

IV. «LEER UNA CASA»: FUNCIONES DEL ESPACIO DOMÉSTICO Y MODELOS DE INTIMIDAD EN ALGUNAS NOVELAS CORTAS CERVANTINAS

FLAVIA GHERARDI

Università di Napoli Federico II

El inconsciente reside.

GASTON BACHELARD

1. La arquitectura facilita la estructura, fría e inmóvil; la literatura le proporciona vida y la vuelve humana. Sobre la base de esta realidad axiomática y algo tautológica, las relaciones entre literatura y arquitectura se han convertido, en los últimos cinco lustros, en uno de los capítulos más productivos de los estudios *inter artes*. Un éxito que se debe sustancialmente a la interconexión que se establece entre el espacio arquitectónico (a menudo también urbanístico) imaginado, proyectado y recreado por los autores —muchas veces inspirado en arquitecturas reales o ficticias— y sus habitantes, retratados en su relación íntima con esos entornos, ya sean públicos o domésticos¹. Por otro lado, los profesionales del campo de la arquitectura se sirven continuamente de las ficciones literarias para pergeñar, caracterizar y, en ocasiones, para promocionar sus creaciones, con el respaldo teórico, en ambos terrenos, de las ciencias sociales e históricas, de la antropología o la psicología, cuyas aportaciones aclaran las imbricaciones pro-

¹ Una de las contribuciones más pertinentes es la recopilación de «arquitecturas escritas» realizadas por Calatrava y Nerdinger, 2010. También es orientadora, para los hermanamientos con la literatura de la segunda modernidad, la tesis doctoral de Fuster, 2014.

fundas —tanto semánticas como estéticas— del diálogo entre el código visual arquitectónico y el narrativo².

Ahora bien, intentar integrar este campo de las artes hermanas con contribuciones centradas en la obra cervantina se vuelve todo un reto, ya que uno de los postulados críticos que se han ido consolidando a lo largo de la historia de la crítica tiene que ver precisamente con la conocida «omisión arquitectónica» cervantina, esto es, una privativa tendencia del autor alcalaíno a sortear el detenimiento descriptivo frente a las estructuras arquitectónicas con las que va poblando sus obras, prefiriendo más bien facilitar las coordenadas espaciales de sus acciones «por pinceladas», meramente evocativas de esos espacios concretos. Lo aclaran bien Vergara Muñoz y Martínez Monedero en relación, por ejemplo, al *Quijote*:

Una característica que sorprende —en un trabajo narrativo tan bello— es lo escaso de sus descripciones de espacios arquitectónicos o urbanísticos. La habilidad que prodiga Cervantes para dar vida a sus personajes, y conocerlos tan vivamente, nos hace demandar que suceda de igual manera con aquellos espacios en los que se desarrolla la escena. Pero no es así. El territorio donde con tanta brillantez se mueven los protagonistas de su historia quedará sabiamente velado. La arquitectura que debiera ser escenario natural de la historia de don Quijote se convierte en transparente, casi invisible, fugaz. Lo construido es descrito con bocetos apenas apuntados, o en breves trazos que se desvanecen sin desaparecer del todo. Que Cervantes comenzara su novela escribiendo: «En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme... (I, 1), es toda una declaración de intenciones. Además, es una muestra del sígilo que usará como herramienta literaria, para hacernos descubrir que, al igual que en la arquitectura, el silencio puede ser un lenguaje mucho más creativo que la palabra. No consideró necesario describir lo evidente y todos sabían del aspecto de una venta, un palacio o un corral. De este modo, Cervantes (sobre arquitectura) dice mucho, por todo lo que calla³ (Vergara Muñoz y Martínez Monedero, 2018, en línea).

Según la mayoría de los estudiosos, incluso del ámbito filológico, dicha característica se debe fundamentalmente al condicionamiento que la propia

² «La arquitectura necesita herramientas narrativas para el análisis y la comprensión del edificio. Este mecanismo de aproximación no se limita a un simple lenguaje descriptivo, sino que es vehículo para aprehender e interiorizar el mensaje arquitectónico. De igual manera la literatura usará herramientas constructivas con las que podrá “apropiarse del entorno para que no sea un elemento estático y objetivo, sino que se relacione con los seres que lo habitan”» (Fuster, 2014: 71) (véase Vergara Muñoz y Martínez Monedero, 2018).

³ Recojo de este somero estudio (y del anterior, de 2015) una serie de referencias útiles respecto del interés que el *Quijote* ha ido suscitando en los análisis sobre arquitectura y campos colindantes: Perucho Lizcano (2002), Panedero (2004), Loarce (2006), Rivero Serrano (2006) y Vergara Muñoz (2015).

forma, o género, de la obra impone a la técnica compositiva, es decir, que el estatuto narrativo del *Quijote* se resiente de la dominante caballeresca (y del paradigma ulisíaco que lo mueve desde el fondo⁴) por lo que la acción narrativa tiene en el espacio abierto, en el camino y en la encrucijada, su propio motor natural, en tanto en cuanto generador de encuentros y aventuras; por tanto, las grandes estructuras arquitectónicas, y menos aún su descripción detallada, no resultan muy funcionales a la economía de la obra. Tanto es así que la mayoría de los estudios sobre el espacio cervantino corresponden, *de facto*, a estudios sobre el paisaje. Y sin embargo, hay que reconocer que muchos de los episodios más interesantes de la obra maestra de Cervantes se desarrollan precisamente en espacios cerrados: la casa del propio Alonso Quijano⁵, las ventas, la cueva, el palacio de los duques, etc. Tal vez, porque, según defiende Arellano, el foco de interés del autor coincide no tanto con el objeto material sino con la dimensión relacional en la que este es implicado, en otras palabras, con el tipo de vínculo que establecen los personajes entre ellos y con la estructura o entorno en el que se mueven:

Don Quijote transformará los sucesos y los espacios. En esta perspectiva apenas interesa el dato geográfico o el paisaje, evocados con gran economía por Cervantes, no porque muestre escaso sentimiento de la naturaleza sino porque en la dinámica de la historia basta evocar un catalizador paisajístico —un haya, un roble, arroyo, peña— o un elemento del espacio humano: el poyo de una venta, un pesebre, la pila del agua, las tapias de un corral, para que el lector pueda reconstruirlos en su imaginación. Porque lo que más interesa es el espacio en relación con el personaje y el suceso... (2016: 178).

Sin embargo, si desplazamos la mirada de la narración caballeresca al contexto de las historias interpoladas o directamente, fuera del *Quijote*, al de la colección de novelas cortas, nos encontramos con una realidad bien distinta, en

⁴ «Para Don Quijote el cronotopo del camino es fundamental y lleva en sí toda la construcción del sujeto. Lo ha notado, en otra relación, Ángel Ganivet, nombrando a don Quijote y Sancho “un solo hombre, un remedo de Ulises”. El caminar de los héroes es la medida de tiempo y la forma de su existencia en la novela, simultáneamente es la forma organizadora del espacio del “intramundo” del Quijote, o sea, el camino es su cronotopo principal. Además, es un ejemplo impresionante de la novedad de la estética cervantina» (Svetlakova, 2015: 401).

⁵ La casa de nuestro caballero andante tendría sentido tan solo en virtud del paradigma homérico y de los retornos de su dueño a ella: «El camino y el viaje de don Quijote tienen una estructura circular: sus caminos se hallan relacionados con su misión aventurera, que implica el retorno a casa, motivo mítico universal, propio sobre todo de las tramas épicas y el cuento popular.

El retorno al hogar es la culminación del peregrinaje aventurero. El héroe debe volver lleno de nuevos conocimientos y experiencias al lugar de donde salió. Se trata, en el fondo, de un proceso de afirmación o revelación de la propia identidad, que se confirma en el ámbito original» (Arellano, 2016: 179).

virtud de la cual las arquitecturas cervantinas resultan cargadas de valoraciones semióticas y de caracterizaciones retóricas muy productivas y munificas en el terreno exegético, una verdadera cantera de significados y significantes que estimulan una metodología de abordaje centrada en revelar de qué manera espacios concretos cooperan a la construcción, a la subversión o al ejercicio de la subjetividad de los personajes, de qué manera esos espacios se convierten en reflejo de sus instancias psicológicas profundas (o bien las estimulan), y, finalmente, en qué medida la exploración de una intimidad se puede asumir y convertir en un modelo de lectura de la humanidad. Puede valer la pena, en efecto, circunscribir la investigación al espacio que por su propia naturaleza está destinado al ejercicio de la intimidad, esto es, el espacio doméstico. Se trata, de acuerdo con la feliz expresión acuñada por Gaston Bachelard de ofrecer un «topoanálisis»⁶ y, concretamente, de «leer la casa»⁷, valorar su conformación y explorar sus entresijos observando la manera según la que los personajes ‘están’ en ella y cómo se ajustan a, o también manipulan, su propio hogar.

2. En la presente exposición solo nos ocuparemos de seguir las pautas de una estructura textual —concretamente, una isotopía, de las muchas que concurren en las novelas cervantinas— relacionada con una topografía arquitectónica, cuyo objeto es la casa, concretamente la casa señorial particular de algún personaje masculino, en la que, para más señas, el héroe de la historia experimenta una emoción radicalmente negativa: la pérdida del objeto de sus deseos, con la consecuente alteración de la relación con el espacio que contenía dicho objeto. Habrá que vérselas, en efecto, con una experiencia que en términos fisiológicos tiene su accidente manifiesto en una melancolía debilitadora, lo que la psicología moderna ha categorizado como ‘luto’, es decir, el desgarrón que el sujeto sufre por lo que debería haber sido y dejó de ser. Estas son las tres coordenadas dentro de las que se moverá nuestro análisis. Procuraremos ser breves en la contextualización de los distintos episodios, ya que se trata de textos y casos extremadamente conocidos.

⁶ «El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los pasajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso» (Bachelard, 1957: 31).

⁷ «Indicábamos en el capítulo anterior que las expresiones “leer una casa”, “leer una habitación”, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad. Vamos a leer lentamente algunas casas y algunas habitaciones “escritas” por grandes escritores» (Bachelard, 1957: 53).

Todo lector tiene presente esa fábrica muy peculiar que es la casa que en *El celoso extremeño* el viejo Carrizales manda construir para segregar literalmente a la joven esposa Leonor, junto con sus amas y damiselas, y que, siendo fruto del trastorno que padece —los celos— se ofrece al lector como trasunto material de su propia estructuración psicológica. Ahora bien, este lugar cuya naturaleza patológica el narrador se hace cargo de desvelar y subrayar a cada paso —tildándole cada vez de “casa-monasterio” (por la abstinencia de los placeres que se practica forzosamente en ella)⁸, de “casa-sepultura” (porque ahí, ni más ni menos, quedan enterrados los derechos de sus ocupantes a vivir), de “casa-fortaleza” (por el reto que le supone a Loaysa, el virote sevillano, el expugnarla), y “casa-cofre” (por la joya que custodia, Leonor, cosificada alegóricamente en un bien material a conquistar)— ha sido convenientemente analizado por numerosos críticos⁹. Sin embargo, estos estudios han hecho hincapié esencialmente en dos aspectos mayoritarios: su bizarra y asfíctica composición arquitectónica (las ventanas, las puertas, el techo, los altillos, las entrepuertas... concebidos expresamente para aislar la morada del mundo exterior), y su función de espacio contenedor, que se niega a ser explorado pues cierra, custodia y oculta un bien que al mismo tiempo, y precisamente porque, esconde su contenido, estimula la curiosidad morbosa de quien desde fuera se ve excluido del acceso. Evidentemente la detenida descripción inicial de esta edificación es el segmento que más atención suele llamar en el lector y los críticos; sin embargo, el interés de la isotopía a la que nos referimos arriba más bien tiene que ver con el segmento final de relato, con su desenlace, y no con su principio. Desde luego, no estamos aludiendo a la añeja y debatida cuestión de si Leonor es responsable o no del engaño, ni de las discrepancias entre el final del impreso de 1613 con el manuscrito Porras, ni tampoco de por qué Carrizales renunció a realizar su venganza sangrienta, etc., etc.¹⁰. Nos referimos, en realidad, al siguiente pasaje, en el que todas las funciones desarrolladas por la extraña arquitectura doméstica a lo largo del relato resultan de golpe alteradas, ya que, de estar sustancialmente relacionadas —hasta ese momento— con la figura de la joven Leonor, pasan a estar orientadas hacia la persona del viejo marido:

⁸ Véase al respecto Sánchez Jiménez (2025), quien hace hincapié precisamente en la circunstancia por la que una casa, si habitada por una mujer, aun cuando no es fuente directa de erotismo, en todo caso lo acrecienta.

⁹ Los estudios sobre *El celoso* son incontables, remito para la mayoría de ellos a la bibliografía recogida por García López en su edición de la RAE (2013: 975-996).

¹⁰ Véanse sobre todo las clásicas contribuciones de Castro, 1925; Spitzer, 1931; Cirot 1929 y 1940. Contribuciones más recientes, de alguna afinidad con nuestra lectura, son las de Gargano 2019 y Basso 2020.

Y, en esto, ordenó el cielo que, a pesar del ungüento, Carrizales despertase, y como tenía costumbre, tentó la cama por todas partes, y no hallando en ella a su querida esposa, *saltó* de la cama despavorido y atónito, con más ligereza y denuedo que sus muchos años prometían.

Y cuando en el **apósito** no halló a su esposa, y *le vio* abierto y halló que le faltaba la llave de entre los colchones, pensó perder el juicio. Pero, reportándose un poco, *salió al corredor*, y de allí, *andando pie ante pie* por no ser sentido, *llegó* a la **sala** donde la dueña dormía, y *viéndola* sola, sin Leonora, fue al **apósito** de la dueña, y abriendo la puerta muy quedo *vio* lo que nunca quisiera *haber visto*, *vio* lo que diera por bien empleado no tener *ojos para verlo*. *Vio* a Leonora en brazos de Loaysa, durmiendo tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del ungüento y no en el celoso anciano.

Sin pulsos quedó Carrizales con la *amarga vista* de lo que *miraba*; la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío; y aunque la cólera hizo su natural oficio, avivándole los casi muertos espíritus, pudo tanto el dolor que no le dejó tomar aliento. Y, con todo eso, tomara la venganza que aquella grande maldad requería si se hallara con armas para poder tomarla; Y así, determinó *volverse* a su **apósito** a tomar una daga, y volver a sacar las manchas de su honra con sangre de sus enemigos, y aun con toda de aquella de toda la gente de su casa. Con esta determinación honrosa y necesaria *volvió*, con el mismo silencio y recato que *había venido*, a su **estancia**, donde le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia que, sin ser poderoso a otra cosa, se dejó caer desmayado en el lecho (2005: 250-51)¹¹.

Es el momento preciso en el que eclosiona la tragedia, el descubrimiento de parte del viejo Carrizales de que su fortaleza ha sido profanada y que de nada han servido sus extremadas medidas de contención. En fin, es la revelación de que todo su edificio mental, en el que había cobijado esperanzas y expectativas de autoconservación, ha sido un espejismo, y que lo que debería haber sido según sus proyecciones ya no es, ni nunca habría podido ser. De ahí, la toma de conciencia improvisa, el arranque del proceso de duelo, junto con la melancolía irreparable que asalta al viejo celoso y le conduce inevitablemente a la muerte. Muy acertadamente nos recuerda Bachelard que «el que entierra un tesoro se entierra con él».

Ahora bien, respecto de esta relación que el narrador nos facilita del suceso ocurrido, lo que más interesa destacar es la presencia de dos rasgos formales que marcan los fragmentos reportados: en primer lugar, la focalización interna del relato, totalmente centrada en el protagonista. Lo que ve el lector es exacta y únicamente lo que ve Carrizales, quien en su espacio doméstico realiza un itinerario que es ciertamente físico, pues se mueve horizontalmente desde dentro

¹¹ Citamos por la edición al cuidado de García López, 2005. Las cursivas, en todos los casos, son nuestras.

de su aposento hacia fuera, cruza un corredor, entra a otro aposento, sale, para luego finalmente volver atrás a su estancia; los verbos incoativos de movimiento, en efecto, son los que dominan el pasaje entero.

Al mismo tiempo, sin embargo, este movimiento pendular de ir y venir que tiene empeñado al cuerpo se corresponde con la realización de un *itinerarium mentis* paralelo: a medida que va avanzando en su progresión en el espacio físico, el viejo va infiriendo la realidad y va tomando conciencia de la verdad, de su verdadera condición de burlado. Es un recorrido que, como apuntábamos, en la dimensión mental desemboca en una epifanía reveladora. Este ir y venir de Carrizales de un dentro hacia afuera, y de afuera hacia adentro¹², no responde a otra lógica sino a la del movimiento —un verdadero *primo mobile*— necesario a la transformación.

En ciertos aspectos recuerda la técnica empleada por el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* cuando, a la altura del tercer tratado, con una especie de zoom a cámara lenta, deja que el lector asuma la perspectiva focalizada del propio Lazarillo para que experimente con él las falsas expectativas que el joven se va formando en su cabeza a medida que, tras toparse con el hidalgo y convencerse de que con este amo por fin sí le irá bien, (per)sigue sus pasos en su extenso itinerario urbano, acabando ante la entrada a la famosa (y desgraciadamente reveladora) morada lóbrega y oscura. Aquí, en *El celoso*, no contamos con la autonomía del relato en primera persona, pero el narrador se traslada a la mente de Carrizales a la hora de sondear el espacio doméstico del viejo y nos guía en el desarrollo de sus mismas operaciones mentales.

Este dinamismo proxémico —y con esto venimos al segundo de los marcadores anunciados— se combina con el escrutinio detenido del espacio del que el propio héroe del relato fue demiurgo pero que ahora le resulta irreconocible, extraño, ajeno. El campo léxico y semántico de la vista («*le vio abierto [...] viéndola sola [...] vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo. Vio a Leonora en brazos de Loaysa [...] Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba*») es lo que prima en el mencionado fragmento, porque evidentemente la visión, combinada con la exploración del espacio, corresponde a algo más que a un deambular desorientado por casa. La operación recibe el mayor respaldo de la veste retórica del pasaje, marcado por esa disposición en *geminatio* de las oraciones que la componen (*vio; vio; Vio*), dejando así perfectamente indicado que la vista, junto con la conciencia, aumentan en medida proporcional al espacio escudriñado. Este Argos, que se jactaba de estar vigilando con sus cien ojos todo lo que ocurría

¹² Esta dialéctica de la horizontalidad se alterna y se sustituye a la de la verticalidad que había marcado la primera parte de la novela, en donde domina la dialéctica contraria del asalto vertical a la fortaleza, del subir y bajar del eunuco de su pajar, etc.

en su propio hogar («él era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería»)¹³, cuando más creía estar catando y observando, menos veía y a todos los efectos estaba ciego. Es ahora cuando la vista se le activa de verdad y el atravesar ese espacio con los ojos da pie a una adquisición, para la mente, de un contenido síquico realmente revelador. Cabe preguntarse, sin embargo, de qué contenido se trata. Lo que el sujeto adquiere y asume al fin, paradójicamente, es un vacío, ya que lo que experimenta con su visión es la registración de una pérdida. De ahí la naturaleza traumática de la experiencia:

*Alcé las murallas de esta casa, quité la vista a las ventanas de la calle, doblé las cerraduras de las puertas, púsele torno, como a monasterio; desterré perpetuamente della todo aquello que sombra o nombre de varón tuviese [...] no es mucho que yo quede defraudado de las mías [esperanzas] y que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida*¹⁴ (2005: 454-55).

Ahora bien, todo lo que el texto nos está dejando entresacar del trágico como hermoso desenlace final de la historia de Carrizales, es decir, la dialéctica especial entre visión, movimiento y cogitación, tal vez merezca la pena ser puesto en relación con la reflexión contenida en el conocido y brillante ensayo de Maurice Merleau-Ponty (1964) en el que el pensador defiende precisamente que la «visión está suspendida al movimiento», y que si el ver no se acompaña al movimiento que supone el observar, lo que se tiene delante se queda inerte; y secundariamente, que «no hay visión sin pensamiento», un concepto que el famoso fenomenólogo de la percepción antes recupera de Descartes para luego cuestionarlo, puesto que para él la percepción y su consecuente adquisición de conocimiento no son fruto del pensamiento prescindiendo del cuerpo (como contrariamente teorizaba Descartes), sino que pasan precisamente por este: el enigma de la visión solo se resuelve por medio del «pensamiento operacional»,

¹³ Recuérdese que la misma metáfora mitológica Cervantes la emplea en el entremés de *Viejo celoso* para el caso complementario de Cañizares, en donde la expresión de Hortigosa: «Yo lo pondré al galán en su aposento de vuestra merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos» es calco directo, o mediado por el uso común, de una carta de Matteo Bandello («Essa novella chiaramente dimostra che, quando una donna delibera ingannar il suo marito, che se egli avesse più occhi che Argo, che a la fine ella starà di sopra e gliela appiccherà»).

¹⁴ La autoconciencia y autoacusación de Carrizales encajan perfectamente con el proceso ambivalente que se desencadena en el sujeto cuando el duelo y la melancolía obran juntos a raíz de la pérdida y que en términos freudianos coincide con el «delirio de insignificancia»: «La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo» (Freud [1915], 1917: 243).

un pensamiento activo que, sin embargo, solo puede operar si lo hace por medio del cuerpo¹⁵.

No podemos dejar de notar, además, que una vez cumplida su función, esa misma construcción arquitectónica, verdadera fuerza centrípeta de la narración, ya no tiene necesidad de quedarse como antes. Cambia junto con su habitador, pues al igual que él, al final se abre, y se dispone a acoger lo nuevo:

En esto llegaron los padres de Leonora, y como hallaron la puerta de la calle y la del patio abiertas y la casa sepultada en silencio y sola, quedaron admirados con no pequeño sobresalto. Fueron al aposento de su yerno, y halláronle, como se ha dicho, siempre clavados los ojos en su esposa... (2005: 453).

Pero volvamos al principio. Anunciamos el análisis de estos fragmentos finales de *El celoso extremeño* como una isotopía cervantina, con rasgos formales que autorizan a asumirlos como constante narrativa. En efecto, si del conjunto de las novelas cortas rescatamos ahora la de *El curioso impertinente*, ajena a la colección de las ejemplares, nos encontramos con una pareja formalización de la experiencia del luto psicológico que el sujeto cervantino sufre debido al fracaso existencial que el trastorno de los celos le acarrea.

También en este caso todo arranca del protagonismo que el texto, desde inmediato, le asigna a la casa, concretamente a la casa de Anselmo (suman a casi medio centenar las referencias directas a su casa):

Los primeros días, como todos los de boda suelen ser alegres, continuó Lotario, como solía, *la casa de su amigo* Anselmo, procurando honrarle, festejarle y regocijarle con todo aquello que a él le fue posible. Pero acabadas las bodas, y sosegada ya la frecuencia de las visitas y parabienes, comenzó Lotario a descuidarse con cuidado de las idas en casa de Anselmo, por parecerle a él, como es razón que parezca a

¹⁵ Encuentro cómodamente resumida la discrepancia entre el pensador antiguo y el contemporáneo en un, por otro lado endeble y un poco escolar, trabajo de Fonrouge, 2011: 70: «El enigma de la visión reside en que el cuerpo es a la vez vidente y visible, se puede mirar y reconocer, es potencia visible. Una de las vías para resolver el enigma de la visión que plantea Merleau-Ponty es el arte, en Descartes el enigma no se elimina si se remite al pensamiento sobre lo visible a la visión en acto, porque el pensamiento está unido a un cuerpo y lo visible no puede por definición ser pensado verdaderamente, se puede, en Descartes, practicar la visión, pensarla, pero no extraer una verdad de ella. Descartes y Merleau-Ponty difieren en cuanto a las nociones de percepción y cuerpo. Para Descartes el sujeto en tanto cosa que piensa, podría prescindir de su cuerpo, incluso puede dudar de la existencia de su cuerpo, en cambio, no duda en tanto que piensa. El objetivo de Descartes era alcanzar un conocimiento indudable, ideas claras y distintas, así excluía a los sentidos, la emoción era conceptualizada como aquello que engaña, el cuerpo estaba asociado a pasiones del alma que debían ser domesticadas. Opuestamente, Merleau Ponty propone retomar de Aristóteles el pensamiento como corporal, “cuestión que ya no se piensa”, dice, pero es la única manera de formular la unión alma-cuerpo».

todos los que fueren discretos, que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros; [...] Notó Anselmo la remisión de Lotario, y formó de él quejas grandes [...] así, le suplicaba, si era lícito que tal término de hablar se usase entre ellos, que *volviese a ser señor de su casa y a entrar y salir en ella* como de antes... (2005: 376).

Hay que notar el valor de prolepsis que adquiere aquí la afirmación relacionada con el deseo de Anselmo de que Lotario «se vuelva señor de aquella casa», ya que es exactamente lo que en la segunda parte de la novela logrará Lotario, suplantando paulatinamente a Anselmo en su función marital¹⁶. Si es verdad lo que defienden los teóricos de la arquitectura, según los que la creación arquitectónica se basa en el principio de saber anticipar el futuro en el presente, la casa cervantina, pues, cumple a rajatabla con esta función, si no en la materialidad real de lo edificado sí en su dimensión retórico-alegórica. Pero es la referencia al entrar y salir de ella lo que más interesa ahora, ya que, a lo largo de los capítulos que conforman este relato interpolado en la primera parte del *Quijote* (del capítulo 33 al 35, con la conocida interrupción correspondiente a la aventura de los cueros de vinos), toda la acción consiste efectivamente en una serie de entradas y salidas de aquella casa, ya de Anselmo ya de Lotario, amén de las consabidas demoras en su interior finalizadas a realizar el mal y descabellado deseo del marido de Camila. Ahora bien, cuando ya la proyección de Anselmo empieza a surtir sus efectos en el amigo del alma, su *dimidium ego*, según informa el narrador:

Finalmente, a él le pareció que era menester, en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, *apretar el cerco a aquella fortaleza*. Y, así, acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto *rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad* de las hermosas que la misma vanidad, puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él, con toda diligencia, minó la roca de su entereza con tales pertrechos, que, aunque Camila fuera toda de bronce, *viniera al suelo*. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba. Rindióse Camila; Camila se rindió (2005: 396-397).

16 En otros trabajos hemos ahondado en la etiología del «mal deseo» que aflige a Anselmo y en las dinámicas psicológicas que marcan su relación con Lotario, dinámicas identificativas-proyectivas que en buena sustancia derivan directamente de su tópica condición de «los dos amigos». La supervivencia del deseo de Anselmo (que poco tiene que ver con los celos para con Camila) depende concretamente de la cercanía física con el objeto ansiado (el amigo antes que su propia mujer), de ahí la insistencia con la que el florentino pretende que su amigo asista continuamente a su casa (sobre estas cuestiones permítaseme remitir a Gherardi, 2007: 141-201 y 2018).

Huelga subrayar en este pasaje la reaparición de la metáfora/símbolo de la fortaleza, con la variante de la torre, que en el caso de *El curioso* se aplica alternativamente a la propia casa o a su contenido (Camila), casi como para indicar que hay una ósmosis entre el contenedor y el objeto que este contiene. Camila funciona como *mise en abyme* del espacio que habita, al tiempo que la casa vale como metonimia de ella. De ahí que la conquista de la mujer —asimilada a la expugnación de una estructura elevada e inaccesible— genere una nueva dialéctica argumental alto/bajo que termina dominando los enunciados del narrador (caer, venirse abajo, rendirse...) y que da cuenta del desmoronamiento moral que afecta a todos los ocupantes de la casa.

Esa casa, que va mudando progresivamente su función a lo largo del relato, parece estar condenada a transformarse paulatinamente en un espacio cada vez más abierto —de demora conyugal privada pasa a ser teatro-escenario (hasta con público oidor) apto para representar engaños y simulaciones, albergue para siervos atrevidos y finalmente plaza pública— en el que sale a descubierto todo lo que ya no es posible ocultar:

Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo; él mismo llevaba por la mano a su casa, creyendo que llevaba el instrumento de su gloria, toda la perdición de su fama. Recibíale Camila con rostro al parecer torcido, aunque con alma risueña. Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió fortuna su rueda y salió a plaza la maldad con tanto artificio hasta allí cubierta, y a Anselmo le costó la vida *su impertinente curiosidad* (2005: 141).

Al igual que ocurre con el asfíctico hogar de *El celoso*, tras la eclosión de la tragedia también la casa de Anselmo termina convertida en un espacio totalmente abierto, pero, sobre todo, desalojado. El texto direcciona el foco hacia el protagonista, quien deambula por su casa comprobando progresivamente el vacío que se ha apoderado de ese espacio, y paso tras paso va adquiriendo una dosis de conciencia cada vez superior, hasta acabar «de caer en la cuenta de su desgracia»:

Cuando amaneció, *sin echar de ver* Anselmo que Camila faltaba de su lado, con el deseo que tenía de saber lo que Leonela quería decirle, se levantó y *fue* adonde la había dejado encerrada. *Abrió y entró en el aposento, pero no halló* en él a Leonela; sólo halló puestas unas sábanas añudadas a la ventana, indicio y señal que por allí se había descolgado e ido.

Volvió luego muy triste a decírselo a Camila, y, *no hallándola* en la cama ni en toda la casa, quedó asombrado. Preguntó a los criados de casa por ella, pero nadie le supo dar razón de lo que pedía.

Acertó acaso, *andando a buscar* a Camila, que *vio* sus cofres abiertos, y que de ellos faltaban las más de sus joyas, y con esto acabó de caer en la cuenta de su

desgracia, y en que no era Leonela la causa de su desventura. Y así como estaba, sin acabarse de vestir, triste y pensativo, *fue* a dar cuenta de su desdicha a su amigo Lotario; mas cuando no le halló, y sus criados le dijeron que aquella noche había faltado de casa, y había llevado consigo todos los dineros que tenía, pensó perder el juicio. Y para acabar de concluir con todo, *volviéndose a su casa*, no halló en ella ninguno de cuantos criados ni criadas tenía, sino la casa desierta y sola. No sabía qué pensar, qué decir, ni qué hacer, y poco a poco se le iba volviendo el juicio (2005: 420)¹⁷.

Es una de las descripciones más estremecedoras, para el lector, de la literatura española áurea, en la que nuestra isotopía se revela con icástica vigencia. El texto da cuenta de todo lo que conlleva en términos adquisitivos el pasar de Anselmo de la condición inicial «sin echar de ver» al «vio», es decir que, a medida que la vista se va apoderando del espacio, a esta actividad de los sentidos, en cooperación con el movimiento corporal («fue, abrió, entró, volvió, volviéndose...»), corresponde la toma de conciencia de una verdad 'psíquica' aterradora: su irreparable fracaso existencial («acabó de caer en la cuenta de su desgracia»). Huelga subrayar que el proceso intelectual avanza de forma inversa a lo que la mente va registrando. El pasaje, en efecto, está estilísticamente marcado por la iteración de la construcción negativa «no halló» (dos ocurrencias), en variación derivativa con «no hallándola» (y atenuativa «solo halló»), lo cual viene a significar que cuanto menos resultados da el rastreo físico del espacio más intensa es la capacidad adquisitiva de la mente; el momento en que el intelecto alcanza su operatividad máxima, y con él la verdad, es cuando la casa se le presenta «desierta y sola». La epifanía mental desencadena inevitablemente una desorientación radical en el sujeto, con consecuencias incluso somáticas y no solo psicógenas (trastorno, afasia e inmovilismo: «no sabía qué pensar, qué decir, ni qué hacer»). El espacio —antes lineal— de la casa deja el paso a un recorrido mental más bien laberíntico; el extremo de conciencia deriva en su contrario y, de hecho, el texto se hace cargo de notificarle al lector cómo la locura incipiente de Anselmo

¹⁷ Así comenta Arellano (2016: 186) estos mismos pasajes: «Este modelo cabe dentro de la casa acogedora de Bachelard, pero en cambio la de Anselmo y Camila, en la novela del *Curioso impertinente* representa la subversión del espacio doméstico. El impertinente Anselmo insiste en abrir imprudentemente a los riesgos de un asedio malsano un espacio que debería estar protegido, el de su hogar de recién casado.

Los detalles con los que Cervantes deconstruye ese espacio interior son significativos: la criada Leonela abre también su cuarto a un amante, las ventanas se convierten en puertas de tránsitos ilegítimos, las salas se transforman en escenarios de la tragedia de Anselmo, que observa al paño sin percatarse, en espacios ocultos, la degradación de su honra y de su vida hasta el desenlace fatal, que convierte a la casa en un lugar maldito del que han huido todos sus habitantes: —y para acabar de concluir con todo, volviéndose a su casa, no halló en ella ninguno de cuantos criados ni criadas tenía, sino la casa desierta y sola— (I, 35)».

pasa en pocos instantes de ser una amenaza: «pensó perder el juico» a ser realidad efectiva: «se le iba volviendo el juicio».

El trastorno que sobrecoge a Anselmo es la traducción en lenguaje literario barroco de la melancolía moderna sobrevenida a la pérdida. El marido/amigo desengañado experimenta el duelo, pero a este se suma el «delirio de insignificancia» generado por la melancolía, manifestación de los efectos de la pérdida mucho más compleja y duradera. Según aclaró brillantemente Freud, el vacío se traspasa del espacio exterior al propio yo del sujeto que padece la pérdida¹⁸. Al igual que Carrizales, Anselmo toma conciencia plena de lo ocurrido y empieza a cuestionarse, a reprocharse, hasta denigrarse, como único culpable de todo el mal que se ha generado, tal y como lo testimonia la confesión final formalizada en un escrito que, si queda inacabado, es precisamente porque el personaje, en el ejercicio de la culpa, termina dirigiendo el castigo hacia su propia persona:

«Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese; y pues *yo fui el fabricante de mi deshonra*, no hay para qué...» (2005: 4229).

La casa de Anselmo, convertida en laberinto, ha trastocado sus funciones originarias y naturales; convertida en *setting* para el más incomprensible y arriesgado triángulo relacional que ha conocido obra literaria, ha terminado atrapando a sus habitantes, quienes solo pueden salir de ahí al precio de la vida (al poco, en efecto, mueren los tres). No sorprenderá, pues, que una vez desalojado, ese espacio vacío vuelva, inevitablemente, a cerrarse¹⁹:

Cerró las puertas de su casa, subió a caballo, y con desmayado aliento se puso en camino; y apenas hubo andado la mitad, cuando, acosado de sus pensamientos, le fue forzoso apearse y arrendar su caballo a un árbol, a cuyo tronco se dejó caer, dando tiernos y dolorosos suspiros (2005: 421).

¹⁸ «El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico [*Ichgefühl*], un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo. El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. Se humilla ante todos los demás y conmisera a cada uno de sus familiares por tener lazos con una persona tan indigna. No juzga que le ha sobrevenido una alteración, sino que extiende su autocrítica al pasado; asevera que nunca fue mejor. El cuadro de este delirio de insignificancia —predominantemente moral— se completa con el insomnio, la repulsa del alimento y un desfallecimiento, en extremo asombroso psicológicamente, de la pulsión que compele a todos los seres vivos a aferrarse a la vida» (Freud [2015], 2017: 241).

¹⁹ «Ninguno de los tres personajes termina su vida en su propio hogar. Ninguno tiene la posibilidad de resarcir sus errores o alivianar sus heridas. La casa, como espacio poético, se hace distante a sus anhelos de ensueño» (Alzate, 2005: 18).

Es que, como bien apunta Carreño, el espacio «se amolda a la conducta de quien lo habita»²⁰, el vacío moral de Anselmo, disfrazado de enfermedad (una técnica para desresponsabilizarse a sí mismo), se proyecta semióticamente sobre su casa hasta anular su valor, dando razón a nuestro más veces mencionado Bachelard: «Es el interior del nido lo que impone su forma».

3. Otros episodios contribuyen a la consolidación de la idea de que la casa en Cervantes es el lugar de la adquisición de conciencia de parte de los héroes que la habitan; que el trinomio casa-exploración-vista funciona como motor del desarrollo síquico, y consecuentemente ético, de los sujetos quienes precisamente a través del espacio de los que son dueños aprenden a apoderarse de sí mismos, a conocerse a sí mismos; se autoevalúan y, al hacerlo, alcanzan el ejercicio completo de su propia subjetividad. Y lo curioso es que siempre está la locura de por medio, en sinergia constante con la cordura, perdida, por perder o a recuperar.

Si no fuera por la intervención de la locura, en efecto, no representaría una excepción tampoco el caso de don Quijote en relación con su casa, otro espacio relevador de la cantera cervantina. La memoria del lector no puede evitar recuperar la patética, no menos que conmovedora, circunstancia en la que don Quijote, vuelto a casa tras su primera salida y una noche de descanso, se encara a la traumática desaparición de sus libros:

Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron por entonces para el mal de su amigo fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase —quizá quitando la causa cesaría el efeto—, y que dijese que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza. De allí a dos días, *se levantó don Quijote, y lo primero que hizo fue ir a ver sus libros; y como no hallaba el aposento donde le había dejado, andaba de una en otra parte buscándole. Llegaba adonde solía tener la puerta, y tentábala con las manos, y volvía y revolvía los ojos por todo, sin decir palabra*; pero al cabo de una buena pieza preguntó a su ama que hacía qué parte estaba el aposento de sus libros (2005, I, 7: 70-71).

²⁰ Carreño aprovecha la categoría de la heterotopía de Foucault para reseñar los espacios (horizontales y verticales, casas y caminos) del *Quijote*: «Existen, pues, espacios públicos y privados, cerrados y abiertos, loci monumentales (iglesias, plazas, palacios), espacios cotidianos (calles, caminos), espacios sagrados (conventos) y profanos tal como el corral de comedias, sin descontar el más problemático espacio de frontera donde la trasgresión y la comunicación entre dos culturas se establece en forma de pactos y rivalidades. El espacio es, pues, un artefacto cultural y un signo que señala y define una identidad. [...]»

La casa como espacio es, como vemos, múltiple en *Don Quijote*: es lineal (camino) y circular (casa, castillo, palacio); es horizontal (venta) y es vertical (la cueva de Montesinos). Los espacios testifican la vida cotidiana de la España del siglo XVII» (2004: 1205 y 1214).

Si consideramos que el objeto libro, y el conjunto numerario de ellos, representan por metonimia la caballería andante, esto es, el sueño y el objeto del deseo de don Quijote, nos damos cuenta de que otra vez estamos ante la función de la casa como cofre que contiene y protege un ‘tesoro’ (material e ideal a la vez) y que la desaparición del mismo para su poseedor no puede ser sufrida sino como pérdida violenta, con todo lo que conlleva la experimentación del luto consecuente. Don Quijote se levanta, deambula por casa en busca de sus libros, rastrea con los ojos y tantea con las manos, todos sus sentidos están ocupados en la operación²¹; se mueve, va, viene, aplica la vista, pero la distancia entre lo que era y lo que es le sume en una desorientación radical: no se produce (re) conocimiento. Estamos frente a un desenlace contrario al de los demás episodios aquí evocados. Y la causa es evidente. Anselmo y Carrizales aprenden en y de ‘su’ lugar íntimo y habitual la verdad acerca de sí mismos; ese espacio se convierte en un reflejo de su conciencia fuera de sí mismos, pero eso ocurre precisamente porque es el espacio habitual, reconocible, su conformación estructural no ha sido alterada. En el caso de Don Quijote, en cambio, aunque la dinámica del episodio a primera vista es la misma, sin embargo interviene un factor desarticulador fundamental: el espacio ha sido alterado —se ha tapiado el aposento de los libros y los estantes han desaparecido—, contenedor y contenido se han escrupulosamente ocultado de la vista, con la consecuencia de que su función queda totalmente inhibida, esa casa ya no es reconocible para su habitador, pues ya no puede funcionar como espejo para su conciencia. La pregunta dirigida a su ama («preguntó a su ama que hacia qué parte estaba el aposento de sus libros») da la cuenta más exacta del estado de azoramiento del personaje y al mismo tiempo desencadena la empatía máxima del lector, totalmente conmovido por su ternura.

A esto hay que añadir el segundo factor condicionante: nuestro caballero se niega a asumir la realidad como se le presenta, se lo impide su imaginación trastocada, esa vía de escape puntual de toda verdad traumática que, llevándole

²¹ La sensibilidad de cuño barroco hace que Cervantes aproveche a menudo la capacidad aprensiva de los sentidos corporales. Normalmente, si la vista mengua el tacto se activa para compensar la carencia: celeberrimo, en este sentido, es el episodio de Maritornes (I, 16) que, al entrar al camaranchón oscuro, sin luz, donde se alojan los tres huéspedes de la venta, para cumplir con lo prometido a uno de ellos, el arriero, empieza a tantear las paredes para reconocer el camino directo a la cama del potencial amante, y sin embargo es interceptada por don Quijote, quien la ‘reconoce’ como la hija del castellano que, en su imaginación, ha venido para ofrecérsele. La actividad del tanteo pasa rápidamente a las manos de nuestro héroe quien utiliza las percepciones no para desengañarse del error sino para validar sus falsos convencimientos. Es una escena que comparte bastantes rasgos con el que estamos analizando aquí, y sin embargo su estatuto ridículo y de parodia determina un resultado opuesto a los desenlaces que se ciñen al código ejemplar de la narración. Permítaseme remitir, sobre el episodio de Maritornes, a Gherardi (2022: 125-143).

a defender la intervención del sabio Frestón, le protege exactamente del sentimiento de defraude con que amenaza la desaparición del sueño caballeresco:

Así es —dijo don Quijote—, que ese es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece y le tengo de vencer sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede; y mándole yo que mal podrá él contradecir ni evitar lo que por el cielo está ordenado (2005: I, 7; 71).

Don Quijote evita la cura (impuesta desde fuera, no es fruto de un desarrollo interior como en el caso de Anselmo y Carrizales), por tanto el proyecto del cura, el barbero y la ama fracasa, precisamente debido al condicionamiento de los dos factores enunciados.

También se podría evocar, como caso parejo, el de Leocadia, víctima de rapto y violación de parte de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*. La casa vuelve a ser protagonista en esta novela corta, y lo es de dos maneras opuestas: primariamente como espacio que se oculta a la vista de su habitadora temporal y luego como objeto de escrutinio atento. El texto, en efecto, al principio hace insistente hincapié en la falta de luz y en la inhibición forzada de la vista:

Rodolfo, en tanto, sagaz y astuto, tenía ya en su casa y en su aposento a Leocadia; a la cual, puesto que sintió que iba desmayada cuando la llevaba, *la había cubierto los ojos con un pañuelo, por que no viese* las calles por donde la llevaba, ni la casa ni el aposento donde estaba; en el cual, *sin ser visto de nadie*, a causa que él tenía un cuarto aparte en la casa de su padre, que aún vivía, y tenía de su estancia la llave y las de todo el cuarto —inadvertencia de padres que quieren tener sus hijos recogidos—, antes que de su desmayo volviese Leocadia, había cumplido su deseo Rodolfo, que los ímpetus no castos de la mocedad pocas veces o ninguna reparan en comodidades y requisitos que más los inciten y levanten. *Ciego de la luz del entendimiento, a oscuras* robó la mejor prenda de Leocadia... (2005: 389).

Como se ve claramente, la oscuridad responde al doble propósito, por un lado, de anular la percepción visiva del lugar («por que no viese... sin ser visto») y, por el otro, en un plano ya metafórico, de reflejar la oscuridad mental de Rodolfo, cuya ceguera es sobre todo moral. Dicho en otras palabras, la oscuridad espacial no es sino fruto de la proyección hacia el exterior de la tenebrosidad interna del caballero. Tanto es así que el despertar de Leocadia da lugar a un desahogo retóricamente centrado en la oposición «oscuridad-luz», en donde el primer elemento del binomio remite, por bisemia, tanto a la falta de luz material en el aposento como a la muerte metafórica de la dama, y, por consiguiente, el lexema 'luz', como añadidura a su sentido literal, vale como luz del entendimiento, o sea, rectitud moral y cordura, opuesta a las tinieblas morales del agresor:

—¿A dónde estoy, desdichada? ¿Qué *escuridad* es ésta, qué *tinieblas* me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús! ¿Quién me toca? ¿Yo en cama, yo lastimada? ¿Escúchame, madre y señora mía? ¿Óyesme, querido padre? ¡Ay, sin ventura de mí, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan! Venturosa sería yo si esta *escuridad* durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a *ver la luz del mundo*, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes (2005: 390).

El segundo segmento del episodio está marcado, en cambio, por la actividad exploratoria a la que nos ha ido acostumbrando la pluma cervantina y que tiene como resultado precisamente la adquisición cognitiva que está a la base de la solución del drama personal de la protagonista y por ende del desenlace de la obra:

Sintió Leocadia que quedaba sola y encerrada, y, levantándose del lecho anduvo todo el aposento, *tentando las paredes con las manos, por ver si hallaba puerta por do irse o ventana por do arrojarle*. Halló la puerta, pero bien cerrada, y topó una ventana que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna, tan claro, que *pudo distinguir* Leocadia los colores de unos damascos que el aposento adornaban. *Vió* que era dorada la cama, y tan ricamente compuesta, que más parecía lecho de príncipe que de algún particular caballero. *Contó* las sillas y los escritorios; *notó* la parte donde la puerta estaba y, aunque *vió* pendientes de las paredes algunas tablas, *no pudo alcanzar a ver* las pinturas que contenían. La ventana era grande, guarnecida y guardada de una gruesa reja, *la vista* caía a un jardín que también se cerraba con paredes altas, dificultades que se opusieron a la intención que de arrojarle a la calle tenía. *Todo lo que vió y notó* de la capacidad y ricos adornos de aquella estancia *le dio a entender* que el dueño della debía de ser hombre principal y rico, y no como quiera, sino aventajadamente. En un escritorio que estaba junto a la ventana *vió* un crucifijo pequeño todo de plata, el cual tomó y se le puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino llevada de un *discreto designio suyo*. Hecho esto cerró la ventana como antes estaba y volvióse al lecho, esperando qué fin tendría el mal principio de su suceso (2005: 393).

Huelga subrayar cómo el informe del narrador acerca de la actividad de exploración de Leocadia (primero por medio del tacto, luego, coadyuvada por una luz lunar, por medio de la vista) da lugar a un detallado fragmento descriptivo cuyo patrón retórico se ciñe a los esquemas de las series enumerativas típicamente marcadas por iteraciones anafóricas a principio de oración («halló ... pudo distinguir ... Vio ... contó ... vio ... notó»); el recurso desemboca en la fórmula recolectiva «todo lo que vio y notó» necesaria para fijar el conjunto de detalles que la vista ha ido escudriñando a lo largo del recorrido visual y, sobre todo,

para dar cuenta, una vez más, de cómo esa actividad escóptica se traduce para el sujeto que la realiza en un incremento en el terreno del conocimiento: «Todo lo que vio y notó... le dio a entender», de ahí que la salida de la «escuridad» corresponda a la recuperación de la racionalidad, lo cual estimula en Leocadia toda una actividad intelectual que bien pronto se traducirá en «un discreto designio suyo», es decir, en el plan estratégico (el robo del crucifijo) que le garantizará la restauración final de su honor²².

El muestrario cervantino podría seguir con algún ejemplo más, pero creemos suficientemente pergeñadas a estas alturas las funciones de la isotopía que hemos estado reconstruyendo, tanto en su configuración sintagmática como en su significación paradigmática, con vistas a dar cuenta de cómo el espacio doméstico cervantino funciona como herramienta hermenéutica tanto para sus habitantes, respecto de su personal arquitectura vital, como para los lectores que siguen sus pasos por medio de la escritura del autor, prodigioso fabricante de monumentales edificios de palabras.

22 A una lectura algo distinta pero complementaria a la nuestra, y también deudora de los estímulos de la teoría de Merleau-Ponty, llega Fajardo en su trabajo de 2006: «As we saw, according to Morris and Merleau-Ponty, perception arises from the crossing of body and world, and so does the sense of depth within space. Both depend on movement, that is to say, on our engagement with space, our agency within it: “we notice the ethical in depth when we notice that our movement crosses over into what we perceive in depth, that things in depth reflect our responsibility for our perception of them” (Morris 43). That is why Leocadia’s disorientation and her moral dilemma are so clearly presented as a disturbance of her spatial coordinates. At this fundamental level, Leocadia’s ability to circulate within the physical/ethical space of the city is hampered. The darkness into which Leocadia regains consciousness after her rape is first perceptual, the darkness of Rodolfo’s room at night, but it is also, as suggested earlier, the moral darkness into which she feels she has been thrown, and insofar as perception is knowledge, it is also epistemological darkness. That is why her careful and detailed inventory of the room functions as a regrounding of perception, a gradual regaining of knowledge, and as the beginning of her reorientation. She begins to generate a new cognitive map» (2006: 100). Un poco más adelante (2006: 111), Fajardo vuelve atinadamente sobre la astucia procedente del “mapa cognitivo” de Leocadia: «The passage shows precisely how Leocadia turns the room into a cognitive space. She first realizes the space as a mere physical reality and then gives it direction or significance for further action. It becomes the locus of planned (future) agency centering on the crucifix as its instrument. Leocadia reenters the night of Toledo and carefully makes her way home after Rodolfo leaves her, at her request, in the Plaza del Ayuntamiento, whose darkness is metonymic for its absent justice».