardía. Esta maravillosa quietud [...]» (Cervantes 1990: 212). Entra Maritornes «en camisa y descalza». El que aparezca «en camisa» —que se supone de tela tosca— y «descalza» —los pies desnudos femeninos sirven de símbolo sexual— recuerda la huida de la amante mística «a oscuras y segura» y «a oscuras y en celada». Por una parte Cervantes, al describir de esta forma la venta y los sucesos, sugiere con el contexto importado «eliminar todo brillo, todo posible espejeo y eficacia del lenguaje, reducirlo [...] a su extrema pobreza, allí donde lo exterior fonético pierde toda significación» (Sarduy 1995: 418); por otra, el autor produce el efecto opuesto: hace brillar su lenguaje para reforzar lo terrenal y ensalzar lo humano. La luz emana de una pobre lámpara, y no del corazón. El erotismo espiritual se convierte, debido a la naturaleza física de Maritornes y su entorno, en antierotismo —por su insistencia en lo sexual, y no por la suavidad que se implica en lo sugerido— eminentemente humano. El contacto físico entre Don Quijote y una mujer se lleva a cabo por una palpación, como si hiciera una prueba de la existencia de una mujer idealizada al lado suyo, de nuevo una antítesis del misterio místico proveído por el contexto descriptivo. De la misma manera que, según Caravaggio, santo Tomás queda forzado a probar físicamente la herida de Jesús resucitado —el tacto que con plena ironía prueba la necesidad de la fe—, así Don Quijote palpa la realidad física de Maritornes en prueba de sus sueños caballerescos. Pero en vez de emplear el tacto y la vista en

la forma que lo hace Caravaggio para explorar la fina línea divisora entre hecho y fe, Cervantes hurga con todos los sentidos detrás de la faz de un espiritualismo superpuesto.

Para Don Quijote, Maritornes es el objeto prohibido pero asequible (la «virtuous unvirtuous», en palabras de Martín 2008: 41) y ofrece tanto un paralelo como una paradoja: la situación lleva una posibilidad erótica —o como mínimo, sexual— por ser Maritornes prostituta; al mismo tiempo es ella la más abierta a las posibilidades, la anti-bella, la anti-casta, la anti-virginal. Si Marcela, otra vez, la intocable, insiste en que cualquier hombre que la sigue lo hace en vano (sería ese un Acteón destinado a la muerte por sus propios deseos), Maritornes invita prometiendo lo más sexual, una interioridad carnal. Aveleyra-S. había notado en *Don Quijote* una «insatisfacción erótica [que] se manifiesta en un casi delirio de persecución amorosa» (1977: 471). Ella también señala, refiriéndose concretamente a los capítulos 44 y 70 de la segunda parte pero igualmente aplicable al episodio en la venta, que Don Quijote alardea de esta persecución, por ser una satisfacción «sustitutiva». Don Quijote se aproxima a la atracción erótica pero en casi toda situación la convierte en un antierotismo, y en este caso la actitud se expresa por medio del lenguaje místico, de los sentidos convertidos en aspecto interior como señal de una lucha dentro de Don Quijote. Lo anti-erótico se aumenta a través del contacto con la infeliz Maritornes, la nota picaresca que armoniza con el lugar, y la violencia que está a punto de estallar. También, la presencia del arriero limita el erotismo porque su empeño en «refocilar» con la «puntualísima Maritornes» reduce de por sí la acción al (imaginado) acto sexual. La ironía patente surge del hecho de que Don Quijote imponga un soñado erotismo al asir por la muñecas a la sorprendida criada; Aveleyra-S. acierta al indicar que «nunca como aquí se ve tan cerca de lograr la ruptura de sus inhibiciones» (1977: 476-477) a medida que van sus manos recorriendo la camiseta de la criada. La casi arenga de Don Quijote dirigida a Maritornes, un intento de elevar el discurso hacia lo caballeresco (y por ello hacia cierto ideal, aunque irónico, del caballero cristiano) consolida el antierotismo, y la pugna entre los dos señalada por el ahínco de la chica de huir por verse amenazada por lo que ve como una violación, implica el antimisticismo. Maritornes no puede atraer por sus atributos físicos, así que la noche provee lugar para la imaginación. Para acentuar esta doble subversión: la del arriero y el puro placer carnal egoísta; la de Don Quijote, que concretiza a la mujer ideal sacada de sus lecturas.

La parodia a base de las palabras de san Juan también se apoya en un segundo banquete de los sentidos: el contacto físico entre Don Quijote y Maritornes atraviesa los imperios de la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto. Primero, al agarrar a Maritornes se narra:

Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera harriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura (Cervantes 1990: 213-214).

La escasa luz de la lámpara no ilumina, sino enmascara las facciones de ella. El olor sirve bien a los propósitos cómicos de la burla cervantina de esta unión de almas; pero dentro del ambiente pseudomístico, las citas textuales se ven reforzadas por los sentidos. El olor, imbuido con valor cultural, según Classen, está

employed by societies as a means of and model for defining and interacting with the world. The intimate, emotionally charged nature of the olfactory experience ensures that such value-coded odours are interiorized by the members of society in a deeply personal way (1994: 3).

El que Don Quijote transformara el olor rancio de su aliento «a ensalada fiambre y trasnochada» en algo «suave y aromático» (Cervantes 1990: 213) revela su trance y su vista contorsionada que a su vez afecta a todos los sentidos. La belleza «ficticia» de Maritornes dista de la etérea del alma de *Noche oscura*, las dos descritas por un lenguaje en común²⁰.

²⁰ El olor aromático que emana del ser puede ser señal de santidad. Son muchas las historias que se cuentan de las santas que despedían de sí suaves olores aún en el momento de la agonía. Classen anota este «olor de la santidad» y ofrece varios ejemplos (1994: 52-54; 1998: 36-40 [más detalladamente]). Destaca no solo el supuesto olor que acompañaba su arrobamiento místico, sino las fragancias que emitía su cuerpo durante su última enfermedad. También anota Classen los olores que salían de su tumba (1994: 40). Estas sensaciones vienen a cuento de forma irónica respecto a Maritornes, pues hay que recordar que al final del capítulo 17, tras rechazar Sancho el agua que la criada le trae, ella vuelve con vino para saciar su sed. En otras palabras, Maritornes convierte el agua en vino y muestra ser el único individuo verdaderamente cristiano de todos los que aparecen en la venta.

Don Quijote queda bien alejado de cualquier ámbito místico y erótico sugerido por el lenguaje del capítulo 16, la distancia entre palabra y significado abriendo una brecha cada vez mayor, y lo que sufre él es la antítesis de la unión mística. De la misma forma que el poeta místico no puede prolongar el sufrimiento exquisito de la unión deseada —«Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el amado, / cesó todo, y dejéme [...]»—, así el mundo poco purgado y vil del arriero y luego del cuadrillero caen literalmente sobre Don Quijote. Tras los golpes administrados por el celoso y ahora ciertamente frustrado arriero —otro momento anti-místico y anti-erótico de por sí, pues ni hay instante de sensualidad culminante ni *pequeña muerte*—, se baña el cuarto con una luz nada etérea que emana de la linterna del cuadrillero, objeto que queda quebrando la cabeza de Don Quijote, con el resultado de que «todo quedó ascuras» (Cervantes 1990: 219), atónito no por un ambiente divino, sino por el diálogo de los dos. Justo antes de que Don Quijote insultara al cuadrillero por la forma en que este se dirigiera a él, el representante del Santo Oficio había descubierto a Don Quijote y Sancho en «sosegada conversación [y él] quedó suspenso» (Cervantes 1990: 219). Se le apagan las luces a Don Quijote, apagando la luz, dejándole en una oscuridad nada mística, aunque literalmente sin sentido. Se acaba el banquete, habiéndose cerrado un círculo completo con un Don Quijote molido y quebrantado: el momento de la epifanía ha venido abajo con una fuerza abrumadora.

Los juegos conceptuales postulados al inicio de este ensayo a base del cuadro de Caravaggio y los cinco sentidos determinan un contexto, un ambiente dentro del que Cervantes ha convertido la experiencia de Don Quijote. Si la parodia, para utilizar de nuevo las palabras de Hutcheon, es «repetition with a difference» (1985: 32), lo que elabora Cervantes es el envés de la vida mística / erótica, la exploración del interior, de una tercera dimensión tal como lo hace santo Tomás. Por una parte Cervantes pudo haber vislumbrado las creencias espirituales de san Juan como una forma «sin forma» de probar los misterios de lo no conocido, y por lo tanto parodia los textos de san Juan de la misma manera que trata las novelas de caballería, creando así una «novela» con una «diferencia». En cambio, si lo que Cervantes propone es un discurso sobre la idea de «ser-en-el mundo», entonces la dependencia de los sentidos resulta en una contraposición («contra-canto») entre Don Quijote y los escritos místicos de san Juan. El santo expresa, en *Noche oscura* y generalmente en el *Cántico*, lo que percibe como un movimiento de corporalización hacia la

emoción pura; Don Quijote, durante la primera parte, se deja imbuir por la transformación impulsada y llevada a cabo por el acto de leer hasta «incorporarse» como héroe caballeresco²¹. Aranguren explica que la erótica y la poética son las únicas formas de aproximación a lo místico para los que no puedan o sepan experimentarlo (1993: 293). En lo que atañe a las exploraciones artísticas, Cervantes se aprovecha de la imagen de la búsqueda, del viaje, del banquete, del lenguaje, todo lo que pudiera expresar la relación entre erotismo al mismo tiempo que reconoce su imposibilidad. Declara Aranguren:

La vida mística se asienta sobre la soledad buscada, ciertamente, sobre el alejamiento del mundo, sobre la renuncia al «sí mismo» o, por emplear el lenguaje sanjuanista, sobre el Desierto, la Noche, la Nada. El alma ha de allegarse por sí, sin interposiciones externas, a Dios hasta ser fundida en Él (1993: 293).

El intento de Don Quijote de alejarse hacia el mundo no-existente de la caballería, topa con esa imposibilidad (de una manera parecida al dar con la iglesia en la segunda parte). Don Quijote sufre en la venta las «interposiciones» de las que habla Aranguren. La culminación a la que llega Don Quijote confunde los sentidos interiores y exteriores, aquí transmutadas en la vida novelesca y la vida «real» cotidiana.

Las citas, las paráfrasis y los préstamos sacados de san Juan y vistos desde el contexto de estas salidas «espirituales» de Don Quijote, salpican todos los episodios, creando así una ironía resonante con los escritos del místico. Las experiencias anti-místicas y anti-eróticas sufridas por Don Quijote durante lo que sería para él, indudablemente, una noche oscura de su alma, se hace aún más palpable precisamente porque el alma que Don Quijote había cogido por las muñecas (Maritornes) tiene poco que ver con el objeto de la contemplación de san Juan. Este intenta dejar atrás el cuerpo (aun si hace falta el recurso a la sexualidad humana

²¹ Debe notarse que el uso que hago de *incorporar* también trae consigo ciertas implicaciones que llegarán a cuajar en II, 2, donde informan a Don Quijote de la publicación de la primera parte de sus aventuras. En cuanto a la «búsqueda» de Don Quijote —o restaurar la olvidada práctica de caballería andante o encontrar los personajes fugaces que se le escapan (como Marcela)— podría leerse, dentro de un contexto de un Quijote espiritual, como el encuentro con el «Instante», «la culminación de una búsqueda» (Aranguren 1993: 292).

para la cabal expresión) en el curso de la vía unitiva tan fervientemente buscada; el cuerpo y alma errantes de Don Quijote buscan lo que se percibe como la (humana) forma ideal, una apoteosis erótica de por sí, el más íntimo contacto físico que mantiene Don Quijote con cualquier mujer. Los episodios aquí comentados encarnan lo no corporal mediante una no mistificación o des-mistificación de lo místico para dejarlo visible (lo invisible hecho visible, como diría el director teatral Peter Brook 1968). Estas conclusiones siempre parciales importan mucho para Don Quijote y la novela entera, en particular por lo que significa sacar o crear un sentido del mundo y reunir conocimiento de él a través de la inmediatez del contacto. Por medio de un texto sanjuanista busca Cervantes un conocimiento más allá del ser, junto con una liberación más allá de lo físico; él ha imbuido esta expresión en lenguaje humano mientras que Don Quijote a su vez busca un significado más allá de la inmediatez de lo físico, pero en vez de abordar lo etéreo, pretende —y fracasa— crear otras avenidas hacia el conocimiento. Acaba a la conclusión de la Primera Parte no en la simbiosis de amado y amada; más bien, se encuentra literalmente en su «cárcel baja, oscura», atada metafísica y enjaulada corporalmente tras haber iniciado imposibles ficciones en busca de una tercera dimensión a base de un mundo extraordinariamente bi-dimensional.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- J. L. ALBORG (1981), *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, vol. I.
- M. A. ÁLVAREZ (en prensa), *Alquimia y paradoja mística. I: Estudios sobre la poesía de San Juan de la Cruz, César Vallejo y José Ángel Valente*, México, Fondo de Cultura Económica.
- J. L. ARANGUREN (1993), «Erótica y poesía en la mística de San Juan de la Cruz», en *Presencia de San Juan de la Cruz*, ed. J. Paredes Núñez, Granada, Universidad, pp. 291-294.
- ARISTOTELES (1984), *On the soul*, en *The Complete Works of Aristotle*, ed. J. Barnes, Princeton, Princeton University, pp. 641-692.
- F. A. de ARMAS (1993), «A Banquet of the Senses: The Mythological Structure of *Persiles y Sigismunda III*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, pp. 403-414.
- F. A. de ARMAS (1998), *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge, University.

- F. A. de ARMAS (2006), *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press.
- F. A. de ARMAS (2010), ed., *Ovid in the Age of Cervantes*, Toronto, University.
- F. A. de ARMAS (2011), *Don Quixote among the Saracens*, Toronto, University.
- T. AVELEYRA-S. (1977), [«El erotismo de Don Quijote»](#), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, pp. 468-479.
- W. BARNSTONE (1972-1973), «Mystico-Erotic Love in "O Living Flame of Love"», *Revista Hispánica Moderna*, 37.4, pp. 253-261.
- P. BROOK (1968), *The Empty Space*, New York, Atheneum.
- J. F. BURKE (1986), «The "Banquet of Sense" in *La verdad sospechosa*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, ed. J. S. Miletich, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 51-56.
- J. F. BURKE (2000), *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina*, University Park (PA), Pennsylvania State University.
- M. de CERVANTES (1990¹³), *Don Quijote de la Mancha*, ed. J. J. Allen, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- C. CLASSEN (1994), *Aroma. The Cultural History of Smell*, London, Routledge.
- S. CLUCAS (2003), [«Banquets of the Senses: Elizabethan Ovidianism and its Discontents»](#), *EnterText*, 3.1, pp. 31-58.
- J. de la CRUZ (2000), [«Cántico espiritual»](#), en [«Antología de poesía española»](#), ed. digital F. Jehle, 2000-2004.
- J. de la CRUZ (2002), *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. M. J. Mancho Duque y P. Elia, Barcelona, Crítica.
- J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ (2006), «Asedios al concepto de literatura erótica», en *Venus venerada: Tradiciones eróticas de la literatura española*, ed. J. I. Díez y A. L. Martín, Madrid, Complutense, pp. 1-18.
- R. A. EL SAFFAR (1993), «In Marcela's Case», *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, ed. R. A. El Saffar y D. de Armas Wilson, Ithaca, Cornell University, pp. 157-178.
- P. P. FERGUSON (2011), «The Senses of Taste», *American Historical Review*, 116.2, pp. 371-384.
- M. FRIED (2010), *The Moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University.
- V. GAOS (1971), *Claves de literatura española*, Madrid, Guadarrama.

- J. GARCÍA PALACIOS (1992), *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad.
- G. GARROTE BERNAL (en prensa), «El *Cántico espiritual*, poema ovidianista», en *Actas del III Congreso Nacional de Hispanistas Polacos - III Ogólnopolska Konferencja Naukowa. «Abre los ojos 2010. Del español al hispanismo. Docencia e investigación»*, Wrocław.
- F. GONZÁLEZ-CRUSSI (1989), *The Five Senses*, New York, Harcourt Brace Jovanovitch.
- E. HARVEY (2011), «The Portal of Touch», *American Historical Review*, 116.2, pp. 385-400.
- D. HOWES (2005), ed., *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford-New York, Berg.
- D. HURTADO DE MENDOZA (1995), *Poesía erótica*, ed. J. I. Díez Fernández, Málaga, Aljibe.
- L. HUTCHEON (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, University of Illinois.
- J. IFFLAND (1995), «Mysticism and Carnival in *Don Quijote* I, 19-20», *Modern Language Notes*, 110, pp. 240-270.
- C. de JESÚS *et al.* (1972⁶), *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- M. JOLY (1996), *Etudes sur «Don Quichotte»*, Paris, Université de la Sorbonne.
- R. JÜTTE (2005), *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*, trad. J. Lynn, Cambridge, Polity Press.
- J. F. KERMODE (1961), «The Banquet of Sense», *Bulletin of the John Rylands Library*, 44, pp. 68-99.
- A. M. G. LAGUNA (2009), *Cervantes and the Pictorial Imagination. A Study on the Power of Images and Images of Power in Works by Cervantes*, Buckell, Bucknell University.
- L. de LEÓN (2005²²), «Noche serena», en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Cátedra.
- C. LÓPEZ ALONSO *et al.* (1989), eds., *Eros literario. Actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense.
- A. LÓPEZ CASTRO (1997), [«Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz»](#), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 568, pp. 97-110.

- A. MARASSO (¿1943?), *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva.
- A. L. MARTÍN (2008), *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University.
- G. MOST (2005), *Doubting Thomas*, Cambridge, MA, Harvard University.
- K. A. MYERS y A. POWELL (1999), *A Wild Country out in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun*, Bloomington, Indiana University.
- E. OROZCO (1959), *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama.
- A. REDONDO (1990), «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*», *Edad de Oro*, 9, pp. 251-269.
- A. REDONDO (1998), *Otra manera de leer «El Quijote»*, Madrid, Castalia.
- R. M. RIBNER (1970), «“This Curious Frame”: Chapman’s *Ovid’s Banquet of Sence*», *Studies in the Renaissance*, 17, pp. 233-258.
- S. ROSENFELD (2011), «On Being Heard: A Case for Paying Attention to the Historical Ear», *American Historical Review*, 116.2, pp. 316-334.
- G. RUDY (2002), *Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*, New York-London, Routledge.
- J. SÁENZ DE MIERA (2002), «Sensorialidad antigua, sensorialidad renaciente. Reflexiones sobre los cinco sentidos y la percepción de la naturaleza en el siglo de Garcilaso de la Vega», en *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*, ed. P. Flórez Plaza y R. González Martínez, Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 217-232.
- A. SÁNCHEZ (1990), «Posibles ecos de San Juan de la Cruz en el Quijote de 1605», *Anales Cervantinos*, 28, pp. 9-21.
- S. SARDUY (1995), «Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual* seguido de *Imitación*», en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, ed. L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva, Mexico, Colegio de México, pp. 417-424.
- J. SAWDAY (1996), *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London-New York, Routledge.
- B. TALVACCHIA (1999), *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, Princeton University.

- R. VÉGUEZ (2001), [«Un millón de avemarías»: el rosario en *Don Quijote*](#), *Cervantes*, 21.2, pp. 87-109.
- J. D. VILA (2008), *Peregrinar hacia la dama: el erotismo como programa narrativo del «Quijote»*, Kassel, Reichenberger.
- L. VINGE (1975a), *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund (Sweden), Berlingska Boktryckeriet.
- L. VINGE (1975b), «Chapman's *Ovid's Banquet of Sense*: Its Sources and Themes», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, pp. 234-257.