https://doi.org/10.31819/9783968693835_008

EL ROCÍN TERCO Y EL CABALLO MÁGICO. DON QUIJOTE COMO JINETE

Wolfram Nitsch
Universität zu Köln

El andar a caballo a unos hace caballeros, a otros caballerizos.
Don Quijote, II, 43

El caballo: un animal entre la cultura y la naturaleza

Desde el comienzo de la llamada «edad del caballo» en el tercer milenio antes de Cristo el caballo domado ha sido un punto de intersección patente entre la cultura y la naturaleza así como entre el Occidente y el Oriente (Koselleck, 2003)[1]. La transición realizada en aquella época de la domesticación primaria del *equus caballus*, es decir, su uso como alimento y animal sacrificado, a su domesticación secundaria, a saber, la explotación de su fuerza y de su celeridad particulares, convirtió al cuadrúpedo bastante reacio en una extensión sumamente eficaz del cuerpo humano: primero como animal de tiro que reemplazó al vacuno tras la invención de la rueda de rayos, y después también como montura que les servía tanto a pastores como a guerreros para desplazarse con mayor velocidad[2]. Como cada una de estas olas de domesticación emanaba del Oriente Medio, en el caso del caballo la domesticación de la naturaleza animal siempre se vinculaba con una transferencia cultural hacia el Occidente. Para defenderse contra pueblos ecuestres tácticamente

[1] Sobre el fin de la «edad del caballo» en el «largo siglo xix», ver también Raulff (2015).

[2] Ver la historia del caballo, basada en las reflexiones de Leroi-Gourhan sobre la exteriorización técnica de capacidades humanas, de Digard (2004), en particular 37-48.

superiores como los escitas o contra caballerías altamente armadas como la de los persas, la civilización occidental tuvo que desarrollar una verdadera «cultura ecuestre» e incorporar continuamente las técnicas respectivas de los «bárbaros» vecinos (Roche, 2008-2015: I, 9-22; II, 289-328). Esta cultura basada en un proceso exigente de domesticación y alimentada de fuentes orientales marcó a todas las sociedades europeas hasta el final de la «época del caballo» hacia 1900, pero en particular a la sociedad española de la primera modernidad, de donde se trasladó al Nuevo Mundo. En numerosos textos, cuadros y espectáculos del Siglo de Oro el caballo desempeña un papel protagonista, especialmente con respecto a tres efectos que tiene sobre el hombre montado: la aceleración técnica de su movimiento en la batalla, la elevación simbólica de su persona en comparación con sujetos no montados y la encarnación emblemática de una naturaleza que el jinete tiene que domar una y otra vez.

La aceleración dramática de la guerra por el uso del caballo ya se menciona en fuentes antiguas. Cuando Heliodoro describe la caballería pesada de los persas como un ejército de «estatuas en movimiento» o de «hombres de hierro», subraya la fuerza insólita de los primeros jinetes acorazados que despertaron aún más espanto que los carros de guerra utilizados en Atenas y Roma (Digard, 2004: 66-67). Los ejércitos occidentales solo alcanzaron una fuerza militar comparable en la Edad Media, cuando los jinetes, gracias al estribo importado del Extremo Oriente, se afianzaron en la silla de montar y se convirtieron en caballeros, a saber, en centáuricos «organismos de combate» (White, 1962: 38) con lanza, espada larga y adarga[3]. Su prestigio era tan grande que ni siquiera se degradó demasiado por su impotencia frente a una infantería equipada con armas de fuego y flanqueada por una caballería ligera de origen turco. Eso lo muestra el renacimiento militar de la caballería pesada en las milicias montadas de Felipe II y Felipe III, pero sobre todo su imitación lúdica en los juegos caballerescos del Siglo de Oro, especialmente en el juego de cañas (Cátedra, 2007: 81-126)[4]. No en balde las descripciones contemporáneas de tales combates espectaculares siguen enfatizando el ímpetu que se logra tomando carrera a caballo, un ímpetu que puede poner en

[3] Acerca de la discusión suscitada por White (1962), ver Digard (2004: 79-86).

[4] Con respecto al juego de cañas, ver Clare (2002).

peligro mortal tanto a los participantes como a los espectadores descuidados (Vargas Machuca, 1951: 266-267).

Además, la montura del caballero muestra de manera ejemplar que en la cultura ecuestre occidental el caballo es un medio de la representación aristocrática. Mientras que en los pueblos ecuestres del Oriente servía a todos como animal de montar, la llamada «sociedad de escuderos» (Digard, 2004: 96, 146) emergida en la Edad Media reservaba este uso del caballo al estamento nobiliario (Roche, 2008-2015: I, 17-22). Esta restricción social de la equitación, la distinción simbólica del jinete y de sus acompañantes frente a una plebe pedestre que solamente utilizaba caballos de tiro, ya fue destacada con suma claridad por Ramon Llull: «El caballo se le da al caballero en significación de la nobleza de corazón, y para que a caballo esté más alto que cualquier otro hombre, y sea visto de lejos, y tenga más cosas debajo de sí» (*Libro de la orden de caballería*, p. 77). A ella correspondía una diferenciación novedosa entre caballos nobles y plebeyos, así como con una especialización análoga en la cría de caballos. Alberto Magno, por ejemplo, distinguía el veloz caballo de batalla (*dextrarius*) del caballo de viaje (*palefridus*), más tranquilo, y del torpe caballo de labor (*runcinus*) (Albertus Magnus, 1920: II, 1378). Esta doble estratificación de la movilidad hípica se profundizó aún más a principios de la Edad Moderna, especialmente en la cultura española del Barroco, caracterizada por la ostentación de los valores aristocráticos. A este fin no solo se reinventó el coche de caballos que había caído en el olvido durante la Edad Media y que desde entonces se destacó visiblemente del carro y de otros carruajes sencillos; se elaboró también un refinado arte ecuestre, tanto en las escuelas cortesanas de equitación como en los tratados de hipología[5]. La estetización del acto de montar a caballo con el objeto de una distinción estamental explica por qué en varios de estos tratados se defiende una técnica ecuestre adoptada de la cultura árabe contra un estilo de equitación procedente de Italia y Francia[6]. A diferencia de aquella práctica de cabalgar «a la brida» con estribos largos, la propia manera de montar «a la jineta» con estribos cortos se consideraba como una técnica especialmente

[5] Sobre estos tratados y su contexto cultural, ver Hiergeist (2019: 340-374).

[6] Ver Clare (1988: 73-82), y también Digard (2004: 99-110), quien explica el estilo moro de montar a caballo por la aparición de la ballesta en el siglo XII.

elegante, adecuada para presentarse en juegos caballerescos ante un público pedestre. Según los expertos contemporáneos, las piernas dobladas y el busto inclinado del jinete apoyado en los estribos cortos le conferían una apariencia ligera y natural que aumentaba aún la conexión centáurica entre «caballo y caballero»[7].

El arte de la equitación cultivado por la nobleza del Siglo de Oro remite a una tercera función del caballo en la cultura ecuestre del Occidente. Desde la Antigüedad, este animal difícil de domar ha sido una alegoría privilegiada para la naturaleza reacia al dominio humano. Su uso alegórico puede tener un sentido moral o político. Desde un punto de vista moral, el caballo encarna las pasiones desenfrenadas del hombre, sobre todo del joven, que importa reprimir y dominar. Esta alegoría muy común, apreciada en particular por los Padres de la Iglesia, se remonta a la parábola platónica del cuadriguero: tal como el conductor de un tiro desigual, formado de un caballo blanco manso y de un caballo negro salvaje, debe frenar a este último hasta que «ambos caballos se sientan en sus caderas», así el amante, desgarrado entre la vergüenza y la lujuria, tiene que vencer su deseo impetuoso para no perecer (Platón, *Fedro*, 246a-b, 253d-254e)[8]. En la «sociedad de escuderos» de la Edad Media, la alegoría aparece de nuevo en el código de comportamiento caballeresco. Según Ramon Llull, el caballero puede leer en su brida que debe contenerse con palabras y hechos si no quiere descender a un nivel de conducta inferior al de su caballo domado (*Libro de la orden de caballería*, pp. 77-78). Este esfuerzo ejemplificado mediante la equitación aparece aún más grandioso en alegorías respectivas de la edad barroca donde la pasión encarnada por la montura toma a veces el aspecto de una fuerza mítica. Para el conde de Villamediana, por ejemplo, el caballo indomado es tan salvaje como el mar, del que, según la leyenda griega, nació como criatura de Posei-

[7] Ver en particular Vargas Machuca (1952: 128), quien explica de esta manera la percepción indígena de los conquistadores como centauros divinos; ver Aguilar (1960, fol. 29v), quien recomienda al jinete que siga el ejemplo del cortesano perfecto, cabalgando con «descuydo y dissimulación».

[8] Ver san Agustín, *De vera religione*, 45 (83). Sobre la importancia de esta parábola para la cultura ecuestre del Occidente ver también Koselleck (2003).

dón[9]. A esta interpretación moral de la alegoría hípica se suma desde siempre una interpretación política. Como demuestran las estatuas ecuestres de los emperadores romanos o el epíteto «equom domitor» que Virgilio atribuye solamente a príncipes, la doma del caballo ilustra tradicionalmente el dominio sobre los súbditos rebeldes (Virgilio, *Eneida*, VII, 189, 691; IX, 523; XII, 128). Esta interpretación se propone con particular insistencia en la tratadística política del Barroco, según la cual el príncipe debe tratar a su pueblo como a un potro salvaje (Saavedra Fajardo, 1999: 491, 521). De manera aún más sugerente, se vislumbra en los retratos ecuestres que hizo Velázquez de los reyes de España, quienes, al parecer de Villamediana, no llevaban en vano el nombre de Felipe, que significa «amigo del caballo». Por la difícil figura de la *levade*, aprendida en la academia ecuestre, el monarca indica que no solo controla el caballo puesto de pie en el cuarto trasero, sino también a sí mismo y a todo el imperio[10].

La cultura ecuestre del Siglo de Oro, codificada en tratados hipológicos y escenificada en desfiles o retratos representativos, preocupaba también a la literatura áurea. Con frecuencia particular aparece en el teatro de Lope de Vega, quien escribió varias comedias cuyos protagonistas participan en juegos de caballería (Nitsch, 2002). Cervantes la pone en escena de manera mucho más discreta, pero no menos experta. Eso se puede desprender de un episodio de la segunda parte del *Quijote*, donde el ingenioso hidalgo instruye a su escudero, recién nombrado gobernador de la ínsula Barataria, sobre el arte de gobernar. Entre otras cosas, le aconseja que no vaya «echando el cuerpo sobre el arzón postrero» ni lleve las piernas «tiesas y tiradas y desviadas» cuando suba a caballo en vez de andar sobre el rucio, su montura habitual; o, por decirlo de forma positiva, le recomienda cabalgar «a la jineta», en el estilo elegante de los moros. Al mismo tiempo, don Quijote interpreta la equitación como una prueba social y moral que permite distinguir a los jinetes nobles de sus ayudantes plebeyos: «el andar a caballo a unos hace caba-

[9] Ver su epístola dedicatoria a Vargas Machuca (1952: 119-124); correspondiente a eso, en sus consideraciones sobre la historia del caballo, Villamediana valora más a los colófonos que a los escitas y los persas, porque sabían navegar y montar a caballo con igual maestría.

[10] Ver la interpretación de los retratos ecuestres expuestos en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro por Warnke (2005: 90-99). Sobre el poder a caballo, ver también Roche (2008-2015: II, 213-245).

lleros, a otros caballerizos» (Cervantes, 1998: 975)[11]. La lección parece muy clara: el uso del caballo revela quién sabe elevarse por encima de la naturaleza mediante el dominio de sí mismo y quién en cierto modo se asemeja a ella porque se descuida o cede demasiado a sus pasiones. Sin embargo, las cosas resultan mucho más complicadas cuando en la novela no se habla solamente del arte ecuestre, sino que se cabalga de verdad. A continuación, trataré de elucidar estas complicaciones comentando algunos episodios en los cuales don Quijote actúa como jinete. En estos episodios, el Caballero de la Triste Figura discrepa completamente con el protagonista del *Persiles*, al cual, según sus propias declaraciones, le bastan solamente dos cabalgadas breves para domar el «poderosísimo caballo bárbaro» del rey Cratilo (Cervantes, *Persiles*, pp. 215, 223-224)[12]. Don Quijote, en cambio, no logra en ningún respecto cumplir con los preceptos de la cultura ecuestre de su tiempo, en tanto de que no se trate de un caballo artificial de teatro.

Don Quijote y Rocinante: la doma fracasada

A diferencia del protagonista del *Persiles*, que se desplaza a pie, en barco e incluso en coche, el del *Quijote* anda siempre a caballo. Su nueva vida de caballero andante sería impensable sin una montura, así que solo se atreve a llamarse don Quijote de la Mancha después de convertir su modesto rocín en un noble caballo de batalla mediante el sonoro nombre de Rocinante (I, 1, p. 42). Como el legendario Cid con su no menos legendario caballo Babieca, quiere formar con él un conjunto centáurico para ilustrarse en batallas y aventuras[13]. Sin duda, el hecho de que este conjunto se quiebre repetidamente, que don Quijote no cese de caer de la silla, demuestra por cierto la locura de su intento de utilizar un *runcinus* pacífico como un *dextrarius* combativo (Knapp-Tepperberg, 1986: 299-309). Sin embargo, me parece

[11] Todas las citas subsiguientes corresponden a esta edición.

[12] Sobre este episodio, ver Nitsch (2012: 127-131). El artículo presente es una versión abreviada y actualizada de este estudio.

[13] Acerca de la «semiótica del caballo» en los libros de caballerías y de su parodia en el *Quijote*, ver Weich (1989: 137-147).

que indica también dificultades fundamentales con la doma del caballo que resultan tanto de la naturaleza terca de la propia montura como de las trampas inherentes al utillaje de la equitación. La terquedad de Rocinante se debe sobre todo a su inercia marcada. Carece de la agresividad natural que, según Alberto Magno, caracteriza un verdadero caballo de batalla, a tal punto que se acalora por sí mismo tan pronto como oiga el clarín militar o el estrépito del combate (Albertus Magnus, 1920: II, 1378)[14]. Cuando en la primera salida su amo le deja la elección del camino, prefiere volver a su caballeriza en vez de seguir buscando aventuras (I, 4, p. 67); y cuando relincha allí después de regresar de la segunda salida, solo el ingenioso protagonista quiere tomar este indicio de un profundo alivio «por felicísimo agüero» señalando otra salida (II, 4, p. 659). Si Rocinante, contra su voluntad manifestada por tales señales, tiene que participar no obstante en un combate, tiende a impedir las hazañas ansiadas por don Quijote: tropieza y cae tan pronto como este acomete a los mercaderes toledanos (I, 4, p. 69). Por lo tanto, el rocín flaco comparte solamente la fisionomía del hidalgo aventurero; con respecto al carácter, se asemeja más bien al escudero pragmático que lo califica con lucidez como «poco rijoso» (I, 15, p. 159) y en otro episodio le ata secretamente ambos pies con el fin de evitar una aventura (I, 20, p. 211). Empero, en su caracterización Sancho subestima la impulsividad de Rocinante, ocultada por su inercia habitual. A veces el semental poco agresivo muestra apetitos similares a los del rudo arriero que en la venta desea «refocilarse» con la moza Maritornes[15]. Esto ocurre por primera vez cuando Rocinante cruza una manada de jacas gallegas durante un descanso en el campo. Tan pronto como las haya olido, su deseo se manifiesta con tanta vehemencia que sale de su «natural paso y costumbre» y las acosa en el pasto. Sin embargo, su atrevida aproximación a las nobles «señoras facas» le vale tantas patadas y mordiscos que finalmente queda «sin silla, en pelota», exactamente como el caballo aún indomado de Cratilo, cuyos «malos siniestros» parece compartir en esta es-

[14] La persistencia de esta opinión en el Siglo de Oro se puede desprender de Calvo (1657: 9a): «quando los cauallos son en batalla ellos se alegran, y por el son de la trompeta se despiertan a la guerra».

[15] Sobre esta analogía marcada por la repetición del verbo «refocilarse» (I, 15, p. 160 y I, 16, p. 170), ver Cull (1990).

cena[16]. Por este castigo de su transgresión, completado por los golpes de los arrieros airados, se quiebra por un tiempo el conjunto centáurico de caballo y caballero que don Quijote invoca en otra ocasión mediante la categórica prohibición de desensillar a Rocinante: «¿quitar la silla al caballo? ¡guarda!» (II, 12, p. 720). Con su caballo a remolque, el caballero golpeado a su vez por los arrieros tiene que montar al asno de su escudero. A pesar de esta dura lección, las «lozanías de Rocinante» (II, 11, p. 715) siguen causándole problemas, sobre todo en la venta adonde llega poco después. Atado a la reja del aposento por Maritornes, a la cual había cortejado confundiéndola con una dama noble, don Quijote tiene que mantenerse parado en la silla de su caballo como un jinete de circo para no sufrir el tormento de un ecúleo vertical; pero justamente eso sucede cuando su caballo, hasta entonces todo tranquilo, de repente comienza a oler a una congénere cercana. A pesar de toda doma, Rocinante sigue siendo un animal impulsivo que la voluntad del jinete no puede siempre dominar: «era de carne, aunque parecía de leño» (I, 43, p. 511).

A la larga, sin embargo, ni siquiera se puede confiar en la obstinación del rocín. Dos veces sorprende al lector porque se comporta como un verdadero caballo de batalla, convirtiendo excepcionalmente su energía sexual en fuerza de combate, y alcanza una velocidad irresistible. Ya en la aventura de los encamisados, cuando su dueño ataca a un cortejo fúnebre, Rocinante de repente anda de modo tan «ligero y orgulloso» que parece que le han «nacido alas» (I, 19, p. 202). Esta «presteza» imprevisible, empero, hace cometer a don Quijote un delito grave que reconoce de inmediato, sin culpar a los encantadores como lo hace de costumbre. Una falta aún más contraria a su código caballeresco le ocurre al Caballero de la Triste Figura cuando disputa su primer duelo ecuestre con el Caballero de los Espejos. Frente a su oponente de apariencia brillante espolea tanto a su caballo que este de una vez se pone a galopar. Gracias a esta «no vista furia» (II, 14, p. 743) triunfa por cierto sobre su adversario más lento, en el cual más tarde reconoce a su vecino Sansón Carrasco; pero solo logra vencerlo porque, extasiado ante su

[16] Ver Cervantes, *Quijote*, I, 15, p. 160 y *Persiles*, p. 215. Sobre la referencia de esta escena a un episodio del *Asinus aureus* de Apuleyo (VII.16), donde el protagonista convertido en asno desea un «adulterium degener» con una manada de yeguas, ver Petriconi (1961: 596).

propia velocidad, ha quebrantado las reglas del duelo a caballo. Estas reglas estipulan que ambos jinetes tomen carrera al mismo tiempo para chocar uno con otro en el centro del lugar de combate[17]. Aquí, sin embargo, se respetan solo al principio del duelo. Don Quijote decelera en medio de la carrera porque Sancho, temeroso del otro escudero enmascarado, quiere subir a un árbol para asistir al combate en una tribuna segura; y vuelve a dar de espuelas sin esperar que el adversario, que le ha imitado e incluso se ha detenido, tome carrera por segunda vez. Esta interrupción por ambas partes, pero con desfase de tiempo, le brinda una ventaja de la que aprovecha sin escrúpulos. A pesar de la inmovilidad del otro caballero lo ataca y lo desarzona del caballo parado, «a salvamano y sin peligro alguno» (II, 14, p. 743). Se puede comprender que Sansón elija un caballo más rápido cuando enfrenta otra vez a don Quijote en la playa de Barcelona, de modo que, bajo otro nombre de guerra, consiga derribarlo definitivamente. Gracias a la experiencia del Caballero de los Espejos, el Caballero de la Blanca Luna ya sabe hasta qué punto la agresividad inesperada de Rocinante puede enfurecer al Caballero de la Triste Figura y alejarlo del pundonor caballeresco.

Sin embargo, las desventuras ecuestres del protagonista no resultan siempre de la naturaleza terca y caprichosa de su caballo. En un episodio memorable, quizás el más cómico de su vida de jinete, fracasa a causa de un accesorio material de la equitación. Cuando en la segunda parte encuentra por primera vez a los duques, montados a caballo para la caza, y quiere presentarles sus respetos, experimenta igual que el escudero las vicisitudes de la silla de montar:

> Don Quijote se gallardeó en la silla, púsose bien en los estribos, acomodóse la visera, arremetió a Rocinante y con gentil denuedo fue a besar las manos a la duquesa; la cual, haciendo llamar al duque su marido, le contó, en tanto que don Quijote llegaba, toda la embajada suya […]. En esto llegó don Quijote, alzada la visera, y dando muestras de apearse, acudió Sancho a tenerle el estribo; pero fue tan desgraciado, que al apearse del rucio se le asió un pie en una soga del albarda, de tal modo, que no fue posible desenredarle, antes quedó colgado dél, con la

[17] Ver por ejemplo Aguilar (1960: fols. 36v-39r); acerca del «tomar carrera» en el duelo caballeresco, cuya conformidad a las reglas es una suerte de «tarjeta de visita» del combatiente, ver también Ackermann-Arlt (1990: 249).

> boca y los pechos en el suelo. Don Quijote, que no tenía en costumbre apearse sin que le tuviesen el estribo, pensando que ya Sancho había llegado a tenérsele, descargó de golpe el cuerpo y llevóse tras sí la silla de Rocinante, que debía de estar mal cinchado, y la silla y él vinieron al suelo, no sin vergüenza suya, y de muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho, que aún todavía tenía el pie en la corma (II, 30, p. 877).

Los ilustres anfitriones de don Quijote, que ya conocen su «humor disparatado» por haber leído la primera parte, pueden presenciar otros fracasos cómicos tan pronto como lo encuentran en persona. Esta vez, empero, lo cómico resulta menos del carácter inflexible del caballero que de lo que en la filosofía alemana se llama la «malicia del objeto» (*Tücke des Objekts*)[18]. Acudiendo a su amo, que por cortesía quiere desmontar del caballo, Sancho tropieza porque su pie se enreda en una soga de la albarda del asno como en una «corma»; entonces, por una suerte de reacción en cadena, algo semejante le sucede al mismo don Quijote que, esperando que el escudero le tenga el estribo, ya desplaza su peso con tanto brío que se cae junto con su silla mal atada. Su caída no se debe, pues, ni a su propia torpeza ni a la desobediencia del animal, sino más bien al descuido del escudero al ensillar el caballo, así como al mismo estribo que en esta situación no cumple con su función de sostener al jinete[19]. Esto me parece digno de atención porque el estribo ha sido desde la Edad Media un elemento cardinal de la cultura ecuestre occidental. En primer lugar, como ya quedaba dicho, constituye la base técnica de la caballería. Presta al jinete la estabilidad necesaria para el combate con lanza y espada, de la cual este se asegura antes de salir a la batalla[20]. Así procede también don Quijote que al principio de sus aventuras suele revisar su silla, «afirmándose bien en los estribos, requiriendo la espada y asiendo la lanza» (II, 17, p. 761). En forma corta y ancha, el estribo es además un soporte adecuado para la equitación «a la jineta», que conforme al protagonista destaca a los verdaderos «caballeros» de los meros «caballerizos» (II, 43, p. 975). Por lo tanto, le importa mucho al caballero andante el contacto con

---

[18] Sobre esta forma poco comentada de la heteronomía cómica, ver Stierle (1976: 242-244).

[19] Acerca de esta «traición del estribo», ver Ordóñez (2005).

[20] Ver los ejemplos compilados por Ackermann-Arlt (1990: 189 y 195).

este objeto; en el fondo, desea vivir «sin sacar los pies de los estribos» (II, 1, p. 633) e incluso «descansando sobre los estribos y sobre el arrimo de su lanza» (II, 10, p. 701). En segundo lugar, el estribo funciona en ciertas situaciones como una insignia simbólica de la dignidad caballeresca. En el momento de montar al caballo o de desmontar con el apoyo del estribo, el caballero se eleva de manera visible sobre el escudero que tiene que sostener el peldaño de hierro. Por eso, esta maniobra humilde se recomienda como un gesto de respeto, incluso cuando el caballero no quiere desmontar. Con tal gesto Sancho Panza, que no puede sujetar el estribo en la situación presente, ha rendido homenaje al Caballero del Verde Gabán, *alias* don Diego de Miranda, a quien admira como a un «santo a la jineta» (II, 16, p. 755). En tercer lugar, la parte más baja de la silla aparece en algunas expresiones idiomáticas como una metáfora del autodominio caballeresco: según el *Diccionario de Autoridades*, «andar sobre los estribos» significa actuar con prudencia y firmeza moral, mientras que «perder los estribos» significa perder la moderación, si no la razón. No carece de ironía el empleo de la última expresión para diagnosticar la locura caballeresca de don Quijote (I, 49, p. 562), ya que esta locura se manifiesta precisamente por la perseverancia en los estribos concretos. En vista de la importancia técnica, simbólica y retórica del estribo se comprende por qué el Caballero de la Triste Figura se fía tanto de este utensilio al encontrar a los duques y cuánta vergüenza debe causarle su caída del caballo. Sin embargo, su torpeza parece algo excusado por lo cómico de la situación que incluye también a su escudero. El conjunto de caballo y caballero forjado por el estribo se rompe aquí por la malicia del propio accesorio.

Sea por la terquedad natural de la montura o por el equipamiento técnico del jinete, las andanzas y combates a caballo no cesan de poner en peligro a don Quijote. Insistiendo en eso, la novela cervantina pone en escena lo que los tratados hipológicos del Siglo de Oro tienden a ocultar[21]. Con su sentido pronunciado de los imponderables ecuestres Cervantes parece más próximo de Montaigne, cuyo ensayo sobre los caballos de combate (*Des destriers*) es contemporáneo de los primeros tratados al respecto. En este texto el humanista francés se interesa menos por la fidelidad absoluta del caballo a su amo, tal como la ejemplifica el Bucéfalo de Alejandro Magno, que por los acci-

[21] Una excepción notable es el capítulo final de Vargas Machuca (1951: 265-270).

dentes de equitación que se vinculan con otros destreros legendarios. Según Montaigne, el que combate a caballo se entrega al azar, ya que su fortuna y su renombre dependen de un ser virtualmente arisco o impetuoso: «Vous engagez vostre valeur et vostre fortune à celle de vostre cheval: ses playes et sa mort tirent la vostre en consequence; son effray ou sa fougue vous rendent ou temeraire ou làche; s'il a faute de bouche ou d'esperon, c'est à vostre honneur à en respondre» (Montaigne, 1988: 289)[22]. Por eso, el arma animal del caballero acorazado resulta casi tan incontrolable como el arma de fuego del soldado moderno cuya fortuna depende de los azares de un mecanismo complicado. A la luz de esta reflexión, que en el fondo corresponde a la experiencia de don Quijote, parece que su famosa invectiva contra la artillería en el nombre de la caballería presupone una superioridad moral que Rocinante desmiente una y otra vez[23]. La opacidad fustigada de los nuevos cañones y arcabuces caracteriza igualmente la propia armadura del caballero, ya que tanto la montura como la silla de montar constituyen una base muy vacilante para la batalla y la parada.

Don Quijote y Clavileño: la doma simulada

Las dificultades que tiene don Quijote con su montura solo terminan cuando una noche, en el parque ducal y a petición de los duques, monta a Clavileño. Bajo este nombre sus anfitriones le han anunciado poco después de su saludo fracasado el mágico caballo de leño en el cual, según su memoria de lector, el ilustre caballero Pierres liberó a la linda Magalona y cuya «clavija» o palanca de mando entró después a la armería de los reyes, donde se podía ver junto a la silla de Babieca (I, 49, p. 566). Teniendo en cuenta esta versión bastante libre del cuento del caballo de ébano, una leyenda oriental que don Quijote toma por una relación histórica con gran impacto sobre

[22] «El jinete une su fortuna a la de su caballo; las heridas de este y su muerte influyen en el soldado; el horror o la fogosidad del animal os hacen cobarde o temerario. Si el caballo es insensible a la brida o a la espuela, vuestro honor pagará la falta del corcel». Para un comentario de este ensayo, ver Roche (2003).

[23] Sobre la crítica quijotesca de la artillería, ver I, 38, p. 448 y Nitsch (2006: 148-149).

la cultura ecuestre, la corte ducal le promete ahora una cabalgada superlativa. Como le explica la condesa Trifaldi, *alias* dueña Dolorida, Clavileño fue construido por el sabio Merlín y por eso se caracteriza por una gran docilidad, una extrema velocidad y la ausencia total de necesidades corporales:

> el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza, que parece que los mesmos diablos le llevan. […] y es lo bueno que el tal caballo ni come ni duerme ni gasta herraduras, y lleva un portante por los aires sin tener alas, que el que lleva encima puede llevar una taza llena de agua en la mano sin que se le derrame gota, según camina llano y reposado (II, 40, pp. 951-952).

Fiel a su apodo «el Alígero», el caballo de madera se mueve de manera tan rápida y ligera como si tuviera alas; planea sin temblar, a lo mejor porque no se dirige con freno y espuelas, sino mediante una simple clavija que parece actuar directamente sobre su cerebro; y sin embargo no necesita nada, ni alimento, ni descanso, ni soporte técnico en forma de hierros. En breve, Clavileño encarna en todos los aspectos lo contrario de Rocinante: es una montura sin ningún rastro de terquedad que podría competir con Pegaso, con el hipogrifo o con otros caballos celestes. Con todas estas ventajas parece el vehículo apropiado para la hazaña que don Quijote debe llevar a cabo con su ayuda. Se le pide al caballero que junto a su escudero monte a Clavileño para volar al lejano reino de Candaya, derrotar por allí al gigante Malambruno y deshacer el hechizo que ha desfigurado con largas barbas a la condesa Trifaldi y a sus damas. Con este fin, se le concede el privilegio de sustituir provisionalmente a Rocinante por un caballo de alquiler sin par que, a diferencia de otras cabalgaduras «de retorno», le permite olvidarse por completo de su propia montura.

Como todos los maravillosos acontecimientos que esperan a don Quijote en el castillo ducal, la cabalgada celeste es por supuesto un mero simulacro preparado para él. Su ilusión de montar a un caballo mágico se provoca por un artificio de teatro, una verdadera obra maestra de magia artificiosa (Paz Gago, 2006: 49-57). Unos grandes fuelles haciendo aire sugieren un movimiento veloz; una larga caña de la que cuelgan estopas ardientes produce la impresión de acercarse a las estrellas; y la sensación de un aterrizaje brusco se

debe a un fuego de artificio, que está escondido en el cuerpo hueco del caballo y explota al final de la puesta en escena. Además, las damas circundantes corroboran la ilusión táctil y auditiva por comentarios engañosos que gritan a los dos protagonistas cabalgando con los ojos vendados: «¡Ya, ya vais por esos aires, rompiéndolos con más velocidad que una saeta!» (II, 41, p. 961). Como en el teatro de títeres de maese Pedro, donde se representó y comentó también una cabalgada rápida de dos personas en una sola montura, la persuasión retórica se suma a la simulación técnica, con la sola diferencia de que aquí el caballero y su escudero ya no están frente al escenario, sino en medio de él[24]. No obstante, el espectáculo en el jardín surte el efecto deseado. Encanta por supuesto a don Quijote, su destinatario principal. Aunque el dueño de Rocinante monta a Clavileño sin espuelas ni estribos, como un guerrero antiguo «en algún romano triunfo» (II, 41, p. 960), cree alcanzar en fin una velocidad que no alcanzó nunca con su propio caballo a pesar de incitarlo vehementemente. Incluso se figura la invasión del imperio de Malambruno como una suerte de ataque aéreo, no solo como un ataque horizontal a caballo. Tal como un ave de cetrería quiere tomar carrera verticalmente para acometer tanto más fuerte al enemigo que está debajo de él: «quizá vamos tomando puntas y subiendo en alto para dejarnos caer de una sobre el reino de Candaya, como hace el sacre o neblí sobre la garza para cogerla, por más que se remonte» (II, 41, p. 962). Pero también Sancho, que ha subido contra su voluntad a Clavileño, se rinde pronto a la ilusión de una cabalgada sin límites. Después del repentino desenlace de la aventura aparentemente victoriosa incluso él afirma que volaron a través del empíreo hasta el firmamento[25]. Correspondiente a su apodo de «el Alígero», que alude también al apellido de Dante, el caballo mágico lleva la imaginación del escudero a alturas y profundidades casi dantescas (Sullivan, 1996: 75). El hecho de que cabalgue con su amo en las ancas de Rocinante, que parece algo raro con respecto a la cultura ecuestre del Siglo de Oro, lo deja compartir el mundo imaginario del caballero, hasta el punto de que este proteste contra lo exagerado de su relación. En fin, incluso las comparsas de la representación nocturna, que a diferencia de los protagonistas saben que se trata de un jue-

[24] Sobre don Quijote como espectador de teatro, ver Nitsch (2019).

[25] Acerca de esta relación, ver Redondo (1997).

go de simulación, parecen sucumbir por un momento a la magia del teatro: «casi se podían dar a entender haberles acontecido de veras lo que tan bien sabían fingir de burlas» (II, 41, p. 964).

Así, bajo las condiciones de la actuación teatral y del engaño consensual de los sentidos, se hace posible lo que en otros episodios ecuestres de la novela fracasa constantemente: la dominación completa del caballo que lo convierte en un acompañante impecable, en un arma irresistible y en un depósito inagotable de fuerza y velocidad. Si en el *Persiles* la doma maravillosa de un caballo salvaje es autentificada por los benévolos oyentes de una relación del protagonista, la hazaña ecuestre no menos maravillosa en la segunda parte del *Quijote* es posibilitada por los actores más o menos embelesados de una escenificación. Sin embargo, como eso presupone el uso de varios medios de la magia artificiosa, la naturaleza domesticada coincide aquí con una contranaturaleza producida técnicamente. El caballo artificial en el jardín de los duques no ejemplifica una mera perfección de la naturaleza mediante la técnica, como lo quiere un teorema aristotélico citado por don Quijote: «el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala» (II, 16, p. 758). Ilustra al contrario una violenta superación y subyugación de la primera naturaleza por una segunda, característica de los mitos tecnológicos de la modernidad temprana[26]. Esto también lo indica la observación del protagonista de que el vuelo en el caballo de madera vaya «fuera del orden natural» (II, 41, p. 965). En el *Quijote*, no obstante, una tal dominación de la naturaleza solamente parece posible en el área de la técnica teatral y no en el de la técnica militar cuyos artificios resultan demasiado incontrolables. E incluso la magia artificiosa, este arte ya tan sofisticado en la época de Cervantes, parece provocar algunas dudas irónicas por la parte del narrador. ¿Por qué, si no por tales dudas, la cabalgada en Clavileño, tan exitosa según todos los participantes y asistentes de la representación nocturna, debería terminarse otra vez por la caída de los dos jinetes?

[26] Ver Blumenberg (2001), y también Nitsch (2008: 265-269).

Bibliografía

Ackermann-Arlt, Beate, *Das Pferd und seine epische Funktion im mittelhochdeutschen «Prosa-Lancelot»*, Berlin/New York, De Gruyter, 1990.

Aguilar, Pedro de, *Tractado de la cavallería de la gineta* [1572], ed. de Ángel Caffarena Such, Málaga, El Guadalhorce, 1960.

Blumenberg, Hans, «Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem», en *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, ed. de Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, pp. 253-265.

Calvo, Fernando, *Libro de albeiteria*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657.

Cátedra, Pedro M., *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*, Madrid, Abada, 2007.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1605-1615], ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

— *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], ed. de Laura Fernández e Ignacio García Aguilar, Madrid, Espasa-Calpe, 2017.

Clare, Lucien, «Les deux façons de monter à cheval en Espagne et au Portugal pendant le Siècle d'Or», en *Des chevaux et des hommes. Équitation et société*, ed. de Jean-Pierre Digard, Lausanne/Avignon, Caracole/RMG, 1988, pp. 73-82.

— «Un jeu équestre de l'Espagne classique: "Le jeu des cannes"», en *Le cheval et la guerre du XVIe au XXe siècle*, ed. de Daniel Roche, Paris, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, 2002, pp. 317-331.

Cull, John T., «The "Knight of the Broken Lance" and His "Trusty Steed"», *Cervantes,* 10, 2, 1990, pp. 37-53.

Digard, Jean-Pierre, *Une histoire du cheval. Art, techniques, société*, Arles, Actes Sud, 2004.

Hiergeist, Teresa, *Tiere der Arena – Arena der Tiere. Neuverhandlungen der Interspezies-Relationen in den aristokratischen Kampfspielen des Siglo de Oro*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019.

Knapp-Tepperberg, Eva-Maria, «Problematische Interaktionen zwischen Mensch und Pferd in den romanischen Literaturen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 10, 1986, pp. 287-326.

Koselleck, Reinhart, «Das Ende des Pferdezeitalters», *Süddeutsche Zeitung*, 25-09-2003, p. 18.

Llull, Ramon, *Libro de la orden de caballería*, ed. y trad. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza, 1992.

Magnus, Albertus, *De animalibus*, ed. de Hermann Stadler, Münster, Aschendorff, 1920, 2 vols.

Montaigne, Michel de, «Des destriers», en *Les essais* [1595], ed. de Pierre Villey, Paris, PUF, 1988, vol. 1, pp. 287-295.

Nitsch, Wolfram, «Juegos caballerescos en el teatro de Lope de Vega», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 307-317.

— «La cabeza hueca: Don Quijote y la técnica», en *Discursos explícitos e implícitos en el «Quijote»*, ed. de Christoph Strosetzki, Pamplona, Eunsa, 2006, pp. 147-161.

— «Der Blitz und das Netz. Mythen der Technik bei Góngora», en *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, ed. de Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber, München, Fink, 2008, pp. 261-283.

— «Prekäre Bändigung. Ross und Reiter bei Cervantes», en *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, ed. de Wolfgang Matzat y Gerhard Poppenberg, München, Fink, 2012, pp. 123-139.

— «El libro en el escenario. Los corrales del *Quijote*», en *Lectiones difficiliores. Vom Ethos der Lektüre*, ed. de Jörg Dünne, Kurt Hahn y Lars Schneider, Tübingen, Narr, 2019, pp. 139-146.

Ordóñez, Javier, «De Rocinante a Clavileño», en *La ciencia y el «Quijote»*, ed. de José Manuel Sánchez Ron, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 249-256.

Paz Gago, José María, *La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el «Quijote»*, Madrid, SIAL, 2006.

Petriconi, Helmuth, «Cervantes und Apuleius», en *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, vol. 2, pp. 591-598.

Raulff, Ulrich, *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*, München, Beck, 2015.

Redondo, Augustin, «El coloquio entre Sancho y el duque a raíz del vuelo de Clavileño», en *Otra manera de leer el «Quijote». Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 439-452.

Roche, Daniel, «Montaigne cavalier. Un témoin de la culture équestre dans la France du XVIe siècle», en *Études sur l'ancienne France offertes en hommage à Michel Antoine*, ed. de Yves-Marie Bercé y Bernard Barbiche, Paris, École des Chartes, 2003, pp. 325-345.

— *Histoire de la culture équestre, XVIe-XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2008-2015, vols. 1-3.

Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas* [1640], ed. de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.

Stierle, Karlheinz, «Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie», en *Das Komische*, ed. de Wolfgang Preisendanz y Rainer Warning, München, Fink, 1976, pp. 237-268.

Sullivan, Henry W., *Grotesque Purgatory. A Study of Cervantes's* Don Quixote, Part II, University Park, Penn State University Press, 1996.

Vargas Machuca, Bernardo de, «Teorica y exercicios de la gineta» [1619], en *Tres libros de jineta de los siglos XVI y XVII*, ed. de Cesáreo Sanz Egaña, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951, pp. 113-270.

Warnke, Martin, *Velázquez. Form und Reform*, Köln, DuMont, 2005.

Weich, Horst, Don Quijote *im Dialog*, Passau, Rothe, 1989.

White Jr., Lynn, «Stirrup, Mounted Shock Combat, Feudalism, and Chivalry», en *Medieval Technology and Social Change*, London, Oxford University Press, 1962, pp. 1-38.