

# EL DISCURSO SOBRE LA «MILICIA CRISTIANA» DEL QUIJOTE Y LA EJEMPLARIDAD DE LA VIRTUD RELIGIOSA A TRAVÉS DEL ARTE DE LA CONTRARREFORMA

Álvaro Cabezas García

Miembro correspondiente del Centro de Estudios Históricos Jerezanos  
Universidad de Sevilla

El capítulo LVIII de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1615) lleva por título el resumen de su propio contenido: *Que trata de cómo menudearon sobre don Quijote aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras.*

Resulta curioso que Cervantes no incluyera en el citado lema uno de los episodios más ricos y provechosos en lo que a lo filosófico y religioso compete de entre todas las hazañas y aventuras vividas por la pareja de escudero y caballero andante. Para ponderarlo no resulta baladí el balance ofrecido por Sancho al finalizar la experiencia:

*En verdad, señor nuestramo, que si esto que nos ha sucedido hoy se puede llamar aventura, ella ha sido de las más suaves y dulces que en todo el discurso de nuestra peregrinación nos ha sucedido: della habemos salido sin palos y so-*

*bresalto alguno, ni hemos echado mano a las espadas, ni hemos batido la tierra con los cuerpos, ni quedamos hambrientos*<sup>1</sup>.

La falta de referencia del contenido de dicha aventura en el título del capítulo puede deberse a la mayor importancia que se da dentro del mismo a la resaca dejada por la liberación que disfruta la pareja del dominio de Altisidora, viéndose ahora en la campiña rasa, emocionado en el caso de don Quijote, que, con el espíritu renovado, podía poner otra vez atención a las caballerías y por eso, sublimado con la nueva sensación que provoca la movilidad por el campo, hace una muy conocida loa de la libertad que contrapone con la falta que de ella tenía cuando se sentía cautivo en el castillo de la dama,

<sup>1</sup> CERVANTES (1615-1999): 361.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 359.

aunque estuviera en él rodeado de muchos dones<sup>2</sup>.



Fig. 1. Cartel, Auffzuge Vers vnd Abrisse, etc. [So bey der Furstlichen Kindtauff vn[d] freudenfest zu Dessa den 27. vnd 28. Octob. vorlauffenden 1613. Jahrs...] publicado por Henning en Leipzig en 1614. Andreas Bretschneider, grabador.

Sin embargo, a poco de una legua de salir de la fortaleza se toparon, «encima de la yerba de un pradillo verde»<sup>3</sup> con una docena de hombres vestidos como labradores que estaban comiendo. Cervantes cuenta que «Junto a sí tenían unas como sábanas blancas con que cubrían alguna cosa que debajo estaba: estaban empinadas y tendidas»<sup>4</sup>. Esta imagen que se les ponía por delante a caballero y escudero llamó la atención del primero hasta el punto de parar su cabalgadura para preguntar a aquellos hombres por lo que esos lienzos ocultaban tan extrañamente, ya que se antojaban a la vista que disimulaban formas misteriosas. Le contestaron

que *debajo destes lienzos están unas imágenes de relieve y entalladura que han de servir en un retablo que hacemos en nuestra aldea; llevámoslas cubiertas, porque no se desfloren, y en hombros, porque no se quiebren*<sup>5</sup>. Como esa descripción no hace más que intrigar a don Quijote, el valeroso caballero pide al punto verlas porque las cree deben ser buenas al ser llevadas con tanto recato. Uno de los labradores le asegura que lo son, sobre todo por lo que cuestan: *que en verdad que no hay ninguna que no esté en más de cincuenta ducados*<sup>6</sup>. La narración prosigue así:

*Y, levantándose, dejó de comer y fue a quitar la cubierta de la primera imagen, que mostró ser la de San Jorge puesto a caballo, con una serpiente enroscada a los pies y la lanza atravesada por la boca, con la fiereza que suele pintarse. Toda la imagen parecía una ascua de oro, como suele decirse. Viéndola don Quijote, dijo:*

*—Este caballero fue uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina: llamóse don San Jorge y fue además defensor de doncellas. Veamos esta otra.*

*Descubrióla el hombre, y pareció ser la de San Martín puesto a caballo, que partía la capa con el pobre; y apenas la hubo visto don Quijote, cuando dijo:*

*—Este caballero también fue de los aventureros cristianos, y creo que fue más liberal que valiente, como lo pue-*

<sup>3</sup> *Ibid.*, 360.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 360.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 360.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 360.

*des echar de ver, Sancho, en que está partiendo la capa con el pobre y le da la mitad; y sin duda debía de ser entonces invierno, que, si no, él se la diera toda, según era de caritativo*<sup>7</sup>.

Después de un comentario de Sancho, don Quijote pidió *que quitasen otro lienzo, debajo del cual se descubrió la imagen del Patrón de las Españas a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas; y en viéndola, dijo don Quijote [...]*

*–Este sí que es caballero, y de las escuadras de Cristo: este se llama don San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo.*

*Luego descubrieron otro lienzo y pareció que encubría la caída de San Pablo del caballo abajo, con todas las circunstancias que en el retablo de su conversión suelen pintarse. Cuando le vido tan al vivo, que dijieran que Cristo le hablaba y Pablo respondía:*

*–Este –dijo don Quijote– fue el mayor enemigo que tuvo la Iglesia de Dios Nuestro Señor en su tiempo y el mayor defensor suyo que tendrá jamás: caballero andante por la vida y santo a pie quedo por la muerte, trabajador incansable en la viña del Señor, doctor de las gentes, a quien sirvieron de escuelas los cielos y de catedrático y maestro que le enseñase el mismo Jesucristo.*

*No había más imágenes, y, así, mandó don Quijote que las volviesen a cubrir y dijo a los que las llevaban:*

*–Por buen agüero he tenido, hermanos, haber visto lo que he visto, porque*

*estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas, sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy peccador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos; pero si mi Dulcinea del Toboso saliese de los que padece, mejorándose mi ventura y adobándoseme el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo.*

*–Dios lo oiga y el pecado sea sor-do –dijo Sancho a esta ocasión.*

*Admiráronse los hombres así de la figura como de las razones de don Quijote, sin entender la mitad de lo que en ellas decir quería. Acabaron de comer, cargaron con sus imágenes y, despidiéndose de don Quijote, siguieron su viaje*<sup>8</sup>.

Tras estas palabras, Sancho ofrece el balance extraído al principio de estas páginas.

El interés de esta historia estriba para mí en la incursión que hace Cervantes en el ámbito de la cultura visual: en la enseñanza y transmisión de determinados mensajes morales a través de metáforas visuales, no recreadas en la imaginación, sino descritas al lector en una suerte de ejercicio iconológico (*ekphrasis*), gracias a la contemplación de imágenes de madera policromadas en lo que sería su posible trasla-

<sup>7</sup> *Ibid.*, 360.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 361.

do desde el taller de un maestro imaginero hasta el templo o destino que acogería el retablo donde debían ser colocadas. Todo en este episodio tiene un marcado carácter simbólico antes que realista, en casi como ninguna otra aventura del ciclo quijotesco. Aquí Cervantes maneja los códigos estéticos y religiosos de su tiempo para dibujar un emblema de virtudes cristianas de lo más esmerado: doce hombres descansan en un pradillo verde –como si de los doce apóstoles se tratara–, y portan cuatro imágenes de santos envueltas, lo que corresponde a tres hombres para cargar cada imagen a razón de uno a los pies y dos en el tren superior, como si del traslado de cuerpos yacentes se tratara. Mientras ellos se avituallan, las esculturas descansan envueltas bajo unos lienzos que, en cualquier caso, dejan entrever sus volúmenes, conformando una escena digna del interés de don Quijote, que hace una pausa en su caminar animoso, a pesar de estar henchido de fuerza tras el descanso procurado en el castillo de Altisidora y lo hace, además, para inmiscuirse en esta suerte de *locus amoenus* propuesto por Cervantes y, gracias a su análisis iconográfico, logra trasladar al lector el auténtico sentido de la historia contada que no es otro que un discurso sobre la «milicia cristiana» y la ejemplaridad de la virtud religiosa a través del arte de la Contrarreforma.

Con su sutileza habitual, el príncipe de las letras españolas, describe un perfecto ejercicio de exégesis visual o hermenéutica donde la caballería andante moderna (don Quijote) encuentra su verdadera fuente de

inspiración, no en las denostadas historias de caballería de los viejos libros, sino en la «caballería divina», aquella que estuvo al servicio de Dios y de la Iglesia, representada a la perfección a través de imágenes barrocas como estas que van a servir para completar el programa iconográfico de un retablo o de un recinto sagrado. No es casualidad que sea esta una de las ocasiones en las que don Quijote se muestre tan cuerdo, alejado de fantasías y requiebros (si exceptuamos la tímida y casi vergonzante alusión a Dulcinea), y más ducho en la lectura iconográfica de tipo teológico.

Aunque estéticamente no deja de ser encomiable la escena descrita (por sus elementos simbólicos: pradillo verde, entorno idealizado pleno de belleza natural, propicio para la contemplación), hay un detalle que resta nobleza al asunto y es la mención del valor económico que tienen las imágenes, algo que convierte a esos hombres en meros portadores espoleados, además, por la probable recompensa que van a recibir si las depositan en su destino intactas. Dice uno de los labradores que *no hay ninguna que no esté en más de cincuenta ducados*. Este detalle introduce realismo en la narración, pero también contradicción y, sobre todo, materialidad de lo sagrado, reflejada aquí como mercancía espiritual para los que contemplan las imágenes, pero también sustento para los artistas que las ejecutan. Es un detalle que no consigue variar la visión de la fingida Arcadia que tiene don Quijote, pero que, probablemente no pasa inadvertida a Sancho quien, con prosaica inteligencia, es probable que ponderase

aquella pausa como un descanso de unos trabajadores en su ruta de destino, aunque, teniendo en cuenta el valor de las piezas, quizá sea también admisible, admirara los pormenores y remates artísticos (la talla, el estofado, etc.), de las mismas. Habría que recordar aquí que esa cantidad corresponde muy bien con el de unas andas procesionales de la época<sup>9</sup>. Tratándose, por tanto, de ese precio por cada una de las piezas, Cervantes nos sitúa ante un encargo de calidad estimable para una parroquia o cofradía de mediano rango. Esta tasación no sólo cuantifica el arte, sino que subraya la vulnerabilidad de la belleza: el temor de los labradores a que un desperfecto en la policromía o en la talla supusiera una merma en su salario, convirtiendo la contemplación llena de mística de don Quijote en una tensa gestión de transporte de mercancía de lujo para los cargadores, actuando como siempre Sancho como testigo de excepción de ese difícil equilibrio de pareceres simbólicos y reales, los del mundo de las ideas de su señor y los de las circunstancias terrenales de los hombres.

En cuanto a la identificación que don Quijote va haciendo de los santos desvelados, la elección de los mismos no puede ser más oportuna para él. Como se apuntó anteriormente de manera general, todos se relacionan inevitablemente con la profesión de nuestro caballero y compaginan los ideales nobiliarios del Renacimiento: las armas y la santidad. Cervantes quiere que aquí se compare y contraste su valor, pero también su importancia y trascendencia heroica. Dos de estos santos tienen

connotaciones políticas: San Jorge es el santo patrón de Aragón y Santiago lo es de España. En este punto habría que contextualizar que don Quijote y Sancho se dirigen a Zaragoza para participar en unas justas caballerescas y, precisamente, la zona de Aragón había sido subyugada por Felipe II en 1591, más o menos en la cronología aproximada en la que se desarrollan los acontecimientos metaliterarios recogidos por Cide Hamete en la novela de Cervantes. Sin embargo, los otros dos santos suponen alternativas pacifistas a la pareja anterior: San Martín es famoso por partir la mitad de su capa con un mendigo (mérito reseñado por don Quijote a Sancho) y San Pablo por convertirse al cristianismo tras caerse del caballo en el camino de Damasco cambiando así el objetivo de su vida y pasando de perseguidor de cristianos a configurador de la Iglesia romana. De los cuatro es con San Jorge con el que más se identifica don Quijote, justo por su ocupación en la defensa de las doncellas, algo que hace a nuestro caballero acordarse de Dulcinea del Toboso. Sin embargo, como una suerte de lamento final, don Quijote resalta que esos santos ganaron el cielo con sus hazañas, mientras él no tiene aún muy claro qué va a ganar con sus correrías, todo lo más a lo que puede aspirar es al amor de su amada.

Es por tanto un episodio en el que, a través de las imágenes visuales y de los análisis iconológicos de don Quijote, Cervantes plantea el debate en torno a los temas

<sup>9</sup> SANCHO (1934): 45-46.

vigentes de su tiempo, que preocupaban tanto a los dirigentes de la monarquía hispánica como, también, al conjunto de la población. Estos no eran otros que la lucha entre el Islam y el Cristianismo pocos años después de la victoria simbólica de la Liga Santa en Lepanto, batalla en la que participó el propio Cervantes.

Sin embargo, ahondando aún más en el carácter simbólico del episodio y en la acción de desvelar cada una de las imágenes para, a continuación, analizarlas ante quien no las reconoce por sus atributos iconográficos (Sancho Panza o los propios cargadores), propongo conectar esta acción con algunos aspectos analizados recientemente por el profesor Stoichita en relación con la pintura de Murillo. Para este investigador, *el velo como “actuante” parece haber preocupado al pintor –y a su círculo–, hecho bien visible en una larga serie de obras*<sup>10</sup>. Habría dos tipos de vertiente en el hecho de desvelar una imagen: una primera que actúa como descubridora de un misterio religioso, figurativo o eucarístico, dentro de la teatralidad barroca y, una segunda, que, dentro de una escena de género, sería una actualización de aquella famosa disputa entre Apeles y Zeuxis recogida por Plinio El Viejo<sup>11</sup>.

En el primer grupo, Stoichita recurre a una metapintura, es decir, a la representación del propio Murillo en un lienzo ejecutado por José María Romero donde el pintor barroco expone por primera vez ante los franciscanos la llamada *Inmaculada Colosal* (Sevilla, Museo de Bellas Artes, DJ0926P, c. 1860). Para él la acción de desvelar (un personaje a la izquierda

sostiene el velo que acaba de descolgarse del bastión del lienzo), muestra al pintor sevillano como un nuevo San Lucas, el retratista de la Virgen, trasunto real en la monarquía hispánica de la Contrarreforma<sup>12</sup>.



Fig. 2. Sevilla. Museo de Bellas Artes. *Murillo presentando su lienzo de la Inmaculada*. c.1860. José María Romero.

En el segundo grupo, el investigador rumano señala la pintura de *The early career of Murillo, 1634* de John Phillip (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, colección Pérez Simón de México 30630, 1865), donde el pintor barroco sería un parangón de Apeles y Zeuxis en la

<sup>10</sup> STOICHITA (2019): 51.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 48 y 52.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 49.



Fig. 3. Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. *La temprana carrera de Murillo*, 1634.  
John Phillip. 1865.

anécdota recogida por Plinio, hasta el punto de que la perfección de la técnica de Murillo lo constituiría como una nueva versión de los autores griegos<sup>13</sup>. La importancia del acto de velar y desvelar, de cubrir y conocer, de don Quijote en este capítulo ha sido advertido y analizado por Hopkins: *una relación creativa particular con respecto al mito de los dos pintores, cumple con participar en la construcción de la verosimilitud del episodio pastoril que vendrá a continuación pues, del mismo modo que Don Quijote al ver estas figuras expande su significado mediante su memoria cargada de relatos, alu-*

*siones legendarias y hagiográficas*<sup>14</sup>, por lo tanto, esta idea refuerza la intención de Cervantes de ofrecer, una vez más, su propia visión ante los problemas vigentes en su momento y abordar, siquiera sutilmente, toda la gama de códigos visuales, significaciones económicas y consecuencias religiosas del ambiente vivido por don Quijote y Sancho.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>14</sup> HOPKINS (2016): 154.

En definitiva, el episodio de las imágenes en el capítulo LVIII supone una profunda reflexión sobre la cultura visual del Barroco y la identidad del caballero. A través del desvelamiento de las tallas, Cervantes logra que don Quijote pase de la fantasía de los libros de caballerías a un análisis iconográfico lúcido y real, donde identifica la «milicia divina» como la verdadera fuente de virtud. Lo más curioso es que, para el lector, el manco de Lepanto, restaure el valor de lo clásico (la referencia a la antigua Grecia como modelo) y que rubrique la idea de que el arte es el puente entre el pasado, el presente y el futuro dentro de los parámetros de la civilización occidental.

No es casualidad que durante el Barroco se reprodujeran toda una serie de «esculturas veladas» como las realizadas por Antonio Corradini (Mujer velada, 1751), Giuseppe Sanmartino (Cristo velado, 1753) y Francesco Queirolo (El Desengaño, 1754) para la reforma de la capilla de Sansevero impulsada por Raimondo di Sangro, con fuerte sabor simbólico o que, como era costumbre durante la Edad Moderna se velaran con telas, sargas o paños de cuaresma altares, retablos e imágenes en las iglesias españolas desde el domingo de Pasión hasta el canto del gloria en la noche del Sábado Santo, al término del triduo sacro<sup>15</sup>. Este jugar con la unión de contrarios (ausencia y presencia cada vez), contribuía al ayuno de los sentidos y hacía de estas ceremonias del desvelamiento una representación simbólica en la que se disponía el velo caído o retirado como una ventana abierta a lo divino a través de la

que mostrar al fiel la verosimilitud de la esperanza en la Resurrección, el camino de la Verdad, la Fe y la Vida. No deja de recrearse aquí el cumplimiento de la escritura santa (Mateo 27, 51): «En ese momento el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo; la tierra tembló y las rocas se partieron», significando que el *sancta sanctorum* no quedaba ya reservado para el sumo sacerdote, sino que era abierto a toda la humanidad a través de la redención de Jesucristo.



Fig. 4. París. Grand Palais. Alegoría de la Fe o Mujer velada. Antonio Corradini. 1751.

<sup>15</sup> PLAZAOLA (1996): 174-176.



Fig. 5. Nápoles. Capilla Sansevero. Cristo velado. Giuseppe Sanmartino. 1753.

La importancia de estas ceremonias ha sido tanta que, en el correr de los siglos y a pesar de los cambios de la contemporaneidad, ha seguido vigente en determinadas circunstancias: por un lado, quizá la referencia literaria más clara sea el estado en el que Dorian Gray oculta su famoso retrato:

*Al entrar, cerró la puerta por dentro y se guardó la llave en el bolsillo. Aho-*

*ra sí que estaba a salvo. Nadie podría entrar allí nunca. Nadie vería aquella cosa horrible. [...] Entonces regresó a la habitación de abajo, llamó a su criado y le pidió que subiera un pesado velo de seda morada y oro, que solía usar para cubrir alguna pieza de mobiliario. [...] Con sus propias manos extendió el paño sobre el retrato. Aquel velo iba a ocultar su secreto, a esconder su ver-*



Fig. 6. Nápoles. Capilla Sansevero. El Desengaño. Francesco Queirolo. 1754.

*güenza. Ya no volvería a mirar aquella cara. Ya no sentiría aquel miedo que le subía por la garganta al ver cómo los rasgos del lienzo se volvían cada vez más espantosos*<sup>16</sup>.

En definitiva, la vigencia de estas prácticas demuestra que el acto de velar no constituye una mera anulación de la imagen, sino una sofisticada estrategia de control visual, un reclamo que aumenta el deseo de conocimiento, tal y como le ocurre al caballero don Quijote en la segunda parte de la novela de Cervantes. Ya sea en la Arcadia española que dibuja el genio de Alcalá en el capítulo analizado, en la pintura de Murillo, en la penumbra cultural del Triduo Sacro o en la soledad del estudio de Dorian Gray, el velo opera como un mecanismo de sacralización por ausencia: al retirar el objeto de la vista, se le otorga una dimensión superior que la mirada directa no podría valorar puesto que su conocimiento o posesión está vedado para los simples y sólo es accesible a los sabios y poderosos. Así, la transición del velar al desvelar permanece como el eje simbólico que articula la relación del hombre con sus misterios más profundos, transformando la tela en el umbral donde conviven la pedagogía de la Fe y la ocultación de la propia naturaleza. No resulta baladí comprobar que cada vez que un político o responsable público inaugura una obra o el nomenclátor de una calle desvela ante la concurrencia la placa o inscripción que va a fijar desde entonces y para siempre el conocimiento que se indica o reconoce allí.

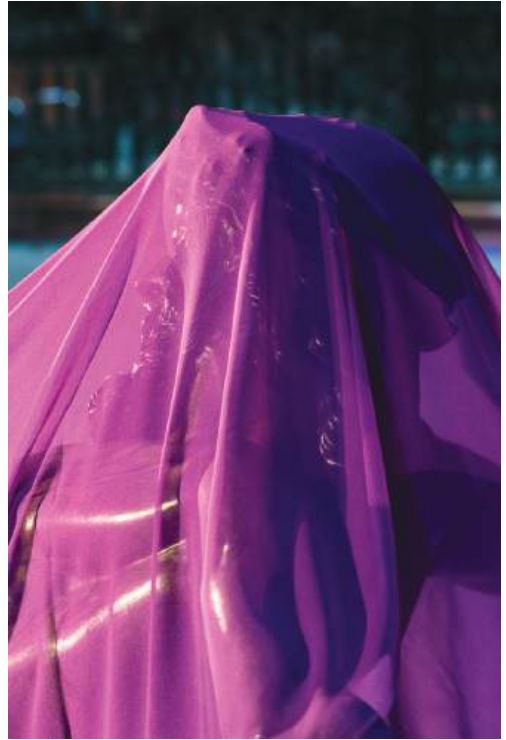


Fig. 7. Sevilla. Colegial de El Salvador. Santísimo Cristo del Amor. Juan de Mesa. 1620. Fotografía de José Manuel Jiménez Calvo de León.

En definitiva, cuando Cervantes hace que el Quijote desvele las imágenes escultóricas de los santos de la «milicia divina» no hace más que plasmar con magisterio otra metáfora visual que ejemplifica muy bien la mentalidad de la Edad Moderna: lo sagrado y lo heroico requieren de una mediación física que preserve su integridad ante la mirada profana. Esa mediación o vehículo es el arte sacro: desde la sarga de los días de la Pasión en los retablos españoles hasta el velo de seda morada que

<sup>16</sup> WILDE (2012): 255-260.



Fig. 8. Sevilla. Capilla universitaria. Santísimo Cristo de la Buena Muerte. Juan de Mesa. 1620.  
Fotografía de Federico Sánchez.

custodia la degradación visual de Dorian Gray, el objeto velado se confirma (sobre todo si es un objeto artístico), como el dispositivo central de la estética barroca; una cosmovisión donde la verdad no reside en la transparencia, sino en el rito del desvelamiento, sugiriendo que la esencia de la identidad –ya sea la santidad de la «milicia divina» o la corrupción del alma–, solo adquiere su significado pleno cuando es re-velada o des-velada con el símbolo procurado por el arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1615-1999): *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, parte II, Madrid. Edición de Martín Alonso.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, E. (2016): «Verosimilitud en el capítulo 58 de la segunda parte de *El Quijote*», en ARELLANO, I. – AYALAMACEDO, D. – IFFLAND, J. (edd.), *El Quijote*

*desde América (Segunda parte)*, New York, 149-167.

PLAZAOLA, J. (1996): *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid.

SANCHO CORBACHO, H. (1934): *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, Sevilla.

STOICHITA, V. I. (2019): «Los velos de Murillo», en NAVARRETE PRIETO, B. (ed.), *Murillo ante su IV centenario. Perspectivas historiográficas y culturales*, Sevilla, 47-62.

WILDE, O. (2012): *El retrato de Dorian Gray*. Madrid.

