



INFORME: El año Quijote

Arquitectura de “El Quijote”: casa, vidrio y humo

José Rivero

rente a la visión de ‘El Quijote’ como Libro de los Libros, esto es como un compendio plural de saberes y visiones, hay que introducir, con toda la moderación posible, algunas matizaciones en relación a algunos campos del saber en los que Cervantes aplaza su mirada o no la vuelca sobre esos campos. Bien cierto es que en la información otorgada por Cervantes para producir el soporte de su trabajo narrativo, pesa más el ámbito de lo literario y su artificio, y tangencialmente, el campo de lo social entrevisto; que otros frentes del pensamiento y de la cultura. Aunque no fuera esta la demanda de la naciente novela moderna como género total y por ello no sea legítimo demandar lo que ella no estaba dispuesta a ofrecer aún o a no ofrecer todavía. No era esa pretensión informativa, por tanto, la voluntad rectora y receptora de un género nuevo, que se estaba haciendo así mismo y que dudaba aún entre las pistas de su desarrollo y su encarnadura: encabalgándose ora en la ficción, ora en los visos de la realidad. Y dudando entre estructuras formales diversas para acoger el relato: desde la Novela Pastoril, a la Novela Bizantina; desde el Romance abocetado al Retablo irónico y desde los polvos resistentes de la Novela de Caballerías a las Crónicas historificables. Pese a ello en ocasiones, su mirada o su verbo aciertan y se deslizan por las vetas informativas que exceden los cometidos del fondo demandado por el universo del Quijano andante. Universo escueto y centrado que se configura a saber por: un Origen, un Destino y un Ideal caballeresco. Origen, Destino e Ideal que se asientan, básicamente y físicamente, en las matrices de la Casa Solariega, la Venta y el Molino como enclaves edificados por antonomasia y con exclusividad rara. Hay otra prevalencia física referida al paisaje natural, a la umbría boscosa, a la vega fluvial o a las peñas arriscadas de las sierras, pero no es el propósito de estas líneas verificar el deslinde del medio natural por el que se mueve Quijano y se escribe su universo.

Medio físico construido y labrado, como reflejo de un momento histórico nuevo o como lamento de un abandono, que acontece con frecuencia en la contraposición continuada entre la pasada Edad de Oro y la pertinaz y presente Edad de Hierro, que ese es el contexto en el que se lamenta el infortunado Quijano perdido en sus memorias de caballerías extintas y de caballeros agónicos. Caballerías y caballeros que más demandarían construcciones fortificadas y temibles castillos que lo que se empezaba a producir como un gesto civil edilicio y raramente señalado por Cervantes. Como si toda arqui-

tectura, o como si todo gesto construido en esa España errante e itinerante se materializara en ese triple universo formal y construido citado antes. Ello es visible en trabajos tan distantes como los de Martínez Val de 1964 (‘Ciudad Real, XXV años de paz’) y el de Rafael Hör y Ramón Rodríguez de 2004 (El País Semanal). En ambos trabajos, sorprendentemente, que encarnan El Origen, El Destino y El Ideal, la emergencia edilicia esta referida a esos tres solos elementos. El Molino de viento, como máquina fantástica que torna la energía eólica en fantasía de la ensoñación guerrera y del reto caballero; la Venta caminera como enclave del engaño y del conflicto, en su mutación frecuente como Castillo y como tropel de casualidades y azares múltiples; y la Casa Solariega como aposento de los sueños que la razón ofusca y taponna, como aconteció con el taponamiento y ocultamiento de la biblioteca del Caballero en un ejercicio de la razón contra la sinrazón de la escritura o contra la sinrazón que la escritura alienta.

Arquitectura visible

No hay pues más arquitectura visible en El Quijote que la ya citada; aunque sí emergen coletazos laterales de otra arquitectura invisible, inquieta y punteada en bocetos apenas descritos o en líneas de escritura que se desvanecen y que no deja de sorprendernos. La omisión o el olvido de Cervantes a propósito de la arquitectura, quizás haya que ubicarla en esa frecuente amnesia que aparece con frecuencia y que le lleva a olvidar tanto el lugar de procedencia del Hidalgo como también a aquellos ‘árabes de mudables casas, cuyos rostros conozco y veo, aunque de los nombres no me acuerdo’ (capítulo XVIII). La España que desde la abdicación del Emperador Carlos en 1556 ha visto levantar las fábricas de Vandelvira en Úbeda y de Herrera, tanto en Sevilla en la Lonja, como en la imponente mole del monasterio regio de San Lorenzo; y aún antes de dicha fecha de retiro, Granada ha visto levantar la Casa Real del Emperador de manos del Machuca y el Alcázar toledano que trazara Covarrubias; no es una España ajena a nuevos programas edilicios que vienen de Italia, de la Italia tan querida y conocida por Cervantes. Por no citar la no menos imponente nómina de obras italianas, conocidas por Cervantes en su estancia guerrera; obras romanas y venecianas que de hecho están transformando los márgenes construidos, casi de la misma forma que su escritura posterior transformaría los márgenes escritos de lo literario. Obras que se difunden por escrito, como así ocurriría con ‘I Quatri libri’ del Palladio, que ve

la imprenta un año antes de la batalla de Lepanto. Obras incluso ubicables en el entorno de las aventuras del Caballero, como así ocurriría con la empresa mantenida por don Álvaro de Bazán en el Viso con su Palacio italianizante que se labra desde 1568 bajo la dirección del Bergamasco. ¿Una amnesia prolongada o un desinterés manifiesto? O tal vez ¿una incompatibilidad de carácter entre la propuesta de la Arquitectura del Humanismo y los registros edilicios demandados por Quijano?

Hay lugares de excepción que cuentan con un realce significativo en esa línea informativa que proporciona el autor en la urdimbre de su historia; lugares que no siempre pertenecen al universo real o cuyo peso social nos parece secundario. El despliegue otorgado a la descripción del Palacio ficticio de Montesinos (capítulo XXIII, 2ª parte) contrasta con la parquedad referida a una obra real como el Panteón de Agripa (Capítulo VIII, 2ª parte). 'Quiso ver el emperador aquel famoso templo de la Rotunda. Y es el que más entero ha quedado de los que alzó la gentilidad en Roma, y es el que más conserva la grandiosidad y magnificencia de sus fundadores: él es de hechura de una media naranja, grandísimo en extremo, y está muy claro, sin entrarle otra luz que la que le concede una ventana, o por mejor decir, claraboya redonda que está en su cima, desde la cual mirando el emperador el edificio, estaba con él y a su lado un caballero romano, declarándole los primores y sutilezas de aquella gran máquina y memorable arquitectura'. Frente a la visión inversa y abreviada del templo romano, visión inversa por producirse en sentido inverso de su visión usual, Cervantes detalla pormenorizadamente la ficción de esa otra construcción montesinesca. 'Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricado; del cual abriéndose dos grandes puertas vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano...Y así, digo, que el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja fresquisima sobremodo y toda de alabastro estaba un sepulcro de mármol'. La opacidad de la arquitectura real romana del Panteón, contrasta con la transparencia de la máquina construida por la ficción para un palacio labrado en la cueva horadada y levantado, inversamente, en el subsuelo. Ya en ocasiones anteriores Cervantes nos avisa, no sólo de la novedad del vidrio, sino y sobre todo de su extrema fragilidad, que lo conecta con la fragilidad de los sueños. Pero también el vidrio participa de su invisibilidad; o, si se quiere, de dejar ver a su paso. Hay una reflexión de Walter Benjamin sobre el cristal que resalta y oscurece sus valores. 'No en vano el vidrio es un material duro y liso, en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen "aura". El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es el enemigo de la posesión'. Cuando para Cervantes, justamente, el vidrio es la prolongación del misterio y el halo del aura, en sentido inverso al descrito por Benjamin. Un orden inverso, tan querido por Cervantes, como ya hemos comentado antes, tanto en la visión romana del Panteón invertido, como la no menos invertida de la edificación grandiosa excavada en el subsuelo. Posesión ausente, misterio vacío, frialdad y sobriedad casi como un programa moderno que escapara de las páginas de Paul Scheerbart en su trabajo 'Die Glassarchitektur' de 1914.

Fascinación por el Cristal

La fascinación del cristal en Cervantes no resulta casual y se emparenta tempranamente, con otras fascinaciones de materiales, no ya nobles, sino atípicos para el proceso constructivo y para su labra y talla. Fascinación material y simbólica

que contrasta con la elementalidad parda de corralizas, bardas y tesos rurales de un mundo rústico, afirmado por el barro y la arcilla, pero rara vez por los metales y los vidrios. De aquí la intermitencia de la aparición del cristal como enclave de otras metáforas posibles. Así en el preámbulo del Libro Primero, podemos leer en las décimas de cabo roto de doña Urganda: 'Advierte que es desatino/siendo de vidrio el tejado/ tomar piedras en las manos/ para tirar al vecino'. Un tejado de vidrio no sólo alude a la fragilidad de su definición constructiva (más allá de la imposibilidad de su materialización en el momento en que se formula tal propuesta novedosa y anticipada), sino a la posibilidad de transparentar la mirada externa -hacia dentro, como un anticipo de las 'casas sin techo' observadas por Vélez de Guevara en 'El Diablo Cojuelo', o como la descrita por la sobrina de Quijano en el capítulo VII a propósito de la extinción de la biblioteca - y la mirada interna que confunde el techo de la estancia con el cielo del universo. Hay veces que el lenguaje vincula de hecho un cielo con un techo; y un techo de cristal no deja de ser un cielo transparente. La preeminencia del vidrio o del cristal, acontece en otra historia cervantina; aunque aquí sea un cuerpo y no un tejado el transformado. De esta forma, 'El licenciado vidriera' verifica esa transformación de la carnalidad a la transparencia como idea de visibilidad y de fragilidad, pero también de espiritualidad. Junto a la visibilidad del material, capaz de construir tejados y estancias palaciegas subterráneas, cabría contraponer la idea de ocultación y opacidad de la propia biblioteca de Quijano que ya se ha extinguido y ha sido tapiada y murada tras el muro levantado en el corredor. Si el libro es y puede ser un cristal transparente que nos permite mirar a su través las vidas de otros; la biblioteca como caja tapiada nos plantea su inversa, nos plantea su opacidad o su encantamiento. Como el relatado en el capítulo VII, cuando imputa Quijano a Frestón la transformación de su biblioteca como 'casa llena de humo' después de volar por el tejado, como si la casa solariega no tuviera ese elemento de cubrición y protección convencional y la fantasía mutara la teja vieja de arcilla por la novedad del vidrio; o como si todo el techo de la estancia fuera ya cielo abierto y ensoñado. Novedad constructiva del vidrio frente a la tradición del leño maderoso que se cuenta como cobertura y manto de un tiempo feliz y ya ido que emerge en miradas sucesivas.

Orden leñoso y vital, que ejemplifica la morada de 'Cardenio que vive en su tronco - de un grueso y valiente alcornoque' - como en la Edad de Oro (capítulo XXII). En el discurso a los cabreros del capítulo XI y a propósito de la contraposición entre la Edad Dorada y la Edad de Hierro, en que 'los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobres rústicas estacas sustentadas'; Quijano nos advierte ya de esa mutación de órdenes constructivos y materiales: del natural maderable de los viejos resguardos, al artificial del vidrio que configura cubiertas y palacios de fantasía o que abre un tiempo nuevo de visibilidad material, aunque de invisibilidad esencial. Una idea de mutación que se une a la de falta de durabilidad de tantas cosas. Así las mudables casas de los árabes, del capítulo XVIII; la casa desierta y sola de Anselmo del capítulo XXXV o las transformaciones materiales del capítulo L, se agolpan en ese carrusel de extinciones y transformaciones por más que Cervantes eluda entrar en los cambios profundos que ha abierto la cultura del Humanismo italiano. 'Se le descubre un fuerte castillo o vistoso alcázar, cuyas murallas son de macizo oro, las almenas de diamantes, las puertas de



Fotografías de Carlos Vázquez sobre ambientes quijotescos. Edición de El Quijote, de Sopena, 1940.

jacintos' que contrapone con 'las menudas conchas de las almejas con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol puestas con orden desordenada, mezclados entre ellas pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, hacen una variada labor, de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence'. Toda una teoría de la imitación del natural, como orden propio de las artes y de los artificios contruidos que encaja poco y mal con la celeridad que imprime el cristal soñado. Si el estatuto del cristal es el plano del sueño (con su fragilidad y desvanecimiento), el estatuto

ya de la fábrica pétrea ya de la obra de argamasa, era el plano de la realidad; una realidad regida por la materialidad y la tectónica, junto al humo del sueño por más que se trate de invertirlos. Un sueño como laberinto y una realidad regida por la máquina. Pero también, como acontece en el capítulo XLV, de una confusión que no se desvanece y avanza y continúa. 'Y en la mitad de este caos máquina y laberinto'. Máquina para producir nuevos efectos mecánicos innovadores y laberinto en el que desasosegarnos por una pérdida o, bien por una ganancia. ■