

**En el corazón de la cueva.
Peregrinaciones interiores en el *Quijote* y el *Persiles***

Luis Bautista
(Yale University)

...It was about an old Blasket islander who had lived on his land from his birth and knew nothing about the mainland or its ways. But on one occasion he did venture over and in a bazaar found a small mirror, something he had never seen in his life. He bought it, fondled it, gazed at it, and as he rowed back to the Blaskets he took it out of his pocket, stared at it some more, and murmured, "Oh Papa! Papa!" He jealously guarded the precious object from his wife's eye, but she observed that he was hiding something and became suspicious. One hot day, when both were at work in the fields, he hung his jacket on a hedge. She saw her chance, rushed to it, and extracted from a pocket the object her husband had kept secret. But when she looked in the mirror, she cried, "Ach, it's nothing but an old woman!" and angrily threw it down so that it broke against a stone. (Ellmann 56-7)

Con esta anécdota James Joyce desvirtuaba la famosa metáfora objetivista de la novela como un "espejo al borde del camino", atribuida normalmente a Stendhal, pero originada en la poética (neo)clásica, en la que la comedia se concebía ya como espejo de costumbres. Joyce ejemplificaba uno de los principales focos de discusión sobre la alta novela moderna con un apólogo, una conseja de viejas. Todo depende, quería demostrar, de quien sostiene sujeto que sostiene el espejo, lo pasea, lo voltea o lo arroja al suelo para fragmentar, con él, la realidad. La perspectiva individual se erige en la última frontera de la mimesis y se encuentra a la vez en el interior y el exterior del relato como eje constructivo y vertebrador. En la voz de cada uno de los personajes y narradores, y en última instancia en las elecciones del autor.

Roland Barthes nos habló de la novela como de una cebolla que se deshace capa a capa sin mostrarnos nunca su centro. La maestría novelesca consiste en reunir todas esas capas, esas perspectivas, esos fragmentos, e intentar organizarlos de manera que se complementen, se iluminen unos a otros, doten a la novela de la apariencia de unidad. En *A Portrait of the artist as a Young man*, Joyce nos ofreció otra temprana clave al comparar la relación entre el artista y su obra con la aparente indiferencia de dios hacia su creación: "The artist, like the God of Creation, remains within or behind, or beyond or above his handwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails" (Joyce 273).

Varios siglos antes de que se instaurara el realismo en la Institución arte (Christa y Peter Bürger), y de que fuera criticado por los escritores modernistas (en sentido amplio), como Joyce, las "historias" de Cervantes, construidas sobre las diversas líneas de evolución creativa y preceptiva de la narrativa hispánica previa, habían puesto de manifiesto la polifonía a nivel de forma y contenido sobre la que descansa habitualmente la prosa, histórica o de ficción.¹

Es fácil ver cómo se traduce esta premisa en el *Quijote*. Respecto al plano formal, basta con remitir a un célebre artículo de Haley, que desgranó la historia no de la creación,

¹ González Echevarría (2005b) explica que el autor moderno se configura como tal, en el *Quijote*, no desde la omnisciencia, premisa imposible, sino desde la posesión de más de un punto de vista sobre la realidad. Toma como ejemplo algo forzado a Ginés de Pasamonte, posible trasunto de Mateo Alemán, autor de la obra más compleja de la tradición picaresca: el *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604). Es descrito como bizco en el *Quijote*: "al mirar metía el un ojo en el otro un poco" (241. Citaré siempre por la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998). Ginés no posee una visión totalizadora de la realidad, sino sencillamente más compleja que la que posee el resto de los personajes. Es el único que tiene dos puntos de vista sobre ella y encierra en su propia mirada doble el pluri-perspectivismo sobre el que descansa la construcción de la novela.

sino de la transmisión de las aventuras de Don Quijote en la propia novela. Suplemento autónomo, avanza en paralelo a las mismas y cuenta con actores distintos, todos implicados en el mecanismo de contar y transferir la historia del héroe. Incluye un yo anónimo como narrador inicial que frena su relato en el capítulo VIII por falta de fuentes. Un “segundo autor” asume el yo y la narración, curioso por saber cómo acaba la batalla entre Don Quijote y el vizcaíno: las espadas suspendidas en lo alto, cortando únicamente el hilo del relato. Obtiene el manuscrito original árabe, que no entiende, y cuya traducción al castellano encarga a un morisco aljamiado en el mercado de Toledo. Intuimos entonces que este “segundo autor” quizás no percibe el tono del relato original. El morisco se ríe al leer que Dulcinea tiene la mejor mano de la comarca para salar cerdos... Dulcinea del Toboso, localidad famosa por su alta concentración de moriscos, a los que les estaría vedado comer cerdo. El atento, por desocupado, lector nota esa risa, no proferida por el narrador, sino por el traductor, y que nos indicaría que aquel nos está imponiendo una lectura que sería seguramente distinta si el morisco tomara las riendas del relato o le fueran cedidas sencillamente a Cide Hamete de Benengeli.

Se nos presenta este como “verdadero” autor de la “historia verdadera” de Don Quijote, o al menos, de su manuscrito original.² Un historiador moro, falaz por naturaleza y definición, cuya voz solo aparecerá explícitamente, aunque en traducción glosada por el narrador, en contadas ocasiones.³ El primer narrador, el segundo narrador/autor, Cide Hamete Benengeli, su traductor, el narrador de la traducción (que no sabemos si coincide con el segundo). Demasiados filtros, demasiados puntos de vista. Demasiados espejos en la forma misma de la novela. A ellos hay que añadir uno externo: Avellaneda, autor de la segunda parte espuria, y que marca el desarrollo de la secuela propiamente cervantina. Cada uno de estos intermediarios, como nota Haley, es además lector crítico de la versión previa, como lo serán de la primera parte los personajes del volumen a partir de la segunda. Cervantes, entretanto, permanece en un dominio extraño, entremezclado en todos los puntos de vista y englobándolos todos, ajeno a su obra como Dios a su creación, tal vez limándose las uñas.⁴

A nivel de contenido, los ejemplos que ponen al descubierto los límites del perspectivismo son innumerables. Basta con pensar en el encuentro entre Sancho y Tomé Cecial. Quijotizado (asumiendo la sugerente teoría de Madariaga) por la conjetura del encantamiento permanente que él mismo contribuyó a crear y que “no le dejaba dar crédito a la verdad que los ojos estaban mirando” (746), Sancho no es capaz de ver en la

² Dopico Black indicó la posibilidad de que Benengeli fuera en realidad la (per)versión árabe de Cervantes.

³ Wardropper señaló, como posible fuente del juego cervantino, la falsa *Historia verdadera del Rey Don Rodrigo, compuesta por Albucácim Tárif*, de Miguel de Luna (Granada, 1592-1600), en los mismos años en que se produjo el falso hallazgo de los *Libros plúmbeos del Sacromonte* granadino. Miguel de Luna, intérprete oficial de árabe de Felipe II, a quien le dedicó el libro, pretendió ser mero traductor de una obra escrita en el siglo VIII por un tal Albucácim Tárif, un moro que habría tenido acceso a los archivos del rey Don Rodrigo y a la correspondencia entre Florinda y Don Pelayo. En el prólogo, Albucácim llega incluso a invocar a Dios como testigo de la verdad de la falsificada historia. Este Albucácim Tárif podría ser el modelo de Cide Hamete Benengeli. La influencia es probable, pero la anécdota nos permite sacar una conclusión más amplia: mientras Cervantes ideaba y componía el *Quijote*, la historia devenía género profundamente sospechoso. Una generación entera, sentencia Wardropper, había perdido el respeto a la verdad histórica, ya que todo texto escrito en prosa, independientemente de su tema, argumento y veracidad, podía ser considerado histórico. El tratamiento que Alonso Quijano/Don Quijote dan a los libros de caballerías, precisamente por estar escritos en prosa, es buen ejemplo de ello.

⁴ Spitzer nos ofreció una muestra más de este principio al leer el *Quijote* como un ejercicio de perspectivismo lingüístico. Cervantes se hace presente en el relato englobando todos los niveles de lengua y registros de sus personajes, es decir, como artífice de todas las voces, y hurtando al mismo tiempo la suya propia.

figura del escudero del Caballero de los Espejos, pese a reconocerlo, a su vecino Tomé Cecial. Sancho ve lo que quiere ver.

Todo este complejo entramado de ausencias y presencias parciales, de puntos de vista que se solapan o directamente se oponen, de traducciones mentales defectuosas de la realidad, responde al salto epistemológico operado en la época desde una concepción hilemórfica de la verdad a una representacional, según explicó Richard Rorty.⁵ El cambio fue producto de la progresiva interiorización de la subjetividad, historizada por Charles Taylor y reflejada por la literatura y el arte mucho antes de que Descartes fuera designado padre de la mente moderna. El mundo dejó de ser una superficie directamente legible para los sentidos, y pasó a ser una representación interior, que no siempre coincidía con el exterior, *res cogitans* frente a *res extensa*, o con la representación de los otros.

Las “historias” de Cervantes ejemplifican magistralmente estos aspectos. La reducción epistemológica del sujeto a su punto de vista, que podía conducir a un peligroso relativismo, se verá complementada en su obra, sin embargo, por un código moral neo-estoico anidado en la misma interioridad del sujeto, el mismo lugar del que parte el error o la versión parcial del mundo. La moral compensa en Cervantes, como lo hará posteriormente en Descartes, la epistemología. Es interior la posible fuente del error; será interior la posibilidad de corregirlo.

Ejemplificaré esta idea con la recepción y glosa que se hace en el *Quijote* de la preceptiva neo-aristotélica, trufada, por cierto, de neoplatonismo, en el capítulo XLVII de la primera parte. No solo la *res extensa* puede ser representada erróneamente, también la interpretación de la palabra escrita es ya personal y por lo tanto variable. Las reglas que establecen el estatus de la ficción como verdad, falsedad o verosimilitud son lábiles desde el momento en que no existe, o no puede ser fijada, una realidad externa al sujeto al que puedan anclarse. La interiorización de la subjetividad, en fin, volvió imposible la fijación de un código estable y universal, el “logos óntico” del que nos habla Taylor. Será entonces cuando Don Quijote nos ofrezca, como real, lo que él considera un episodio prototípico de literatura caballerescas, la misma literatura fantástica que él aspira a actualizar como vivencia: el descenso a una cueva en la que se encuentran, encantados, diversos personajes.

Frente al error epistemológico al que puede conducir la concepción representacional de la verdad, que nos permite interpretar subjetivamente las cosas y las palabras, Cervantes nos ofrece algunos hitos la búsqueda de un camino recto que desvíe del error. En la segunda parte, son especialmente importantes las cuevas a este respecto. Don Quijote elige descender a la de Montesinos, un suceso que se compone precisamente sobre la plantilla del episodio caballeresco prototípico que el personaje había aducido en la primera parte de la obra. En el mismo volumen, Sancho cae en una sima.

El texto, por lo demás, insiste en el vocabulario del “trabajoso” itinerario simbólico y efectivo de los personajes, lo que nos obliga a pensar en el *Persiles* como posible clave de interpretación de las cuevas quijotescas. En el inicio de la *Historia septentrional* Persiles yace en una mazmorra subterránea. Tradicionalmente esta obra fue leída como involución literaria e ideológica respecto al *Quijote*, pero más recientemente

⁵ Américo Castro publicó en 1925 *El pensamiento de Cervantes* (cito ahora por la edición de 1972), que debe no pocas ideas a las *Meditaciones del Quijote* de Ortega. Castro notaba ya en relación al *Quijote* la importancia del cambio en la concepción de la Verdad: “como es sabido, lo central del pensamiento renacentista consiste en variar la relación en que, según la Edad Media, se hallaban el sujeto y el objeto; para esta, la mente era una especie de tabla en la cual quedaban impresas las huellas de la realidad; esta y el sujeto se correspondían exactamente” (Castro 86). Ya en Luis Vives, en cambio, “cuando decimos que una cosa es o no es, que es de esta o de la otra manera, que tiene tales o cuales propiedades, juzgamos según la sentencia de nuestro ánimo, no según las cosas mismas, porque no es para nosotros la realidad la medida de sí misma, sino nuestro entendimiento” (Castro 86-7)

ha merecido interpretaciones más cuidadosas que notan la consistencia de las estrategias literarias cervantinas y apuntan, a nivel de contenido, hacia una peregrinación interior de los personajes basada en el control neo-estoico de las pasiones, frente al peregrinaje exterior a la Roma cristiana desde las paganas tierras septentrionales. Desde este punto de vista, cobraría importancia el inicio de la novela, que puede ser entendido como síntesis del posterior recorrido geográfico de los personajes, pues Persiles emerge de la sima/prisión como un ser completamente purificado. Si entendemos las cuevas en el Quijote como correlatos objetivos de la interioridad de los personajes, debemos preguntarnos qué encuentran en el descenso al corazón de su subjetividad ¿Emergen hacia la luz purificados, desengañados de los errores que nublan su entendimiento en el exterior?

**“Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren”.
Hacia una poética personal**

La concepción representacional de la verdad tendrá su reflejo en la recepción de las poéticas neo-aristotélicas por parte de Cervantes. El problema, de acuerdo con Wardropper, va más allá del cambio en la concepción personal de la verdad, que marcaría el devenir de la poética (neo)aristotélica, según plantean Castro o Forcione (1970). El problema afecta a la verdad en sí, desde el momento en que Cervantes, por ejemplo, llama a sus dos novelas mayores, el *Quijote* y el *Persiles*, “historias”. Y lo hace porque están escritas en prosa, y todo texto escrito en prosa quedaba asociado instintivamente en la época con hechos verídicos, aunque no lo fueran.

En el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*, el canónigo de Toledo declara conocer los libros de caballerías mejor que las *Súmulas* (*Summa summularum*) de Gaspar Cardillo de Villalpando. No debe sorprendernos, pues, su ataque a las ficciones desde las doctrinas neo-aristotélicas, aunque se percibe un evidente fondo de neo-platonismo. Se hace este patente en cuanto declara la literatura caballeresca “perjudicial en la república” (547), república cristiana, se entiende, pero también la república ideal platónica. Los libros necesarios están lejos de las “fábulas milesias”, que solo deleitan, y cerca de las “[fábulas] apólogas”, que además instruyen, aunque dice no entender muy bien qué deleite puede haber en los libros de caballerías, si interpretamos deleite como aspiración a la “hermosura y la concordancia” (547), belleza y armonía, frente a la “fealdad y descompostura” (547) de estos. Nueva consideración neoplatónica extraída, tal vez, de los *Dialoghi d’Amore*, de Jehuda Abrabanel (León Hebreo), que habían sido traducidos al castellano por Garcilaso de Vega, el Inca, en 1590.

El canónigo no niega a los libros de ficción el derecho a la descompostura, pero “la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tienen más de lo dudoso y lo posible” (548), según el precepto horaciano: *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*. La verosimilitud acepta lo maravilloso legítimo, pero depende de la mimesis, formal y de contenido. Ambas son importantes para modelar la verdad poética, aunque la segunda quedó asociada, por su relación presuntamente más estrecha con lo fenoménico, a la literatura didáctica, y la primera, a la hedonista, como se desprende de las palabras del canónigo, tan familiarizado con la preceptiva de la época como con las “historias” que critica. También están presentes en su exposición la unidad de la fábula y el decoro, en sus variantes de lugar y de persona, en ningún caso respetados por los libros de caballerías, que merecen ser desterrados, insiste, de la república cristiana, siguiendo criterios neo-aristotélicos, pero sobre todo neo-platónicos: son monstruos o quimeras desproporcionadas. La verdad poética, en fin, no tiene que ser verdadera, pero al menos “hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren” (548),

y topamos aquí con la frase esencial si tenemos en cuenta el cambio a una concepción representacional de la verdad, que afectará también a la preceptiva.

No debe extrañarnos, en todo caso, que el canónigo esté componiendo su propio libro, su propia epopeya en prosa, según los principios aristotélicos y neoplatónicos. Cien páginas dice tener escritas de un relato “reformado”, por así decirlo, que añade la instrucción al deleite (*delectare ut prodesse*) y dice respetar la mimesis formal y de contenido, el decoro y la norma de lo maravilloso legítimo, aunque está lejos del paradigma de la unidad, si hacemos caso de la descripción que nos ofrece:

Y siendo esto hecho con afabilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más posible que fuere a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios hermosos lienzos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso. (550)

El canónigo resume buena parte de sus ideas en esta declaración: la tendencia hacia la verosimilitud propia de la verdad poética, que aspira a ser universal, según el precepto horaciano ya mentado, con el objetivo de deleitar y enseñar al mismo tiempo, difícil combinación que escapa al mero propósito de entretener perseguido por las novelas de caballerías.⁶ Pero tal vez lo más llamativo es la cualidad trans-genérica de estos libros de “escritura desatada”, descritos como herederos de la épica, pero que pueden escribirse tanto en verso como en prosa. Todo cabe en una “novela” (aunque Cervantes no utiliza tal nombre), lo épico, lo trágico, lo cómico, acompañados de todas “partes” de la oratoria (entendido aquí por extensión de la base retórica: como palabra en acto) y las ciencias poéticas, perorata que abre la puerta a cualquier combinación, siempre que sea hermosa

⁶ El modelo del canónigo remite a la *Historia etiópica* o *Historia de Teágenes y Clariclea*, de Heliodoro, encontrada en 1526 en Buda. Treinta años después había traducciones al latín, al francés y al italiano, además de una perdida al castellano. En 1587, Fernando de Mena ofreció la suya, vertida directamente, nos dice, del griego. Armstrong-Roche ha resumido muy bien el significado de este descubrimiento para los escritores con tendencias humanistas del XVI: “Heliodorus’s *Ethiopica* served sixteenth-century defenders of imaginative literature as a model for prose fictions that could compete with –and yet raise the aesthetic and moral standards of– the kinds of popular entertainment that so exercised academic and moralist critics. Although never as popular as the chivalric, the pastoral or the picaresque genres, the Greek novel achieved a greater centrality and authority in late sixteenth-century literary circles as an example for the long prose fiction, as a touchstone for debates about poetics and religious orthodoxy, and as a kind of narrative centred on high-born protagonists comparable to political genres such as epic, the mirror of princes, and the ideal commonwealth” (Armstrong-Roche 7).

El *Persiles* “se atreve a competir”, como leemos en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, con ese texto, aunque Menéndez y Pelayo le enmendó la plana al autor al decir que no fue Heliodoro, “sino más bien Aquiles Tacio leído en la imitación española de Alonso Núñez de Reinoso que lleva el título de *Historia de Clarea y Florisea*, el autor griego que Cervantes tuvo más presente para su novela” (13). En todo caso, sobre este modelo Cervantes tratará de escribir una obra maestra en la que quedaran conjugados lo didáctico y lo estético, lo maravilloso legítimo y lo verosímil, la imitación formal y la material. Modelo literario y preceptiva poética, trasladada a España por Alonso López El Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*, de 1596, muy apreciada por Cervantes. En última instancia, el comportamiento de los protagonistas era una invitación al autocontrol y al buen obrar de los lectores. Todos estos rasgos están ya presentes en el proyecto novelesco del canónigo de Toledo, que parece apuntar, sea al *Persiles*, sea a la “historia del cautivo” con sus batallas, sus naufragios, sus bárbaros, sus capitanes valerosos, sus doncellas hermosas y recatadas.

y armónica. Es decir, lo neo-aristotélico termina casi anulado al supeditarse a lo neoplatónico. Casi dos siglos después, cuando la novela moderna sea teorizada por los románticos alemanes, será definida precisamente como género transgenérico, por su capacidad de incluirlos a todos (véase, por ejemplo: *Gespräch über Poesie*, de Friedrich Schlegel), y por lo tanto no sujeto a ninguna ley específica, a ninguna ley poética concreta.

El canónigo señala además que teme que el juicio (que no es universal) sobre su proyectada historia se divida entre doctos y necios (según tópico de la época), y que solo aquellos, que son minoría, acepten su propuesta. Adaptar las reglas a principios generales de belleza y armonía solo sería entendido, curiosamente, por aquellos que conocen las reglas. Nueva paradoja que va viciando el discurso del canónigo, que parecía simple y firmemente sostenido en las ideas de la época.

Por si esto fuera poco, Don Quijote, el personaje, abundará en los problemas derivados de esta neoplatónica poética neo-aristotélica aplicada a los libros de caballerías en dos escenas. Un componente escatológico añade una dosis de humor a la primera. La perorata del canónigo se produce mientras Don Quijote regresa, enjaulado y encantado, a su aldea, merced a las tretas del cura y el barbero. Sancho, que los ha reconocido en las figuras contrahechas que acompañan a su cautivo amo, le pregunta si ha tenido necesidad “de hacer lo que no se escusa” (559). El caballero responde con vehemencia y añade, enigmáticamente, que “no anda todo limpio” (559). Razona entonces el escudero sobre la naturaleza de los encantados, que no comen, no beben, no duermen, ni hacen las cosas naturales, de lo que debería deducirse que el caballero no está encantado, sino que ha sido engañado. Don Quijote reacciona explicando a Sancho que la aparente contradicción se debe probablemente al uso de los tiempos, que ha alterado también los encantamientos (como ha variado los géneros y acomodado las normas). Y sentencia “Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia” (560). Es en última instancia el yo, el entendimiento personal, el que dota de coherencia a las normas. Parece retomar aquí el caballero precisamente una premisa expuesta previamente por el canónigo: las fábulas y las historias, y Don Quijote rige sus vivencias por la historias de caballerías que ha leído, deben casarse con el entendimiento de los que las leyeren... o vivieren. El límite de sentido reside en el entendimiento individual.

La segunda escena nos muestra a Don Quijote explicando al canónigo su opinión sobre la literatura caballeresca. Mezcla personajes ficticios e históricos en una sucesión delirante que contiene incluso una novela de caballerías en miniatura, que será especialmente importante para comprender la función del descenso a la cueva de Montesinos. La frontera entre realidad y ficción no es estable en la época, de ahí que un hombre letrado, como Alonso Quijano/Don Quijote, no distinga la prosa que cuenta “historias” verdaderas (las crónicas, por ejemplo), o al menos verosímiles (la novela bizantina), de las abiertamente falsas (los libros de caballerías).

Sin embargo, lo más sorprendente es el efecto que han causado estas últimas en él. Le han inculcado el completo código de valores caballeresco-aristocráticos del que, al parecer, carecía, según nos dice, pese a ser hidalgo. Los libros de caballerías, y su aplicación práctica, difícilmente distinguibles en su cabeza, le han mejorado la condición: “De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones y de encantos” (571). Han ejercido en él ambas funciones: *delectare ut prodesse*, entreteniéndolo al tiempo que lo dotaban de los valores caballerescos en los que está basada, por cierto, como explicará Taylor, la moderna moral neo-estoica.

La preceptiva se resuelve impotente, en el tratado literario más completo que incluyen las obras de Cervantes, frente al juicio individual. Adaptada a los tiempos, pierde su condición de universalidad. Neo-aristotelismo y neoplatonismo se contradicen uno al

otro en el discurso y emerge, también en el caso de la preceptiva, una realidad evidente: la interioridad del ser humano, progresivamente individualizada, necesita de una preceptiva *ad hoc*, individual, que no descarta el enriquecimiento moral interior, independientemente de cuál sea su fuente.

Cuevas, grutas, mazmorras, sepulcros. Espacios de la interioridad en el *Quijote* y el *Persiles*

De acuerdo con la concepción representacional de la verdad, que la sitúa en el interior de los sujetos, las vivencias exteriores de los personajes cervantinos se presentan como una confrontación raramente armónica de puntos de vista, no siempre creíbles ni verosímiles: cada personaje exhibe ante el resto su esencia vidriosa [*glassy essence*], utilizando una metáfora shakesperiana de la mente glosada por Rorty, a menudo empañada o nublada por pasiones y emociones.⁷ Ahora bien, Cervantes decide establecer en el itinerario físico de sus personajes principales hitos que los confrontan en solitario a su propia interioridad. Estos hitos toman forma de cuevas a las que descienden, voluntaria o involuntariamente, Don Quijote y Sancho y tal vez también *Persiles*.

Buena parte de la crítica moderna señaló que, si bien el *Quijote* parecía obra de un reformista, un erasmista encubierto, según Bataillon o Américo Castro, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se descubría contrarreformista, tridentino (De Lollis). Castro siguiendo, por cierto, la *Meditaciones del Quijote* de Ortega, llegó a proponer la existencia de dos Cervantes, literaria e ideológicamente hablando. Naturalmente, el polo positivo lo ocupaba el Cervantes autor estaban encerrados en el fructífero fundamento de la novela moderna, el *Quijote*. El negativo, penoso retroceso, lo representaban el grueso de las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*.⁸ Nadie se acordaría de esta últimas si su autor no hubiera compuesto el *Quijote*.⁹ Sin embargo, en el *Persiles* no vemos a nivel de estrategias narrativas una variación importante respecto al *Quijote*, pese a la supuesta involución literaria sufrida por Cervantes.¹⁰ Es bien cierto, sin embargo, y de ahí proviene

⁷ Remitiría, en última instancia, a la definición de la mente humana ofrecida por Bacon en *Advancement of learning*, de 1605: “far from the nature of a clear and equal glass, wherein the beams of things should reflect according to their true incidence [...] is rather like an enchanted glass, full of superstition and imposture, if it not be delivered and reduced” (citado por Rorty 42).

⁸ Castro ensalza *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *El coloquio de los perros*. Menéndez y Pelayo había señalado décadas antes que las *Novelas Ejemplares*, “cuando son buenas, parecen fragmentos desprendidos de la obra inmortal [el *Quijote*]” (4). Entre estos “fragmentos desprendidos” incluyó, además de las señaladas por Castro, *La Gitanilla* y algunos extractos de *El Licenciado Vidriera*. Todas ellas, señala, integran “la representación de la vida española, siendo por tanto inseparables de la obra magna, a la que deben servir de ilustración y complemento” (4).

⁹ Propuso Castro que el cambio ideológico y literario cervantino era fruto de su acomodamiento social tras el éxito cosechado por las correrías de su ingenioso hidalgo: “las *Novelas ejemplares* son el primer libro publicado por Cervantes después del gran éxito cosechado por el *Quijote* y de haber comenzado a paladear, por fin, las dulzuras de saberse reconocido por príncipes de la Iglesia y por grandes de España. El nombre de Cervantes corría por el mundo hispano y trascendía a otros países; se desvanecía en un ingrato pasado el recuerdo del paria frecuentador de cárceles que una y otra vez había lanzado visibles dardos contra Felipe II y su incapacidad política. El escritor, al fin glorioso, se sentía dentro, no fuera del círculo moral de los más altos y significativos personajes de la España de entonces [...] Moralizar desde arriba requiere contar con alguien que considere respetable al moralista y sentirse importante en algún modo dentro del escenario social [...] El escritor rebelde se hace, en cierto modo, un mesurado conservador” (2003, 681-2).

¹⁰ Como vio González Rovira, la construcción del relato (tal y como se presenta ante nosotros) carece de una verdadera voz autorial o simplemente narrativa que se erija en fuente indiscutible del relato: “En diversas historias del *Persiles* encontramos un principio de construcción pluriperspectivista basado en la suma de narraciones analépticas de distintos personajes. El caso más notable es el de la historia principal por un doble motivo: frente al relato retrospectivo de Calasiris en *Las Etiópicas*, que monopoliza la reconstrucción de la trama desconocida por el lector por el principio *in medias res*, los antecedentes de los orígenes y primeras aventuras de los protagonistas del *Persiles* aparecen relatados por seis personajes

la crítica “ideológica”, que a nivel de contenido se estructura como peregrinaje a Roma, centro del Cristianismo, donde Persiles y Sigismunda deben unirse en matrimonio como culminación del amor casto de la pareja.

El viaje como peregrinación responde a una clave alegórica tradicional: camino desde la oscuridad hacia la luz, que se remonta a la Edad Media. Según la exposición de Zumthor, el peregrino, penitente o voluntario, es un nómada, un *homo viator* desligado temporalmente de un lugar concreto. Todas las religiones ligadas a sociedades sedentarias

font du voyage menant au lieu sacré un itinéraire au-devant de l'être, une progression des ténèbres à la lumière, par-delà une purification radicale (d'où les indulgences que prodigue en cette occasion l'Église), une initiation dont le terme sera l'accession de la créature à la Cité providentielle, Jérusalem ou la Mecque. (Zumthor 184)

El *homo viator* es literalmente el hombre que viaja. *Viare* y *viaticum*, y de ahí *viaje*, *viatge*, *viaggio* o *voyage*. Este conjunto léxico remitía a la idea de *itinerarium*, o espacio por recorrer descrito con sus accidentes. El mote inglés *travel* viene, en cambio, de una palabra francesa que poco tiene que ver, en principio, con este conjunto: *travail*, en el sentido de pena o esfuerzo (viene de *trepallium*, que designaba el “cepo” que se ponía a los esclavos para que no escaparan). El alto alemán *rîsan* (del que desciende el actual *reisen*) significaba, a su vez, impulso o ruptura. Cambio brusco, pesado, trabajoso y naturalmente arriesgado. De la misma manera, la palabra *cerchier* en francés medieval designaba viajar, y con ella se relacionan, en varios idiomas, palabras relacionadas con la búsqueda activa: *(re)cercar*, *(re)chercher*, *(re)search*. El viaje es pues trabajo, experiencia, ruptura, peligro, conjunto de lexemas que dota de profundidad al título de la obra de Cervantes. El viaje pone en marcha (abunda Zumthor 167 y ss.) nuestra capacidad para franquear un límite, para afrontar la alteridad.

González Echevarría (2005a) glosa las interpretaciones alegóricas del *Persiles* ofrecidas por Forcione (1972), todas ellas relacionables con esta exposición: la peregrinación de Persiles y Sigismunda es camino y evolución personal plagada de obstáculos, de esfuerzos y cuitas hacia la purificación. Quedaría plasmado geográficamente en el itinerario desde el bárbaro norte de Europa (asociado en la época a la oscuridad, a la esterilidad y por supuesto a la ausencia del Cristianismo católico romano) hacia la civilizada Roma (centro del mundo y cristiano). El peregrinaje hacia la Ciudad Eterna lo sería, pues, hacia la luz del Cristianismo: “The clash between darkness and light –literally a *chiaroscuro*- also recalls the opposition at the core of the *Persiles* between movement and stasis, between pilgrimage as a journey from ignorance to Revelation, from the Law of Nature to the Law of Grace and the continued interchange of light and darkness throughout” (González Echevarría 2005a, 229).

Ahora bien, no son pocos los lectores y críticos que han notado que este esquema no se cumple en el *Persiles*. Cascardi (1989 y 1991), Nerlich, Lozano Renieblas o Armstrong-Roche ofrecen una lectura alternativa que apunta a una peregrinación interior basada en el control neo-estoico de las pasiones, frente al peregrinaje exterior a la Roma cristiana desde las paganas tierras septentrionales. A nivel puramente personal, no hay de hecho evolución psicológica ni perfeccionamiento moral de los protagonistas tras su

distintos. Pero además otra osadía formal de Cervantes, la reconstrucción no empieza desde el inicio de la historia, como hace Calasiris, sino en secuencias intermedias conocidas por dichos narradores. Solo un lector atento, que sume y discrimine voces y recomponga las diversas anacronías, posee el conocimiento completo de la verdad” (233).

llegada a Roma. Su ejemplaridad es de hecho patente desde el principio *in medias res* de la novela, en la isla más bárbara de cuantas visitan en su peregrinaje. A nivel puramente geográfico, Europa, norte y sur, Noruega y Roma, no presentan grandes diferencias, como ha concluido Armstrong-Roche: “Rome is not granted a monopoly on good, nor is the Barbaric Isle granted one on evil” (109). Roma era para un erasmista de formación como Cervantes un lugar equívoco. Estaba lejos de presentar los ideales que él defendía, los del Cristianismo esencial. Roma no era luz, o no solo era luz, sino también oscuridad, por ello sus peregrinos encontrarán una ciudad compleja, en la que los acechan los mismos males que habían conseguido esquivar en el norte.¹¹

El sentido interior de la moral, complementario a la concepción representacional de la verdad, puede estar en la base de este plan. Como dirá la propia novela: el bien y el mal, como la representación del mundo, están en el interior de los personajes, de ahí que el desplazamiento geográfico no cambie su ubicación. Donde habitan Persiles y Sigismunda, capaces de controlar las pasiones, encontramos la fuente del bien, y así no hay diferencia entre Roma y la Isla Bárbara, o entre Noruega y España, ya que en todos esos lugares está presente la imagen del Bien encarnada en los arquetipos morales representados por los protagonistas y acechada por el mal, en forma de diversos peligros que logran neutralizar. Roma-Amor es figura más vistosa por ser palíndromo y meta del viaje, pero los lugares que han pisado los castos amantes han visto cómo irradiaba el amor y el bien de esos espíritus.

Así pues, no creo que la escena inicial del *Persiles* sea casual. El bárbaro Corsicurbo da voces a la boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos. Persiles, que oculta entonces su nombre tras el de Periandro, es rehén en esta sima, de la que lo sacan cuatro bárbaros con una gruesa cuerda de cáñamo para ejecutarlo. Cuando el mancebo, de hasta 19 años, es elevado desde lo profundo, su maravillosa hermosura, que no muestra aflicción alguna, enternece los corazones de sus bárbaros captores. El muchacho mira al cielo, contento por morir bajo el sol, aunque sea lejos de su patria, y no en un calabozo de sombras caliginosas.

Más allá de la evidente referencia al platónico mito de la caverna, que propiciaría, según Egido, la evolución del personaje según “el conocido esquema de la cadena del ser” (214), el fragmento que abre la *Historia septentrional* parece condensar el completo desarrollo de la novela. Sea cual sea la revelación, la purificación, que debía alcanzar el muchacho en su viaje, estructurado como paso de las tinieblas del Norte de Europa a la luz de Roma (dicotomía que se resolvía inoperativa), parece haberse producido en el inicio, cuando el personaje es devuelto literal y metafóricamente a la luz. Percibimos entonces el influjo que ejerce sobre los demás. Uno de los bárbaros apunta con su arco hacia el corazón de Periandro, pero es incapaz de disparar la flecha: “hallando la belleza del mozo piedad en la dureza de su corazón” (130). El camino hacia la luz no implica desplazamiento, es un camino interior que evidentemente el personaje ya ha recorrido. Entendemos desde el inicio que el peregrinaje a Roma tendrá una finalidad pragmática, procurar el casamiento de la pareja, pura, iluminada desde el inicio, merced a una cédula papal.

¹¹ En Roma menudean la mentira y las malas pasiones; buen ejemplo de ello es la cortesana Hipólita la Ferraresa y su amigo Pirro Calabrés, descrito como “hombre acuchillador, impaciente, facineroso, cuya hacienda libraba en los filos de la espada” (668). La cortesana, para justificar sus malas acciones, se declara “enamorada, ciega y loca”, malos sentimientos que deben actuar como atenuantes de su delito, porque los sujetos enamorados son propensos a cometer “lascivos disparates” (675), pese a que no veremos a Persiles y Sigismunda cometer ninguno. Citaré siempre por la edición de Carlos Romero Muñoz: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid, Cátedra, 2004.

Porque basta con prestar un poco de atención al texto para ver hasta qué punto son Persiles y Sigismunda un cúmulo de perfecciones. Encarnan todas las virtudes imaginables: belleza física y espiritual; castidad y amor fiel a pesar de todas las tentaciones; cortesía; fe. Son nobles, aristócratas, y como tales presentan un comportamiento ejemplar, el que se espera de ellos. Terminan siendo cristianos devotos, pero no por su experiencia romana. Es su propia pureza interior la que los conduce a Cristo.

El Bien está representado en el *Persiles* por la virtud y el autocontrol de los personajes principales, y su carácter interior viene marcado por su nula variación en ellos ligada a los cambios geográficos, esto es, exteriores. Las palabras que Sigismunda dirige a Persiles son clara muestra de ello:

Hermano mío, pues ha querido el cielo que con este nombre tan dulce y tan honesto ha de dos años que te he nombrado, sin dar licencia al gusto o al descuido para que de otra suerte te llamase que tan honesta y tan agradable no fuese, querría que esta felicidad pasase adelante y que solos los términos de la vida le pusiesen término, que tanto es un aventura buena cuanto es duradera, y tanto es duradera cuanto es honesta. Nuestras almas, como tú bien sabes y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro. En esta vida, los deseos son infinitos, y unos se encadenan de otros y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo y tal se sume en el infierno. (690)

Roma ha servido a Sigismunda para acrisolar su fe, pero en ningún caso ha supuesto una revelación, un cambio radical en su alma, en su ser. El centro de ambas es Dios, único garante exterior del Bien. La vía de la virtud (que conduce al cielo), como la del vicio (que dirige al infierno), dependen del control o el descontrol de las pasiones, y los trabajos o andanzas de los protagonistas durante todo el texto los ha guiado la virtud. La novela parece quedar solucionada, o reducida a epítome, en su inicio.

En la segunda parte de *Don Quijote* la palabra “trabajos” aparece ligada frecuentemente a itinerario físico y simbólico de evolución interior. Don Quijote y Sancho son también *homines viatores*, con la diferencia de que ellos sí necesitan encontrar el buen camino, la vía que los lleve a la luz del desengaño de sus fantasías. Los trabajos del caballero andante mejoraban, como veíamos, su condición, dotándolo del código caballeresco de valores que Persiles y Sigismunda exhibían durante toda la novela.¹² Sin embargo, en el capítulo LVIII de la segunda parte, ante las figuras del retablo, Don Quijote muestra ciertas dudas: San Jorge, San Martín y Santiago “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” (1097).

Un penoso itinerario por recorrer en busca de la mejora personal que debe “adobarle”, por ajustarle o arreglarle, el juicio, al encaminar sus pasos por un “mejor camino”. La búsqueda de ese nuevo y mejor derrotero es el resultado de las dudas y cuitas

¹² Don Quijote se lo explica, entre otros, a Roque Guinart: “y si vuestra merced quiere ahorrar camino y ponerse con facilidad en el de su salvación, véngase conmigo, que yo le enseñaré a ser caballero andante, donde se pasan tantos trabajos y desventuras, que, tomándolas por penitencia, en dos paletas le pondrán en el cielo.” (1126)

de Don Quijote derivadas de su descenso a la Cueva de Montesinos: los trabajos que padece Dulcinea se resumen en que está encerrada y encantada en aquella sima, y su liberación mejoraría la ventura de Don Quijote. Desde que se produjo aquella bajada anda algo perdido el caballero, que ya no sabe qué conquista a fuerza de sus trabajos. La cueva de Montesinos es referente necesario de toda la segunda parte, porque socavará hasta destruirla la ilusión caballeresca en la que vive Don Quijote. Una experiencia similar vive Sancho, desde una orientación puramente neo-estoica, en el reflejo degradado del descenso de su amo que él protagoniza (Percas).

La dificultad, dijo Parker en su artículo sobre el concepto de la verdad en el *Quijote*, no está en el plano epistemológico, sino en el moral, que es el que tiene que ver con desvíos y pasiones. El “malin génie” cartesiano muy bien podría tomar la figura del encantador en el *Quijote*, que no permite al hombre ver con claridad. De ahí que sea necesario, primero, ajustar las cuentas con uno mismo, con la propia interioridad, deshacer el sortilegio que tuerce nuestros pasos:

La dificultad que hay en alcanzar la verdad se debe a la arrogancia, al engreimiento, al egoísmo, a la frivolidad, a la cólera, a la grosería, a la intolerancia y al entremetimiento de los hombres; todo lo cual falsea la verdad de tal manera que todos debemos, como Don Quijote, “rogar a Nuestro Señor muy de veras para que nos libre de malos hechiceros y de malos encantadores”. Pero primero es menester estar seguros de que no nos estamos burlando con el alma. (Parker 304)

El hombre falsea la verdad, concluía el crítico escocés, defendiendo la prominencia de la concepción representacional, y la existencia de las pasiones humanas que nos nublan el entendimiento y no permiten que leamos con claridad en su espejo. Las pasiones que nos hechizan y confunden deben ser purificadas en nuestro interior, donde está su fuente, de acuerdo con la concepción moral neo-estoica que esta ligada a la epistemología representacional, como queda demostrado en el *Persiles*.

El *Quijote* expone sendas experiencias solitarias del caballero y el escudero que pueden ser leídas en clave de autoanálisis en busca de la verdad. El itinerario exterior de Don Quijote y Sancho, el mal camino, parece corregirse, parcial o totalmente, cuando Cervantes los introduce en cuevas. La gruta es espacio de soledad que propicia la espeleología subjetiva. Sus experiencias individuales subterráneas suponen un punto de inflexión, pues los enfrentan a sí mismos y los conducen al desengaño y a la desaparición del confuso ideal por el que se habían regido hasta el momento.

En el caso de Sancho, sepultado en el “purgatorio” de la sima, de acuerdo con una feliz expresión de Bergamín, es evidente que la experiencia supone una evolución personal que lo lleva a rechazar su aspiración de gobierno, aceptando por fin sus limitaciones. Es el episodio más realista y más fácilmente comprensible de los tres (el suyo, el de Don Quijote y el de *Persiles*). Sancho cae a una cueva en el capítulo LV de la segunda parte, una vez abandonado el gobierno de la ínsula Barataria. Será esta experiencia, y el proceso de análisis interior aparejado a ella, la que termine por deshacer su ideal, que había empezado a resquebrajarse poco antes, si hacemos caso a las palabras que dirige a Ricote: “He ganado el haber conocido que no soy bueno para gobernar” (1075).

Se lamenta Sancho por haber caído, también simbólicamente, desde un alto estado hasta la soledad de “una honda y escurísima sima” (1077): “¿Quién dijera que el que ayer se vio entronizado gobernador de una ínsula, mandando a sus sirvientes y a sus vasallos, hoy se había de ver sepultado en una sima, sin haber persona alguna que le remedie, ni criado ni vasallo que acuda en su socorro?” (1077). Sancho suspira

chistosamente porque él y el rucio morirán lejos de su patria (por aldea) y de los suyos, pese a estar sólo a unas leguas de distancia. Lloro Sancho y “su jumento le escucha sin responderle palabra alguna” (1078), reforzando la soledad acompañada del labriego, tal vez como figura que representa la lección de humildad que tanto necesitaba Sancho (Layna 227).

Descubre entonces un agujero, vía angosta de claro simbolismo, por la que avanza, aunque no lo abandona en ningún momento el temor de que otra sima más profunda se abra bajo sus pies y termine de tragarlo. Progresiva “a veces a oscuras, a veces sin luz, pero ninguna vez sin miedo” (1079), y sin esperanza de encontrar un palacio en mitad de un prado florido, como su amo en la cueva de Montesinos, antes bien sapos y culebras. Cuando llega el día, clama el ex-gobernador en el desierto antes de vislumbrar “una confusa claridad” (1079) que por alguna parte entraba en la gruta.

Hasta allí llega en ese momento Don Quijote y consigue controlar a Rocinante antes de que este caiga en la misma sima que engulló a su escudero, un ejercicio que muy bien podría asociarse con la imagen neoplatónica del *Fedro* sobre el control de las pasiones, muy habitual en la literatura de la época, y que Sancho no ha podido operar, no todavía. Escucha el caballero las súplicas de un desgobernado gobernador enterrado en vida: “¿Quién puede estar aquí o quién se ha de quejar, sino el asendereado [agobiado de trabajos o adversidades] de Sancho Panza, gobernador, por sus pecados y su mala andanza, de la ínsula Barataria, escudero que fue del famoso caballero Don Quijote de la Mancha?” (1080).¹³

El rebuzno del rucio termina de convencer a Don Quijote de la identidad, íntegra y viviente, de su escudero. Son muchos los brazos necesarios para extraerlo de la sima con sogas y maromas, para devolverlo “de aquellas tinieblas a la luz del sol” (1082). Poco tiene que ver su aspecto, sin embargo, con el del Persiles tras su rescate, según se desprende de la palabras de un estudiante: “Destá manera habían salir de sus gobiernos todos los malos gobernadores: como sale este pecador del profundo abismo, muerto de hambre, descolorido y sin blanca” (1082). Se enfada Sancho, que prefiere pasar por tonto antes que por ladrón, y reconoce ante los duques que le fue otorgado el gobierno de la ínsula sin ningún merecimiento. Sancho ha hallado por sí mismo que las obligaciones y el gobernar son pesos que no pueden soportar sus hombros.

La interpretación alegórica parece clara. Sumido Sancho solo en la oscuridad de la gruta, brotan en ella los chispazos del entendimiento que lo conducen a una nueva claridad: el desprecio de los bienes materiales, los mismos que ha perseguido con “mala andanza” durante todo el texto, y la exaltación de los valores humanos. De hecho, Sancho verbaliza la idea de que su caída en la gruta es el destino de sus locuras y fantasías, trabajo miserable que lo ha conducido a morir lejos de su patria. Sancho entiende su vida como un itinerario, o un viaje que lo ha guiado hasta la sima. Su error: la ambición de gobernar, algo que está lejos de su capacidad y que sólo se cumple con el engaño al que los duques lo someten a él y a su amo. Sancho recorrerá, él sí, el camino desde la oscuridad de la ambición hacia la luz del desengaño; un desengaño, por cierto, en el que nadie confiaba al principio de la segunda parte: “no me maravillo tanto de la locura del caballero – apuntaba el barbero– como de la simplicidad del escudero, que tan creído tiene aquello de la ínsula, que creo que no se lo sacarán del casco cuantos desengaños pueden imaginarse” (641).

¹³ El enlace entre ambos episodios: el fugaz gobierno y la caída en la sima, le parece evidente a Bénédicte Torres “si recordamos que la palabra griega *baratros* significa precipicio, abismo” (1780).

La más célebre de las grutas ideadas por Cervantes es, sin duda, la cueva de Montesinos. Sueño soñado por Don Quijote en la oscura soledad de la gruta (Diego de Clemencín decretó tajantemente en sus comentarios a la edición de 1833 que el héroe sueña), es episodio agotado por el comentario y la interpretación. Aurora Egido lo comentó según las claves de la literatura onírica más conocida en la época, la antigua (el *Somnium Scipionis* de Cicerón y el comentario de Macrobio, sin olvidar los textos lucianescos) y la moderna (la relectura erasmista del descenso a los infiernos o los *Sueños* de Quevedo).¹⁴

Las fuentes ya habían sido fatigadas por Helena Percas, cuyo comentario en clave mística es especialmente interesante, ya que analiza las experiencias de San Juan de la Cruz, San Ignacio de Loyola o Santa Teresa en las cavernas como lugares de meditación. El descenso a la cueva con la ayuda de una cuerda se puede leer como entrada del alma del místico en sí misma. La cueva de Montesinos, por lo demás, está “en el corazón de la Mancha”, de acuerdo con el título del capítulo.¹⁵ Entrar en la gruta significaría, por lo tanto, en clave mística, la voluntad y el esfuerzo por llegar a la contemplación íntima (Percas 421-2), que es precisamente donde reside la verdad para el hombre moderno, condenado a su propia interioridad. Ha abundado recientemente en esta lectura Cortijo Ocaña, que ve en la cueva un espacio liminal que somete a Don Quijote a “una experiencia transformativa” (215) desde un punto de vista cognitivo. Redondo llegó a hablar de muerte simbólica como resurrección o renacimiento del caballero, entendido como desengaño.¹⁶ Riley había sentenciado, en esta misma línea, que “the cave of Montesinos was inside him [Don Quijote]” (119), tras haber señalado que la gruta es el lugar donde se fragua el desencanto del caballero, prefigurado por el escepticismo con el que contempla Durandarte, su *alter ego* onírico, la llegada de Don Quijote para librarlos del encanto del mago Merlín. Su recelo queda verbalizado con un brusco cambio de registro y una expresión popular que contrastan notablemente con la pomposa intervención previa de Montesinos: “y cuando así no sea [si no los libera] –respondió el lastimado Durandarte con voz desmayada y baja–, cuando así no sea, ¡oh, primo!, digo paciencia y barajar” (822).

El sueño de Don Quijote se basa en sus vivencias previas, como bien demostraron el propio Riley o Egido.¹⁷ A ellas hay que añadir el esquema que le presta el episodio caballeresco que Don Quijote ofrecía al canónigo de Toledo en la primera parte de la obra como ejemplo de contento para todo lector. Es decir, se fundamenta en la representación individual que hace el personaje de un episodio caballeresco que sería a su juicio prototípico. Debemos tener en cuenta este elemento para desechar el argumento con el

¹⁴ Pese a la clave clásica del “descenso a los infiernos”, la cueva de Montesinos no parece asociarse al infierno, no, desde luego, según la descripción de don Quijote. De hecho, la naturaleza “infernical” de las grutas fue cuestionada por Cacho Blecua para la literatura caballerisca. Cortijo Ocaña incide en la naturaleza ambivalente de la cueva de Montesinos y propone incluso la idea del Seno de Abraham (una especie de purgatorio para los justos), porque los que están en la cueva no están en el cielo ni en el infierno, están encantados, a la espera (181).

¹⁵ Capítulo XXII: *Donde se cuenta la gran aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso Don Quijote de la Mancha*. Cima entendida como punto más elevado, o más profundo.

¹⁶ La cueva, interpretada antropológicamente, supone “la incursión en un espacio y tiempo de gestación dedicado al (re) nacimiento

¹⁷ Macrobio, en su comentario al *Somnium Scipionis*, distinguía éste entre *somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium* y *visum*. El relato de Cervantes parodiaría los tres primeros, de corte trascendental, y se asimilaría a los dos últimos. El *insomnium* reproduce nuestras preocupaciones cotidianas: inquietudes amorosas, económicas o fisiológicas, mientras que el *visum* o fantasma aparece en nuestro sueño y nos produce alegría o tristeza. Cuando Don Quijote dice despertar en la cueva, tras sueño profundísimo, teme ser precisamente él mismo “fantasma vana y contrahecha” (818).

que el primo “humanista” defiende la realidad de lo ocurrido en la cueva: Don Quijote no podría haber inventado un relato tan complejo en tan poco tiempo, luego debía ser real. Sin embargo, el paralelismo entre ambos episodios: el inventado literariamente por Don Quijote y el soñado, demuestra que el personaje sí ha podido tener una experiencia onírica, ya que es esta coherente con su propia representación mental de una aventura caballeresca. Ese episodio ha sido, sin embargo, invadido por las vivencias de Don Quijote, y en su mente se deposita la semilla del desengaño.

El relato improvisado de la primera parte incluía a un caballero andante que se lanza a un lago de hirviente pez cruzado por serpientes, culebras y lagartos, “y otros muchos géneros de animales feroces y espantables” (569), obedeciendo valerosamente a una voz que lo incita a ver las maravillas que se esconden bajo la superficie. En la segunda parte, Don Quijote desea entrar en la cueva de Montesinos “y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos” (810). El “famoso estudiante” que lo guía hasta “la boca de la misma cueva” (810) desea saber, también él, qué se esconde en la gruta: “Suplico a vuesa merced, señor Don Quijote – insiste el primo–, que mire bien y especule con cien ojos lo que hay allá dentro: quizás habrá cosas que las ponga yo en el libro de mis *Transformaciones*” (814). Animado por el pintoresco primo, Don Quijote penetrará en la de Montesinos, cuya “espaciosa y ancha boca” está cegada, si no por la oscura la pez, sí por espesas zarzas y malezas. De la maraña que cubre la boca de la cueva salen además “infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta prisa que dieron con Don Quijote en el suelo” (815).

Ambos son, por lo tanto, descensos voluntarios a través de una densa oscuridad, casi corpórea, poblada de bestezuelas. Varía, eso sí, el modo. De la inmersión pasamos al trabajoso acercamiento y la fuerte sogá, toque de realismo y posible alusión a la literatura mística. Debemos contar igualmente con el persistente comentario desmitificador de Sancho: “-Mire vuestra merced, señor mío, lo que hace: no se quiera sepultar en vida, ni se ponga adonde parezca frasco que le ponen a enfriar en algún pozo. Sí, que a vuestra merced no le toca ni le atañe ser el escudriñador desta que debe ser peor que mazmorra” (814.) Cueva, mazmorra, sepulcro, verbaliza Sancho entre la burla y la preocupación. Tres espacios que definirán también el encierro de Persiles y del propio escudero, y que Cacho Bleuca señaló como definatorios de las cuevas en la literatura caballeresca.

En todo caso, en la invención de la primera parte, bajo la superficie del lago se encuentran floridos valles y un palacio de almenas de oro; cuando Don Quijote despierte en el interior de la cueva de Montesinos, lo hará también en un amenísimo prado y no tardará en encontrar un hermoso palacio de muros de cristal, símbolo, nos dijo Percas, de su corazón.¹⁸ Si obviamos, por ahora, el encuentro de Don Quijote con Montesinos, su guía en su particular descenso a los infiernos, o mejor, a las profundidades de su mente, y posteriormente con Durandarte, su *alter ego*, veremos que las similitudes con el relato

¹⁸ Por lo demás, en el Persiles encontramos otra cueva que puede tener relación con la de Montesinos. En el capítulo XVIII de la tercera parte, correspondiente ya al sur de Europa, concretamente a Francia, encontramos al eremita y adivino español Soldino, un venerable anciano, gran estudioso de la astrología y la filosofía natural, al que profesan profundo respeto todos los que lo conocen. Invita al grupo de viajeros a visitar su estancia, situada en una selva cercana. Los conduce a una ermita que encierra una cueva. Bajan por las gradas de la oscura cueva y, a menos de ochenta metros, descubren unos amenos y extensos prados. Deshace de inmediato Soldino la ilusión señalando que la cueva no es sino atajo para llegar al valle, desde el que pueden ver, de hecho, la ermita que les sirvió de entrada. Alejado del mundo, el eremita dice ser dueño de sí mismo: “aquí tengo en mi alma mi palma y aquí por vía recta encamino mis deseos y mis pensamientos al cielo” (602). Vive frugalmente, entregado al estudio, y ajeno tanto al poder terrenal: “no suena en mis oídos el desdén de los emperadores, el enfado de sus ministros” (602), como al menosprecio de las damas. Es interesante notar que en el *Persiles*, el libro a menudo tildado de mágico y poco realista, la ilusión de un prado ameno en el interior de la tierra se deshace explícitamente en el propio texto.

de la primera parte continúan. En el palacio de oro, un grupo de doncellas se ocupaban entonces del caballero, lo bañaban y lo alimentaban; en la sobremesa, aparecía una dama, la más hermosa, para explicarle que estaba encantada en la fortaleza. En la cueva de Montesinos no faltará la procesión de doncellas, que ahora acompañan a Belerma, la dama de Durandarte, encantada a su vez por el mago Merlín, como el resto. No comen, a diferencia del caballero del lago hirviente, que disfrutaba de succulentos manjares. También Don Quijote encontrará a su propia dama al final de su experiencia, Dulcinea, todavía encantada merced al embuste previo de Sancho. Los paralelismos entre las dos historias son evidentes, lo que reforzaría la hipótesis de que el caballero ha soñado lo que a su juicio es un episodio prototípico de la literatura caballerescas.

No obstante, han variado ciertos detalles fundamentales. La experiencia onírica incluye los síntomas del desencanto. Los elementos prosaicos, relacionados con la propia vida de Don Quijote, erosionan el ideal desde el interior del deleitoso esquema literario propuesto por él mismo en la primera parte. Montesinos, su guía en el interior y primo de Durandarte, se asimila a un estudiante: “cubríale los hombros y los pechos una beca de colegial” (818). El guía de Don Quijote en el exterior, también estudiante, es nombrado sistemáticamente “primo” en el texto, por serlo del licenciado que se lo ofrece a Don Quijote como cicerone. A Durandarte, según la leyenda, Montesinos le sacó el corazón con una daga para entregárselo a Belerma. En el sueño el propio Montesinos explica la historia, pero dice haber usado un vulgar “puñal buido”, y no una daga en la operación:

Yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían, de haberos andado en las entrañas; y, por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé, saliendo de Roncesvalles, eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado, a la presencia de la señora Belerma. (821)

La sal diseca el desproporcionado corazón del caballero, que “debía pesar dos libras” (820) y aparece en escena momificado. Es la tercera referencia adivinable a un corazón en el episodio. La primera era metáfora geográfica: la cueva de Montesinos era el corazón de la Mancha. La segunda, mística, de acuerdo con Percas: el castillo era el corazón, la interioridad del místico y, por analogía, de Don Quijote. La tercera, física, es el corazón de Durandarte, conservado por la sal. En el primer capítulo de la segunda parte, cuando el cura y el barbero visitan en su casa a Don Quijote, lo encuentran “tan seco y amojamado, que no parecía sino hecho de carne momia” (626). Más allá del contenido simbólico y metafórico, el retrato de Don Quijote se asimila así al corazón físico de su trasunto en el sueño. Corazón, recordemos, como insistente símbolo de interioridad. No termina ahí el parecido entre Durandarte y Don Quijote. Yace aquel, “pura carne y puros huesos”, sobre su propio sepulcro. Don Quijote repara en la mano derecha, que reposa sobre su vaciado pecho y es “algo peluda y nervosa, señal de tener muchas fuerzas su dueño” (820.) En términos similares había sido descrita la mano de Don Quijote en la primera parte: “Tomad, señora, esa mano [...] No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas, de donde sacaréis qué tal debe ser la fuerza del brazo que tal mano tiene” (508).

Abandonamos la figura de los caballeros para averiguar que Belerma, dama de Durandarte, está encantada en el palacio, y ha perdido toda su belleza por culpa de los

lamentos y desvelos (y no por el “mal mensil” o menstruación, aclara innecesariamente Montesinos):

Era cejjunta, de nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras [...] si me había parecido algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa las malas noches y peores días que en aquel encantamiento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. (823)

Porque los encantados, corrige ahora Don Quijote su propia experiencia en la primera parte, no duermen, ni comen ni tienen excrementos mayores. El referente es ahora, naturalmente, la Dulcinea encantada en figura de moza aldeana (de acuerdo con la patraña de Sancho que tanto aturdirá a su amo), “no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata” (706). Las dos damas se equiparan, como se equiparaban los dos caballeros, de ahí que no tarde en aparecer la propia Dulcinea en la cueva. Don Quijote la reconocerá porque lleva las mismas ropas que la moza que Sancho le mostró, va en compañía de las mismas muchachas y le es tan esquiva como aquella manceba del Toboso. Eso sí, por mediación de una de sus compañeras, le pide a Don Quijote “por estar en gran necesidad [...] media docena de reales” (827). En prenda le dejaría literalmente una prenda: un faldellín. Montesinos anima a Don Quijote a aceptar el empeño, por la calidad del tejido y por el gran aprieto que padece Dulcinea. El desconcierto de Don Quijote es, sin embargo, palpable, porque su registro caballeresco puramente simbólico rechaza lo pecuniario y la rotunda intimidad de la prenda de Dulcinea, cuya entrega la dejaría, por cierto, en ropa interior. El realismo más grosero, el del dinero y el sexo presentados como intercambio, ha invadido definitivamente la cortesanía caballeresca.

La respuesta de Don Quijote es una pequeña joya sintáctica: “Prenda, no la tomaré yo [...], ni menos le daré lo que pide, porque no tengo sino solos cuatro reales” (827). Lo material, la prenda, en posición inicial aislada por signo ortográfico, y recuperada pronominalmente por anáfora; el dinero, contante, que materializaría el escabroso intercambio, el empeño, al final, aunque anunciado también pronominalmente, por catáfora. Separa completamente ambos elementos y los niega, tal vez para evitar cualquier relación entre ellos. Lo más triste, sin embargo, que Don Quijote no puede ayudar a su dama encantada. No tiene seis reales, solo cuatro, que son además de Sancho. Protesta todavía el caballero ante la muchacha y le ofrece el juramento de desencantarla, devolviendo la conversación al ámbito simbólico del trabajo y la hazaña. No parece ella convencida y lo corta secamente: “Todo eso y mucho más debe vuestra merced a mi señora” (828), toma los cuatro reales y se marcha con una cabriola que la levanta “dos varas de medir en el aire” (828).

Acaba así el relato de Don Quijote, con una ágil pirueta, último remedo de la “fuga” que la Dulcinea “encantada” en el exterior había protagonizado para librarse del caballero y montar la cabalgadura que la había derribado: “haciéndose algún tanto atrás, tomó una corridica y, puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda, y quedó a horcajadas, como si fuera hombre” (708). En la cueva, en sueños, el deleitoso mundo del libro de caballerías, al que el propio Don Quijote le había dado cuerpo narrativo en la primera parte, ha sido roído por el relato realista.

A partir de entonces, Don Quijote, pese a haber afirmado que la verdad de su relato “ni admite réplica ni disputa” (828), no cesará de preguntarse si lo ocurrido fue verdad o mentira, si el universo caballeresco ideal en el que ha estado viviendo, y que

articulaba su concepción literaria y vital, es siquiera verosímil. No dejará de cuestionar si su punto de vista, su representación de la realidad, se corresponde con el exterior o ha sido nublada por sus pasiones o por el ideal caballeresco que aspira a encarnar. La experiencia interior empieza a clarificar el espejo de su mente y le permite cuestionarse su itinerario y su finalidad. Después de la experiencia de Montesinos, Don Quijote aludirá a la confusa naturaleza de los trabajos de un caballero andante, que no parecen tener una meta definida, más allá de poder conducirlo al cielo por la vía de la virtud neoestoica.¹⁹ El final parece aclararnos que el destino del caballero era precisamente el regreso a la patria, origen geográfico de su desvarío, donde queda deshecho. Es Sancho, que ha compartido el relato de la exploración interna, quien lo verbaliza:

–Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza, tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo Don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede. Dineros llevo, porque si buenos azotes me daban, bien caballero me iba. (1209)

Vencido de sí mismo regresa Don Quijote a su patria, algo que él mismo parece confirmar poco después, una vez recuperado el juicio, al declararse “escarmentado en cabeza propia” (1217). Don Quijote vuelve a ser el que fue antes de su locura caballeresca, Alonso Quijano el Bueno, y podemos ver en la experiencia de Montesinos el catalizador del desengaño que lo ha devuelto a la patria y a su ser primero, minando el disparatado ideal caballeresco adaptado a sí mismo que había exhibido en la primera parte de la novela.

¹⁹ Como explica Layna, “a partir de aquí Don Quijote se definirá por su total invalidez para culminar cualquier deseo y cualquier voluntad de emular conductas ejemplarmente caballerescas. La cueva es el punto de partida de un descenso mucho más purgativo que el purgatorio del que acaba de salir. Poco después de la cueva pronuncia ante los harineros del río Ebro aquel famoso ‘ya no puedo más’, que en realidad significa ‘ya no podré más’” (224).

Obras citadas

- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: Toronto UP, 2009.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1953.
- Bataillon, Marcel. *Erasme et l'Espagne; recherches sur l'histoire spirituelle du XVIe siècle*. Paris: E. Droz, 1937.
- Bergamín, José. "Sancho Panza en el purgatorio." *Anthropos. Boletín de información y documentación* N° Extra 16 (1989) (Ejemplar dedicado a Miguel de Cervantes y la Generación del 27): 61-5.
- Bürger, Christa and Peter. *The Institutions of Art*. Lincoln: U of Nebraska P, 1992.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. "La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los Límites." En *Descensus ad ínferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla Servicio de Publicaciones, 1995. 99-128.
- Cascardi, Anthony J.. "Cervantes's Exemplary Subjects." En Michael Nerlich & Nicholas Spadaccini eds. *Cervantes's 'Exemplary Novels' and the Adventure of Writing*. Minneapolis, MN: Prisma Institute, 1989. 49-71.
- . "Reason and Romance: An Essay on Cervantes's *Persiles*." *Modern Language Notes* 106.2 (1991): 279-293.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona | Madrid: Editorial Noguer, 1972 [1925].
- . *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2003.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes | Crítica, 1998.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1986 [1613].
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 2004.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *Mesianismo, epifanía y resurrección en el Quijote. La tolerancia de la contradicción*. Madrid: Ediciones Polífilo, 2016.
- De Lollis, Cesare. *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1947.
- Descartes, René. *Œuvres et Lettres*. Textes présentés par André Bridoux. Paris: Gallimard, 1953.
- Dopico Black, Georgina. "Canons Afire: Libraries, Books, and Bodies in *Don Quixote's* Spain." Roberto González Echevarría ed. *Cervantes' Don Quixote. A Casebook*. Oxford, UK: Oxford UP, 2005. 95-124.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre la Galatea, el Quijote y el Persiles*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- Ellmann, Richard. *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett*. Washington: Library of Congress: For sale by the Supt. of Docs., U.S. G.P.O., 1986.
- Forcione, Alban K.. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- González Echevarría, Roberto: *Love and the Law in Cervantes*. New Haven, CT: Yale UP, 2005a.
- . "Don Quixote: Crossed Eyes and Vision." En Roberto González Echevarría ed. *Cervantes' Don Quixote. A Casebook*. Oxford: Oxford UP, 2005b. 217-40.
- González Rovira, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1996.

- Haley, George. "The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show." Roberto González Echevarría ed. *Cervantes' Don Quixote. A Casebook*. Oxford: Oxford UP, 2005 [1965]. 241-64.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. Ed. Jeri Johnson. Oxford, UK: Oxford UP, 2000.
- Layna Ranz, Francisco. "Cueva de Don Quijote y sima de Sancho: las entrañas de una purgación ejemplar en el diseño compositivo del *Quijote* de 1615." En Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo & James Iffland eds. *El Quijote desde América (segunda parte)*. New York: Ideas | Igas, 2016. 219-34.
- López "Pinciano", Alonso. *Philosophia antigua poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1956 [1596].
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del "Quijote"*. 1926. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Cervantes y el Quijote*. Leído en la Universidad Central el 8 de mayo de 1905. Madrid: Librería Gutenberg de José Ruiz, 1905.
- Nerlich, Michael *Los trabajos de Persiles y Sigismunda : proyecto histórico-iluminado de una cultura europea*. Valencia: Episteme, 1996.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Ed. José Luis Villacañas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004 [1914].
- Parker, A.A.. "El concepto de la verdad en el *Quijote*." *Revista de Filología Española* 32 (1948): 287-305.
- Percas, Helena. *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1975.
- Redondo, Agustín. "El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote*." En Manuel Criado del Val dir. *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: EDI-6. 749-60.
- Riley, Edward C.. "Metamorphosis, Myth and Dream in the Cave of Montesinos." En R. B. Tate ed. *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honor of Frank Pierce*. Oxford, UK: Dolphin, 1982. 105-119.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. 1979. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Schlegel, Friedrich. *Gespräch über Poesie*. Mit einem Nachwort von Hans Eichner. Stuttgart: J.B. Metzler, 1963 [1800].
- Spitzer, Leo. "Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*." En Roberto González Echevarría ed. *Cervantes' Don Quixote. A Casebook*. Oxford: Oxford UP, 2005 [1948]. 163-216
- Taylor, Richard. *The Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989.
- Torres, Bénédicte. "Peregrinaciones subterráneas, acuáticas y aéreas de Don Quijote." En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asociación de Cervantistas, 2004. 1777-1794.
- Wardropper, Bruce. "*Don Quixote*: Story or History." En Roberto González Echevarría ed. *Cervantes' Don Quixote. A Casebook*. Oxford: Oxford UP, 2005 [1965]. 141-62
- Zumthor, Paul. *La Mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1992.