ENGAÑO ÓPTICO Y PUNTO DE VISTA (TRES EPISODIOS DEL *QUIJOTE)*

Mariano Baquero Goyanes

I

UNA frase de Henry James, *El autor hace a sus lectores, tal como hace a sus protagonistas* (recordada más de una vez por Wayne C. Booth en su conocido libro *The Rhetoric of Fiction*), serviría, a mi entender, para definir de algún modo el sistema de relaciones que Cervantes quiso establecer entre su condición de narrador y la de los lectores a los que él se dirigía. En la ordenación de ese sistema, Cervantes fue capaz de emplear los más complejos y variados artificios; tan famoso alguno como el de la creación de Cide Hamete Benengeli, una de las voces narrativas que, junto a otras, intervienen decisivamente en la manera de hacer llegar a los lectores los hechos de D. Quijote. [1]

Si en el primer capítulo del *Quijote* de 1605, a propósito del apellido Quijada o Quesada, se nos dice "que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escribieron", en el segundo, Cervantes repite la irónica nota de confusión o disparidad, referida ahora a las primeras aventuras del hidalgo, basándose siempre en el juego de los distintos autores o cronistas de la historia: "Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la de Puerto Lápice, otros dicen que la de los molinos de viento".

En el capítulo VIII, cuando D. Quijote traba combate con el iracundo vizcaíno, Cervantes mantiene y complica el juego del falso autor o autores al decir que "en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas". Y en el capítulo IX, Cervantes, dejándonos de nuevo oir su

---

[1] Sobre este punto vid. Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes,* Taurus, Madrid, 1966, especialmente págs. 325 y sigs.

voz como apesadumbrado lector que se quedó con las ganas de saber en qué pararía la aventura del vizcaíno, nos presenta ya, con gran lujo de detalles, la invención del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli como autor de la Historia de don Quijote de la Mancha. A partir de ese momento Cervantes mantendrá, en los dos *Quijotes,* el de 1605 y el de 1615, esa ficción del manuscrito arábigo de Benengeli, superponiendo, en ocasiones, a la voz de éste como autor, la suya como traductor.

Si he recordado todo esto tan conocido y tan estudiado, ha sido para señalar que, en última instancia, el *punto de vista* adoptado por Cervantes al narrarnos y presentarnos los hechos de D. Quijote es el propio del tradicionalmente considerado *autor omnisciente,* que todo lo sabe respecto a sus personajes y que parece llevar siempre la batuta y marcar el ritmo de la acción. El juego a que se dedica ese autor en el *Quijote* de 1615, en los capítulos dedicados a las acciones de Sancho Panza como gobernador en la Ínsula Barataria, alternando los hechos del escudero con los de su amo, D. Quijote, en la casa de los duques, parece definir bien el tono de esa omnisciencia narrativa, sentida y expresada como dominio pleno de un relato que se articula y organiza de acuerdo con el personal ritmo y distribución que su narrador quiera darle.

Con todo, la pretensión cervantina de establecer una personal relación con ese nuevo tipo de lectores que suponía un público diferenciado ya del de los *corrales de comedias,* lleva al autor a ironizar constantemente sobre los alcances y poderes de tal omnisciencia, sometiéndola a poco menos que un sostenido asedio de ambigüedades, confusiones y hasta olvidos (los tan famosos y tan comentados olvidos de Cervantes a lo largo del *Quijote*) con los que, de alguna manera, implicar al lector en la elaboración de lo que va leyendo, incitándole a abandonar una actitud tradicionalmente pasiva para casi convertirse en cómplice o colaborador del autor. Todo el repertorio de reticencias, de silencios, de omisiones, de ambigüedades, de medias palabras, de guiños irónicos en que tan rica es la producción narrativa cervantina y especialmente el *Quijote,* parece alcanzar su pleno sentido viéndola a la luz de ese nuevo tipo de relación autor-lectores que supone el arte literario de Cervantes.

En estas páginas me interesa estudiar brevemente cómo un mismo motivo, el del engaño óptico, da lugar en las páginas del *Quijote* al manejo de unos muy matizados efectos, referidos a la compleja relación existente entre tres *puntos de vista* fundamentales: el del autor, el de los personajes y el de los lectores.

II

Aunque Cervantes recurra a la ficción de Cide Hamete Benengeli como autor omnisciente o casi omnisciente, la verdad es que el *punto de vista* predominante es, muchas veces, el del personaje principal; el de D. Quijote. Con ello Cervantes no hace sino ajustarse a un larga y clásica tradición novelística, por virtud de la cual, sin necesidad de recurrir al relato en primera persona, es posible servirse de la tercera para fijar un *modo* o *enfoque narrativo* que se corresponde, sustancialmente, con el del protagonista de la obra.

Recuérdese a este respecto lo que ocurre en *Crimen y castigo* de Dostoyevsky. Parece que éste pensó inicialmente en escribir la novela en forma de relato autobiográfico, el de un *Diario de Raskolnikov*. Luego abandonó esta idea y prefirió la narración desde fuera, objetiva, en tercera persona. Con todo, el lector atento de *Crimen y castigo* advertirá que, con no muy abundantes excepciones, todo o casi todo en el relato se corresponde con el punto de vista, con la perspectiva de Raskolnikov, que es la dominante y la que configura la novela. Así, en el capítulo VII de la Parte I, Raskolnikov se da cuenta, tras haber cometido el doble asesinato y tras lavar el hacha y sus manos, de que mientras realizaba sus crímenes había dejado abierta la puerta que se comunicaba con la escalera. Lo cual equivale a narrar y describir desde el *punto de vista* correspondiente a Raskolnikov. Quiere decirse que aunque el relato esté en tercera persona, en la correspondiente al espectador-narrador, éste no parece haber captado sino lo visto y vivido por Raskolnikov. Por eso el narrador no nos dice que la puerta había quedado abierta —como hubiera sido propio de un verdadero narrador omnisciente— hasta que Raskolnikov lo descubre.

De manera semejante en el *Quijote* de 1615 y en su capítulo XX, cuando el narrador nos transcribe algunos de los versos recitados en las bodas de Camacho, nos advierte a continuación:

> Deste modo salieron y se retiraron todas las dos figuras de las dos escuadras, y cada una hizo sus versos, algunos elegantes y algunos ridículos, y solo tomó de memoria don Quijote —que la tenía grande— los ya referidos.

Se ve entonces que el *punto de vista* aquí asumido es —en cuanto al recuerdo de los versos transcritos— el de D. Quijote y no el del narrador de la historia, ya que éste, en la ficción cervantina, *no hubiera sido capaz de recordar y transcribir tales versos*. Faltaría por averiguar —y de ahí la ironía cervantina— cómo, desde el recuerdo de D. Quijote, llegaron al conocimiento de Cide Hamete las composiciones transcritas.

En bastantes novelas del XVII español era frecuente incluir composiciones poéticas, esforzándose sus autores por justificar más o menos verosímilmente su presencia. Así, Céspedes y Meneses hace en el *Discurso primero* de *El español Gerardo* (1615) que éste, en primera persona, al contar los hechos de su vida a Leriano, sea capaz de recordar y de transcribir unas décimas compuestas tiempo atrás. Casos como éste —un personaje que, al contar su historia, en primera persona, recuerda y reproduce versos propios o ajenos— son frecuentes en la novelística del XVII y en todos ellos se mantiene, más o menos convencionalmente, como recurso de verosimilitud, el de una memoria capaz de recordar o transcribir composiciones poéticas muy alejadas en el tiempo. El mismo artificio aparece también en el *Quijote,* pero vinculado no a la voz de un personaje-narrador, sino simplemente a la del autor que, como tal, se vale de la tercera persona narrativa.

Un ejemplo como éste nos hace ver hasta qué extremo el *punto de vista* dominante en la obra cervantina es el correspondiente a su personaje central, matizado sin embargo con gradaciones y variaciones como las que veremos seguidamente.

III

Los tres engaños ópticos de que vamos a ocuparnos son los tan conocidos de los molinos de viento-gigantes, de los rebaños-ejércitos y de la bacía-yelmo de Mambrino.

Se encuentra el primero en el capítulo VIII del primer *Quijote* (1605), último de la inicialmente considerada *primera parte* de la obra, antes, por tanto, de que en el IX y primero de la *segunda parte,* se diera noticia de Cide Hamete Benengeli. Por tanto la voz narrativa no es aún la del autor arábigo, sino simplemente la del implícito autor inicial, la de Cervantes. Éste, en las primeras líneas de ese capítulo VIII nos informa de lo que se presenta ante los ojos de D. Quijote y Sancho y, consiguientemente, ante los nuestros, los de los lectores de la obra:

> En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento, que hay en aquel campo, y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero.

Don Quijote cree estar ante unos gigantes, a los que se dispone a combatir. Sancho le dice que no hay tales gigantes, sino simples molinos de viento. No hay, pues, equívoco alguno, y desde las primeras líneas del capítulo, todos, autor, lectores y uno de los personajes, Sancho, sabemos sin lugar a dudas de qué se trata: de unos molinos de viento. Sólo D. Quijote es víctima de una alucinación caballeresca que le lleva a emprender una aventura cuyo desenlace es bien cono-

cido. Será entonces cuando D. Quijote vea realmente que se trata de unos molinos y piense en que en tales se han convertido, por arte mágica, los gigantes por él vistos.

Todo es claro en esta aventura, al menos considerada en un plano puramente visual y con referencia al triple juego de *puntos de vista:* el del autor, el de los personajes, el de los lectores. La coincidencia es total, con excepción, claro está, del *punto de vista* de D. Quijote. Es obvio que sin tal excepción, no habría aventura.

Pasemos ahora a la algo más compleja aventura de los rebaños-ejércitos, tal y como aparece presentada en el capítulo XVIII. Las líneas que nos introducen en la misma dicen así:

> En estos coloquios iban don Quijote y su escudero, cuando vio don Quijote que por el camino que iban venía hacia ellos una grande y espesa polvareda; y, en viéndola, se volvió a Sancho y le dijo.

Obsérvese que la fórmula de presentación y de introducción de la aventura es muy semejante a la ya transcrita de los molinos de viento:

> En esto descubrieron tres o cuatro molinos... — En estos coloquios iban don Quijote y su escudero...
>
> Y así como don Quijote los vio dijo a su escudero. — y, en viéndola, se volvió a Sancho y le dijo.

Pero, a despecho de esa indudable semejanza formal, se descubre ahora una importante diferencia: en tanto que en la anterior aventura se nos adelantaba desde la primera línea que lo descubierto eran unos molinos de viento, ahora simplemente se nos dice que avanzaba hacia D. Quijote y Sancho "una grande y espesa polvareda". Es lo único que, de momento, *se ve,* sin *verse* lo que tras ella rebulle, por virtud precisamente de su condición de *polvareda.* D. Quijote la identifica inmediatamente con un "copiosísimo ejército". Sancho Panza, sin comprometerse demasiado, apunta que deben de ser dos ejércitos, "porque desta parte contraria se levanta asimesmo otra semejante polvareda".

Hasta este momento, y a diferencia de lo anotado en la aventura de los molinos, los tres *puntos de vista* —del narrador, de los personajes, de los lectores— coinciden en la apreciación de unas *polvaredas,* puesto que ningún otro dato ha sido aportado, a no ser la identificación de las mismas con ejércitos por parte de D. Quijote. Con la misma, y como era presumible, el *punto de vista* del hidalgo comienza a despegarse de los otros, no tanto porque aquél haya quedado invalidado por algo aún no dicho en el texto, como por inducción: autor y lector pueden sospechar muy legítimamente que estamos ante una aluci-

nación semejante a la de los molinos. Pero en tanto subsista la *polvareda,* podría ocurrir que, efectivamente, tras ella hubiera un movimiento de tropas.

Será el narrador omnisciente el que, liberándose de los *puntos de vista* de D. Quijote y Sancho —la *polvareda como ejército,* la *polvareda como tal:* es decir, como incógnita aún no descifrada—, nos informa, en seguida, de que

> la polvareda que habían visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que, por aquel mesmo camino, de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo no se echaron de ver hasta que llegaron cerca.

De esta forma el motivo tan barroco del engaño óptico —del *engaño a los ojos,* para decirlo con palabras del propio Cervantes— queda ligado al no menos barroco efecto de *la lejanía* y *la proximidad.* [2]

Desde lejos las polvaredas contempladas por D. Quijote y Sancho no permitían descubrir lo que se movía tras ellas, y de ahí que el escudero venga "a creer" a su amo y a aceptar que los causantes de tales remolinos de polvo puedan tal vez ser dos ejércitos. D. Quijote, entonces, es capaz de ir enumerando, describiendo a los principales combatientes de ambos ejércitos, situándose sus contempladores en lo alto de una loma, "desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes de polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista". Obsérvese bien que se habla en plural —"*les* turbara y cegara la vista"—, identificándose, pues, los *puntos de vista* de D. Quijote y de Sancho.

Pero a esas alturas, los otros *puntos de vista,* el del narrador omnisciente y el del lector, están ya despegados de los de los personajes novelescos, produciéndose así el intenso efecto cómico que supone la retórica y plástica descripción que D. Quijote va haciendo de los principales combatientes. Esta es lo suficientemente larga como para que su transcurso coincida *temporalmente* con el irse

---

[2] Recuérdese a este respecto lo que Mateo Alemán escribía en su *Guzmán de Alfarache* (cap. I del Libro III de la Primera Parte): "Así los prados que, mirados de lejos, es apacible su frescura, y si llegáis a ellos no hay palmo de suelo acomodado para sentaros: todo son hoyos, piedras y basura".

El mismo contraste *lejos-cerca* aparece manejado por Baltasar Gracián en la Crisi VI de la Primera parte de *El Criticón,* al glosar el tradicional dicho de que *no es oro todo lo que reluce:*

> "¡O, qué de oro! —dixo Andrenio.
> "Y el Quirón:
> "—Advierte que no lo es todo lo que reluze.
> "Llegaron más cerca y conocieron que era basura dorada".

(Sobre estos efectos de *perspectivismo barroco* vid. mi estudio *Perspectivismo y sátira en "El Criticón"*, incluido en *Temas, formas y tonos literarios,* Prensa Española, Madrid, 1972.)

acercando *espacialmente* las *polvaredas* al *punto de vista* de sus contempladores novelescos: D. Quijote y Sancho.

Con esta adecuada correlación *tempo-espacial* Cervantes da, de nuevo, una lección de maestría técnica, al hacer que una graciosa y prolija descripción quijotesca coincida, en su desarrollo, con el movimiento de los rebaños acercándose a los contempladores, con la mutación de *perspectiva* —de *lejanía* a *proximidad*— y, por consiguiente, con el desciframiento y resolución de las *polvaredas* que acaban desvelándose, aclarándose, configurándose como lo que realmente son: dos rebaños de ovejas. Sólo en virtud de ese acercamiento —que no es únicamente visual, sino también acústico— Sancho será capaz de desligar ya su *punto de vista* del de D. Quijote, para identificarlo con el del autor y los lectores. Pues aunque las polvaredas aún no se hayan aclarado del todo visualmente como tales, al acercarse han acercado también a los oídos de Sancho los suficientes datos como para hacerle ver que allí no hay ninguno de los ejércitos que D. Quijote sigue describiendo.

> —¿Cómo dices eso? —respondió don Quijote—: ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?
> —No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y carneros.
> Y así era la verdad porque ya llegaban cerca los dos rebaños.

El desenlace de la aventura será parecido al de la de los molinos, pues de nuevo el maltrecho D. Quijote creerá haber sido víctima de un encantamiento e indicará a Sancho que los rebaños "en *alejándose* de aquí algún poco" volverán a ser ejércitos; con lo cual reaparece el ya comentado efecto de *alejamiento* y *proximidad.*

Efecto ligado en esta aventura quijotesca al matizado juego de los distintos *puntos de vista* que Cervantes fue capaz de manejar. Si en la aventura de los molinos se nos adelantaba ya en las primeras líneas el *punto de vista* del narrador para que el lector lo asumiese y desde él pudiera disfrutar plenamente de la comicidad del episodio, ahora, en esta otra de los rebaños-ejércitos cabe advertir un cierto aunque leve retraso en la presencia del *punto de vista* del narrador, al jugar éste inicialmente con la confusión visual producida por las *lejanas polvaredas.* Antes de que éstas se acerquen a sus contempladores y el *punto de vista* de Sancho pueda despegarse del de D. Quijote, el autor y los lectores sabemos ya a qué atenernos respecto a lo que tales polvaredas encubren. Pero toda la tensión, la animación y gracia del acercamiento y desciframiento de las mismas se mantendrán con viveza a lo largo de un episodio que se resuelve como un juego. Un ingenioso juego perspectivístico en el que, una vez más, Cervantes consigue que sus lectores entren y participen.

IV

El más complejo y elaborado episodio de engaño óptico es, posiblemente, el del yelmo de Mambrino, tal y como nos es presentado en el capítulo XXI del primer *Quijote*. Se abre éste con una fórmula de arranque parecida a la de los otros dos episodios: el de los molinos y el de los rebaños. Aquí la tal fórmula vale para introducir solamente un dato meteorológico de indudable importancia, referido a todo lo que viene luego: "En esto, comenzó a llover un poco".

Bajo la suave lluvia caminan, pues, D. Quijote y Sancho, produciéndose, poco después, el encuentro determinador de la aventura:

> De allí a poco, descubrió don Quijote un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro, y aun él apenas la hubo visto, cuando se volvió a Sancho y le dijo.

D. Quijote cree que el hombre que hacia ellos viene "trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino". Sancho no las tiene todas consigo —habida cuenta de las experiencias vividas junto a su amo—, pero no se atreve a desmentir tal afirmación, contentándose con recordar alguna de las desdichadas aventuras anteriores.

> —¿Cómo me puedo engañar en lo que digo, traidor escrupuloso? —dijo don Qujiote—. Dime, ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?
>
> —Lo que yo veo y columbro —respondió Sancho— no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.
>
> —Pues ése es el yelmo de Mambrino —dijo don Quijote.

Obsérvese bien todo lo que el narrador y sus personajes van diciendo, y se comprobará cómo el efecto óptico hasta ahora mantenido en el episodio es el antes aludido de la distancia. La que separa a D. Quijote y a Sancho del hombre que hacia ellos cabalga es lo suficientemente grande como para no permitir ver con detalle lo que el viajero lleva en la cabeza. Esto explica la coincidencia de *puntos de vista* del narrador y de Sancho. Para uno y otro, eso que el hombre lleva sobre la cabeza es simplemente *una cosa* que, a cierta distancia y filtrada por el tamiz de la lluvia, *relumbra*. Este mismo *punto de vista* es el que se ve obligado a adoptar el lector, a tal altura del episodio, ya que el narrador ha renunciado momentáneamente a su habitual omnisciencia, fingiendo desconocer qué es

la cosa que el viajero lleva sobre su cabeza, al identificar su *punto de vista* con el de uno de los contempladores, Sancho. [3]

Sin embargo, ya en las palabras de éste, coincidentes con una mayor cercanía del sujeto sometido a discusión, se introduce una interesante corrección: *asno* y no *caballo*. Se mantiene, eso sí, la indeterminada *cosa que relumbra,* puesto que su tamaño no consiente aún —debido a la distancia y a la empañadura óptica de la lluvia— precisar de qué se trata.

Tendrá, pues, que intervenir el autor omnisciente para explicarnos no sólo cuál es el objeto que el viajero lleva sobre su cabeza, sino también —y esta explicación rebasa el límite de lo puramente visual— el oficio y circunstancias que llevaron al personaje, barbero de profesión, a recorrer aquel camino y a cubrirse con su bacía. Quiere decirse que, tras la momentánea renuncia a los poderes de la omnisciencia, el autor ha tenido que recurrir a ellos para mejor situar el sentido y alcance de la nueva aventura de D. Quijote y de sus posteriores consecuencias.

Lo que aquí importaba destacar es que, a diferencia de la aventura de los molinos, en ésta de la bacía-yelmo el autor guarda inicialmente silencio respecto a lo que pueda ser *la cosa que relumbra,* ajustando su *punto de vista* al de un contemplador situado a la distancia en que D. Quijote y Sancho se encuentran respecto al barbero. Este *punto de vista* —el de Sancho, en definitiva— es el que el lector tendrá que adoptar hasta que se produzca la omnisciente explicación.

Concluida ésta —cuyo transcurso verbal vendría a coincidir, temporalmente, con el acercamiento espacial del barbero en su burro, caminando hacia D. Quijote y Sancho—, el hidalgo, al ver ya "que el pobre caballero llegaba cerca", le acomete furiosamente. El barbero se deja caer del asno abajo y escapa velozmente, abandonando en el suelo la bacía con que protegía su cabeza de la lluvia. Se sabe ya qué era *la cosa relumbrante,* pero D. Quijote perseverará en su error óptico, fruto de sus alucinaciones caballerescas, y pedirá a Sancho que se apodere del que él considera yelmo de Mambrino:

> Mandó a Sancho que alzase el yelmo, el cual tomándola en las manos dijo:
>
> —Por Dios que la bacía es buena, y que vale un real de a ocho como un maravedí.

Obsérvese la duplicidad que en cuanto al género suscita la presencia y la mención de la hasta ahora considerada *cosa.* D. Quijote manda a Sancho que

---

[3] El juego de lejanía y acercamiento en el episodio ha sido muy bien analizado por Joaquín Casalduero en su obra *Sentido y forma del "Quijote"*, Ínsula, Madrid, 1949, pág. 108.

tome "*el* yelmo". Sancho "tomándo*la* en las manos, dijo". "Tomándo*la*", porque para Sancho *la cosa* es *bacía* y, por tanto, del género femenino, gramaticalmente considerada. De ahí, ese contraste o polaridad de género en las frases transcritas, al referirse D. Quijote a una *cosa* que para él, desde su *punto de vista,* se ha configurado como perteneciente al género masculino —*yelmo*—, en tanto que para Sancho —y para el autor y los lectores— ha de incluirse en el femenino: *bacía.*

Este juego gramatical se prolongará luego, capítulos adelante, en el XLIV, cuando en la venta de Juan Palomeque se organice una gran discusión y pelea sobre si el objeto litigioso es *bacía* o *yelmo,* llegando Sancho Panza a la grotesca formulación del *baciyelmo;* es decir, de *una cosa* que es, a la vez, *bacía* y *yelmo.* Obsérvese, sin embargo, que Sancho Panza ha dicho *baciyelmo* y no *yelmobacía* —que podría haber sido otra formulación parecida—, acomodando su transigente *punto de vista* al de D. Quijote y al de los burlones caballeros, amigos del hidalgo que en la venta defienden y hasta votan —en el capítulo XLV— que *la cosa* es *yelmo* y no *bacía.* De ahí que se imponga el género masculino sobre el femenino a la hora de crear el burlesco compuesto *baciyelmo,* como si se quisiera expresar que, de aceptarse el *que la cosa* pudiera ser *bacía,* su condición de tal quedaba sujeta a la predominante de *yelmo.*

En cualquier caso, lo que interesaba anotar es que, una vez más, D. Quijote no abdica de su *punto de vista.* Por el contrario, a diferencia de los anteriores episodios de los molinos y de los rebaños, en que el hidalgo explicaba por arte mágica la conversión en tales de los por él considerados gigantes y ejércitos, ahora, al hacerse con *la cosa relumbrante,* sigue viendo en ella lo que inicialmente creyó ver, un *yelmo,* sin que la proximidad y contacto con el objeto le permita reconocerlo como *bacía,* tal y como la ven Sancho, el autor y —a su través— los lectores.

El manejo del *error óptico* y de los distintos *puntos de vista* de los seres implicados en el relato —autor, personajes, lector— permite relacionar la traza y disposición del mismo con las anteriores aventuras de los molinos y de los rebaños. Pero, evidentemente, en ésta el autor se ha permitido, aunque sea por breve tiempo, una renuncia a la omnisciencia, más significativa que en los otros episodios. En el de los molinos, las primeras líneas adelantaban ya el *punto de vista* del autor para que el lector pudiera asumirlo y disfrutar a sus anchas del lance cómico vivido por D. Quijote.

Distinto era el caso de los rebaños tenidos por ejércitos, porque aquí la *polvareda* permitió, en principio, mantener una confusión óptica, referida al *punto de vista* de Sancho, asumible momentáneamente por el lector, y en seguida corregido por el autor, al explicarnos lo que había tras la polvareda.

El mismo efecto de imprecisión visual provocado por la lejanía y reforzado por la lluvia se mantiene en el episodio del yelmo de Mambrino. Pero aquí no había *polvaredas* que pudieran nombrarse como tales y que permitieran jugar al ser y no ser omnisciente. Aquí, el *punto de vista* adelantado al lector, antes de la explicación omnisciente, ha de tener un soporte visual allegable nuevamente al de Sancho pero carente, a la vez, de la precisión terminológica, plástica y hasta táctil de las *polvaredas* anteriores.

De ahí la aparición de esa *cosa que relumbra* con la que, divertidamente, jugará el autor, manteniendo un muy breve *suspense* respecto a su condición. Breve sí, pero suficientemente significativo de hasta qué punto Cervantes era capaz de tener en cuenta el choque y entrecruzamiento de *puntos de vista* en un relato —autor, personajes, lector— para manejar muy ingeniosamente las posibilidades narrativas de los mismos.