



Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del *Quijote*

María Gracia Núñez*

1. Introducción

Considerando la enorme diversidad de enfoques, lecturas e interpretaciones que ha suscitado y motiva de modo permanente la obra de Cervantes, especialmente el *Quijote*, resulta imposible emprender en este trabajo, un análisis que tenga en consideración todos los puntos de vista bajo los cuales se ha profundizado en esta obra.

Como la riqueza literaria y artística del *Quijote* impide realizar esa suerte de macrolectura, nos detendremos en un único episodio, o más específicamente, en fragmentos de una aventura de don Quijote, que ha resultado sumamente substancial para muchos estudiosos de la producción de Cervantes.

En el episodio de la Cueva de Montesinos (II, 22-23) asoma una posición del autor relativa al estilo narrativo y a la modalidad ficcional. Cervantes, como todo escritor, no tenía interés en ser absolutamente 'original'. En este sentido, el rasgo que queremos destacar, es aquel que posee por procedimiento la inclusión de lo maravilloso y de lo sobrenatural, nos referimos al artilugio creativo que se encuentra en correspondencia con principios estéticos generales de la producción artística asociada al Barroco. La originalidad creativa del artista barroco incluye en sí a las categorías de magia, desdoblamientos, juegos, etc. Resulta entonces que, la gran realidad del relato de Cervantes (el mundo ficcional), se encuentra habitado por ficciones encubiertas (parodias), y la sutileza que de ellas emerge se apodera de todo el referente: se vuelve realidad (ficción). Es en ésta ocasión que la realidad de la ficción depende exclusivamente de los mecanismos constructivos y artísticos ideados por Cervantes.

Borges escribe en "Magias parciales del Quijote":

El plan de su obra le vedaba lo maravilloso; éste sin embargo tenía que figurar, siquiera de manera indirecta, como los crímenes y el misterio en una parodia de la novela policial. Cervantes no podía recurrir a talismanes o a sortilegios, pero insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz. Íntimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural. (Borges, 1974: 667).

Los artistas del Renacimiento y el Barroco le adjudicaron a los descubrimientos una carga semántica de nostalgia, porque esos descubrimientos permiten la comprensión del legado literario, el discurso, sobre lo *sobrenatural*, por ejemplo, perteneciente a la Edad Media. Especialmente en el episodio de la Cueva de Montesinos, podemos observar que el papel que desempeña la **parodia** literaria es considerado fundamental. Lo maravilloso tiene que figurar, aunque sea de modo indirecto, y es mediante la parodia que el autor crea en el lector la imagen de otros universos sobrenaturales (fccionales). El estilo de la novela, en su discusión y problematicidad genérica, instaura estéticamente un espacio donde se liberan las formas en un perenne juego de transfiguración versátil que comprende el imaginario de una cultura en sus diversas manifestaciones expresivas. Y es justamente la parodia, una de las modalidades estilísticas que permiten la transfiguración del lenguaje artístico de la novela moderna.

Es mediante la parodia que Cervantes insinúa lo maravilloso y lo sobrenatural.

La novela incluye todos los factores que constituyen un rico universo con la finalidad de integrar en su contenido significativo las expresivas voces de los caracteres que entretajan la trama. Bajtin afirma:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje. /.../ A través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. (Bajtin, 1991:81)

En el episodio de la Cueva de Montesinos asoma un proyecto y una configuración referentes a la ficción, a la narración, y a la propia problemática genérica que atañe a la novela. Si la función de la parodia y de la ironía es estudiada en sus respectivas fases retóricas en el episodio, es porque ambas pueden constituirse como fundamentos de la teoría sobre la ficción de Cervantes.

La retórica aristotélica de la que Cervantes se sirvió, le enseñó a igualar lo posible a lo verosímil, y a oponerlo totalmente a lo inverosímil, asuntos que no tenían nada que ver con la verdad o falsedad de lo acontecido. Asimismo el concepto de verosimilitud se extiende además al efecto que produce sobre el espectador el plano ideal que la novela propone, porque justamente Aristóteles llamaba verosímil a lo que el espectador prestará su asentimiento después de haber ingresado en la lógica de la obra de arte. El lector del Quijote debe jugar a creerse lo narrado, y percibir simultáneamente que el objeto representado está estructurado de manera tal que puede ser tomado como si fuera real, y por lo tanto creíble, aunque no guarde analogía con seres o acciones que existieron objetivamente.

Torrente Ballester en su obra *El Quijote como juego* afirma que Cervantes concibe a Alonso Quijano y hace que a su vez Alonso Quijano invente a don Quijote. Don Quijote, desde esta perspectiva es, una representación, un juego de Alonso Quijano, consistente en hacer como si dejara de ser, para ser 'otro', en este caso don Quijote. En el juego en el cual participa don Quijote todo intento de ser alguien, y de creer que se ha llegado a ser, lo es asimismo. Pero, de este juego no está excluido Sancho, porque el ingreso a escena de Sancho consiste en aceptar el rango escudero, pese a que es Alonso Quijano y no don Quijote, quien se lo confiere. Es así que podemos observar que el autor juega con la verosimilitud de los personajes y también con la verosimilitud referida al lector. Por ejemplo, mientras Cervantes proporciona datos aparentemente contradictorios, pregunta acerca de si se trata de un sueño o de una invención lo acontecido dentro de la cueva, el lector deberá averiguar si es cierto o no, lo que le sucede a don Quijote dentro de la Cueva de Montesinos. Con lo cual el autor está afirmando que la verdad artística es difícil de resolver, es por ello que existe en Cervantes, como lo afirma Borges, una complacencia "en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro". (Borges, 1974: 667).

Esa confusión del mundo del lector y el mundo del libro se produce con el bacilyelmo, donde puede observarse una prueba que constituye un ‘acertijo’ para el lector, al mismo tiempo que se enriquece el juego de la enunciación postulada entre el sentido común y el delirio de los personajes. En el episodio de la cueva de Montesinos, Durandarte está simultáneamente vivo y muerto, y pide a Montesinos que le quite un corazón que ya no tiene. En estas ocasiones de confusión entre lo subjetivo y lo objetivo, Cervantes apela al buen sentido del lector, así afirma: "parte de las cosas son falsas y parte verosímiles", o, "tu lector pues eres prudente, juzga lo que te pareciere".

Cervantes, artista que ha sido considerado uno de los antecedentes más importantes del realismo moderno, postula, en la Cueva de Montesinos, diversas realidades. La realidad artística admite que Durandarte esté vivo y muerto al mismo tiempo, que Ovidio pueda ser el autor que imita un personaje, que Dulcinea pueda estar **encantada**, como lo están también Belerma, Merlín, así como los demás personajes que participan en el episodio. Dentro del espacio simbólico y encantado de la cueva de Montesinos se genera el juego de la parodia, de la ironía y del equívoco, técnicas y elementos además muy usados por la estética barroca.

Menéndez y Pelayo recuerda el argumento de la verdad artística, el verosímil, remitiéndose a las palabras de Pinciano:

El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la Sophística; ni la Historia, que sería tomar la materia al Histórico; y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza. De aquí resulta que es una Arte superior á la Metaphisica, porque comprende mucho más y se extiende á lo que es y no es. (Menéndez y Pelayo, 1944:42)

Cervantes crea el espacio de la cueva de Montesinos, un espacio donde el verosímil tiene una importancia estética independiente de la historia, de la fábula y de la metafísica. El simbolismo propio de ese espacio genera en el lector el escenario en el cual transcurren las complejas interrelaciones entre personajes. Cirlot se refiere a la ‘cueva’ dando cuenta de una acepción que remite a la espiritualidad. La caverna aparece en la iconografía mitológica como lugar de reunión de imágenes de divinidades, antepasados o arquetipos. Asimismo, el simbolismo arquitectónico dado por el centro puede formularse, según Mircea Eliade, en diferentes espacios, concluyendo que el templo o la ciudad sagrada son siempre el punto de encuentro de las tres regiones cósmicas: cielo, tierra e infierno. El acceso al espacio central equivale en diversos universos simbólicos a la consagración, a la iniciación; lo que significa que a la existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede una nueva existencia, ahora real.

Lo cierto es que el descenso de don Quijote al interior de la cueva de Montesinos conduce al lector a un lugar maravilloso y original en la novela de Cervantes. El interior de la cueva expresa la imagen de una conciencia cósmica que asoma como destreza técnica barroca, ubicando un espacio interior donde se dan cita la totalidad de los acontecimientos a representar.

En pintura, tenebrismo y naturalismo van unidos en el barroco que expresa la pintura española. Se busca la lobreguez para que las formas, la realidad invisible aparezcan en forma de tinieblas adquiriendo una notoria expresividad, a propósito de esto a este estilo se le ha llamado 'luz de cueva', 'satabanco': los aguzados efectos que produce la luz al entrar minuciosamente en las tinieblas, es elemento primordial en la técnica que tiende a la unificación de los contrarios. La unificación de nociones discrepantes en elementos insólitos, acontecimientos maravillosos, fabulosos y seres sobrenaturales, es característica de la obra de arte barroca. A propósito del descenso de don Quijote al interior de la cueva de Montesinos, escribe Cervantes:

A obra de doce o catorce estados de la profundidad de esta mazmorra a la derecha mano, se hace una concavidad y espacio capaz de poder caber en ella un gran carro con sus mulas. Éntrale una pequeña luz por unos resquicios y agujeros, que lejos le responden, abiertos en la superficie de la tierra. (II, 23)

La luz entra por algunas hendiduras al espacio o concavidad al que desciende don Quijote. La tenebrosidad es un recurso para que la realidad invisible adquiera expresión, así es que la luz al entrar lentamente en las tinieblas constituye un elemento estético fundamental en la técnica que tiende a la unificar elementos opuestos.

Entre las exigencias del creador barroco figura el tener que ser lo menos sencillo. El genio debe separar antes que unir, pudiéndose fusionar lo más dispar mediante una combinación de imágenes específicamente diversas o a partir de descubrimientos de analogías en cosas de apariencia distintas. Por ello es que afirmamos que la alucinatoria vivencia dentro de la Cueva de Montesinos es típicamente barroca, "los barrocos saben, dice Deleuze, que no es la alucinación la que finge la presencia, es la presencia la que es alucinatoria." (Deleuze, 1989:159)

En este episodio lo extraordinario cobra vitalidad, también lo exclusivo, lo extravagante, lo escondido encima y debajo de la realidad física y natural que propone hasta el momento la novela. La cueva es comprendida, en este sentido, como el sitio de reunión, de totalización de una población de metáforas encaminadas a sugerir al lector una interpretación variable, casi inagotable del mismo episodio. Pero aún así, cada segmento indicativo, funciona apuntado a una relación infinita e ininterrumpida, y existe en todos los ellos una especie de resorte, que no sólo habla de la división infinita de las partes, sino de la progresividad en la adquisición y en la pérdida de movimientos sin dejar de realizar la conservación de la fuerza que encierra y admite el episodio de la cueva de Montesinos. Lo que puede destacarse es que aquí las cosas más disparatadas -en apariencia- se integran en una unidad aunque aparezcan combinadas en un proceso de aspecto inconexo.

La aproximación de la estética barroca a una posible descripción de la locura ha sido sobrentendida por el teórico G. Hocke, quien sostiene que la locura se convierte en una expresión extrema de lo barroco. Según lo

consigna el alemán, esa capacidad de crear imágenes fantásticas, extrañas metáforas o ingeniosos símbolos ha sido característica de toda la producción artística barroca. "La locura no es otra cosa que una alegoría de la facultad de poder transformar una cosa en otra", afirma Hocke. (Hocke, 1961:327).

2. Hipótesis

Tradicionalmente se reconoce en Cervantes la función general de la parodia como componente patético y cómico en todo el Quijote, como elemento que funciona perfectamente mezclando lo ridículo con lo sublime. Pero queremos destacar en este trabajo la función de la **parodia** aplicada por Cervantes especialmente en el episodio de la Cueva de Montesinos, para corroborar que la parodia no acaece a un sólo nivel, sino que actúa permitiéndonos un acercamiento microscópico a la técnica del autor, éste despliega ante nuestra mirada el fundamento del verosímil aristotélico dentro de la anécdota de la novela.

La hipótesis de este trabajo supone que tanto la parodia, como la ironía funcionan como figuraciones textuales. Si verdaderamente Cervantes organiza la 'disposición' de todo el texto según la técnica a que nos remite para 'leer' la Cueva de Montesinos, entonces, debemos realizar las siguientes apreciaciones:

En primer lugar tendremos en cuenta las lecturas que algunos de los críticos han proyectado sobre el episodio. Estas pautas interpretativas son fundamentalmente alegóricas, y es por ello que tratamos de comprender el fenómeno artístico que el autor produce. Entonces, el descenso de don Quijote a la Cueva de Montesinos, no puede limitarse a ser interpretado en la clave de la parodia del descenso de Eneas a los infiernos, sino que además es importante considerar el 'artificio' de la cita, la modalidad de ficción imperante, y el préstamo de la forma expresiva, en este caso, de Virgilio.

En segundo término trataremos de analizar el este fenómeno de la cita como procedimiento retórico en lo que tiene relación con el descenso del héroe, y por lo tanto, con el tema del paralelismo de las anécdotas (Eneas-don Quijote).

El fenómeno típicamente barroco de las **transformaciones**, aparece en la superficie textual. Se trata de entender no solamente las diferentes formas que toman los personajes **encantados** en el juego de la ilusión y sus máscaras, sino a la transformación creativa de otras leyendas (el romance de Durandarte y Belerma) que en el texto son citadas y transformadas mediante un fino juego de voces que integran los temas de la tradición literaria de la época.

Consideraremos algunos ejemplos críticos en relación al episodio de la cueva de Montesinos, y a partir de ellos trataremos de analizar al menos un mecanismo mediante el cual la parodia actúa. La función de la parodia es

entendida por Bajtín como una modalidad de representación de la palabra directa ajena (independiente del género donde ella se desempeñe). (Bajtín, 1991:421)

Es evidente que el Quijote es una novela moderna en el sentido que lo expone Bajtín, porque en ella ya no se respeta la clásica unidad aristotélica de la uniformidad genérica. Cervantes mezcla muchas voces con su estilo y mediante la parodia lo patético con lo sublime. Sintetiza en la anécdota el sentido común del realismo con la ilusión de lo maravilloso creando un genial juego de ficción. Cervantes presenta diferentes hipótesis de procedimientos retóricos: ironía, parodia, alegoría, cita, etc. Si en el plano general de la novela se da este juego de barrocas contradicciones, estas generan especialmente en la Cueva de Montesinos el límite pleno de ese juego que produce una enorme riqueza de representaciones.

El conjunto de personajes que Cervantes transforma dentro del texto, le genera al lector crítico la exigencia de obrar, simultáneamente, con dos nociones claves, la locura y el encantamiento. La locura se relaciona con el sentido común que jamás podría confundir molinos con gigantes, ni relacionar una simple bacía con el supuesto yelmo de Mambrino, etc. El encantamiento es una suerte de metamorfosis descendente que en diferentes mitos y leyendas surge como castigo o como la obra de un poder maléfico. Es necesario la acción de un héroe, que en el caso específico de don Quijote no intenta deshacer el hechizo. La locura y el encantamiento son los elementos del barroco que dinamizan y explican la peculiaridad de la anécdota.

El desempeño de los personajes se inscribe en un contexto de situaciones sobrenaturales, generadas por la narrativa de Cervantes, y, por ello mismo resultan paradójicas; todo raptó, furor, manía o encantamiento son estados trastornados que generalmente la literatura ha situado en los bordes de la locura. Trataremos de analizar esta locura mezclada con el sano sentido común de los múltiples personajes que cobran vida en este texto.

Y como si este sutil juego de los personajes no fuera suficiente, el texto apela a la mencionada inclusión del sano juicio del lector quien se encuentra leyendo ficciones. Como en otras ocasiones, Cervantes lo incluye al lector en el juego mediante la ironía como procedimiento retórico. Es por esta razón que los personajes principales pueden parecer alternativamente juiciosos, encantados o dementes.

Este juego múltiple y sofisticado que Cervantes expone en el *Quijote*, especialmente en la cueva de Montesinos, introduce una suerte de teoría estética de la novela, que implica poner en juego una dialéctica entre la ilusión y la realidad en la superficie del texto. Dicho juego está posibilitado por la transformación del propio lenguaje artístico, y también es generado por el diálogo de diferentes personajes representando diversos papeles y estados mentales.

Es indudable que Cervantes enriquece el legado cultural y literario que le ofreció su época. Por ejemplo, el tema de la parodia del héroe de las novelas de caballerías, se convierte en importante índice dentro del marco cultural generado por el Renacimiento en el proceso de cambio de paradigma, y en consonancia con este cambio de paradigma es que aparece plasmado en las nuevas formas de narrar. La ansiedad ante los descubrimientos y las invenciones experimentada tanto por los artistas renacentistas como por los creadores barrocos, muestra un interés que constituye un índice de la secularización del hombre de la época. Entonces, no puede sorprender que esta tensión espiritual y estética recorra todo el episodio del *Quijote*.

Como dijimos anteriormente, el juego de la ironía en el discurso de los personajes interesa fundamentalmente a nuestra hipótesis. La voz del primo, en sus enunciados ubicados antes y después del descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos, merece un especial detenimiento. Mediante la voz del Primo, Cervantes, parodia a Virgilio Polidoro.

Es bueno aclarar que Virgilio Polidoro fue el autor de *De rerum inventoribus* que figura en la carta a Ludovico Odasio (1499), donde Polidoro comienza con la siguiente declaración:

Algunos descubrimientos los atribuyes a Saturno, a Júpiter, a Neptuno, a Mercurio, a Dionisos, a Apolo, a Esculapio, a Ceres, a Vulcano y a muchos otros que llaman dioses; pero no se los atribuyes como dioses, sino como mortales, aunque sigas llamándolos dioses. (Garín, 1981:62)

Según la opinión de A. Marasso, Cervantes, en esa alusión, se burla de Villén de Biedma. Éste (escritor contemporáneo de Cervantes), del mismo modo que lo hace el Primo (personaje ficticio de Cervantes), tratan de inventariar en un catálogo erudito las antigüedades. Para el caso, interesa el segundo de los ejemplares que prepara el Primo: Suplemento a Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades. Porque la obra que publica Villén de Biedma, el contemporáneo de Cervantes, se titula: Suplemento a Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades. Y es en ella donde se adjudica el descubrimiento de la invención de la antigüedad de los naipes:

El juego de los naipes -escribe en la Declaración de las Odas de Horacio, folio 106- inventó Pallamedes, estando ocioso en los reales de los griegos, contra los troyanos, porque se confirme que la ociosidad es la madre de todos los vicios. (Marasso, 1944: 108)

El Primo, en cambio, dice haber entendido la antigüedad del juego de las cartas, gracias a las palabras de "dice que le dijo Durandarte" a don Quijote dentro de la cueva de Montesinos:

La tercera, entender la antigüedad de los naipes, que por lo menos ya se usaban en tiempos del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuestra merced dice que dijo Durandarte, cuando al cabo de aquel grande espacio que estuvo hablando con él

Montesinos, él despertó diciendo: "Paciencia y Barajar". Y esta razón y modo de hablar, no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia y en tiempo del referido emperador Carlomagno. (II, XXIV)

De los discursos del primo surgen diferentes procedimientos textuales. La ironía, como figura retórica, es construida en ese caso en la mención de autores antiguos y modernos que se instalan en la superficie del relato. Ese uso de la alusión con doble sentido es clave para la comprensión de nuestra hipótesis acerca de la utilización de la **analogía** como técnica barroca, que implica asociaciones creativas de citas eventuales y verosímiles, en lugar de la utilización del procedimiento de la relación causal y literal.

En el sentido que utiliza la asociación es que se entiende la acción del descenso de don Quijote al interior de la cueva de Montesinos. Este indicativo puede ser entendido como exponente especificado para ser asimilado al descenso de Eneas a los infiernos.

Mediante la analogía puede darse indirectamente la referencia al gran Virgilio, autor de la *Eneida*, por razón de asociación de semejanza con un autor menos conocido y cuyo nombre es Virgilio Polidoro (de Urbino). Puede observarse en este último ejemplo un paralelismo que refiere a un mundo antiguo relativo a la centralización del poder, la emergencia del texto original y la extensión de la exégesis alegórica. La metáfora que articula la alegoría se conoce como analógica o proporcional.

El delirio de don Quijote, siguiendo en este concepto a Foucault, proviene de que debe descifrar los signos que la novela le impone o sea que tiene la fatigosa tarea de hacer lo que los libros de caballerías dicen. Don Quijote, "debe colmar de realidad los signos sin contenido del relato", de allí que su aventura sea un desciframiento del mundo y un recorrido minucioso para destacar, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad. En las *Palabras y las cosas*, Foucault escribe:

La hazaña tiene que ser comprobada: no consiste en un triunfo real -y por ello la victoria carece en el fondo de importancia-, sino de transformar la realidad en signo. En signo de que los signos del lenguaje se conforman con las cosas mismas. Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros. (Foucault, 1985:56)

En el intento de demostrar que las palabras y las cosas se asemejan, don Quijote no busca la victoria, sino hacer y demostrar lo que los libros dicen.

3. Crítica

En el episodio de la cueva de Montesinos trataremos de profundizar y detallar, esa red de relaciones simbólicas complejas que conduce a los

diversos personajes a desempeñar diferentes 'roles' en relación a la función que tiene a su cargo la parodia literaria.

Basándonos en apreciaciones críticas intratextuales intentamos extraer ciertas derivaciones, sin que medie una forzada sobreinterpretación de nuestra parte, por lo que en primer lugar, resultaría operativo distinguir entre la *psicología* de Alonso Quijano en su rol de hidalgo, de la psicología de don Quijote, el héroe que desciende a las profundidades de la Cueva de Montesinos. Se trata de una doble personalidad, que, como lo explica Cervantes se origina en la lectura obsesiva de los libros de Caballerías:

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. /.../ él se enfrascó tanto en su lectura, /.../ y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. (I,1)

Si Cervantes le impone a don Quijote la tarea de volver realidad los signos que le ofrecen los libros de caballerías, el personaje debe interiorizarse con el mismo contenido de la ficción narrativa para hacer que ésta se parezca a la realidad, para probar que los signos del lenguaje se conforma y se corresponde con la verdad.

Es importante dedicar un momento a señalar algunos conceptos en los cuales se ha detenido la teoría crítica, a fin de emplearlos como antecedentes para el análisis de este episodio. En general puede afirmarse que la crítica ha privilegiado, en relación con la cueva de Montesinos, la función de alegoría como procedimiento retórico. La alegoría que puede expresar un pensamiento y traducirlo a imágenes poéticas, encuentra en la verdad literal su nivel de exigencia, porque literalidad y alegoría sólo se conciben una en función de la otra. Lo importante es destacar que las conclusiones a las que llegan muchos autores que optan por la alegoría como clave interpretativa, relacionan literalmente el episodio con parodias, sean del descenso de Cristo como al descenso de Eneas a los infiernos, pero siempre con parodias alegóricas, es decir literales.

Percas de Ponseti, considera a propósito del comportamiento de don Quijote dentro de la Cueva desde el punto de vista de la "autenticidad humana", sosteniendo que "allí no median la voluntad ni la acción externa y se manifiesta enteramente el subconsciente". Este "subconsciente" de don Quijote sería un lugar de oscuridad habitado por Dulcinea, Durandarte, Belerma, Montesinos y todos los encantados. Consumándose lo que la autora mencionada llama el límite de la obsesiva necesidad idealista. En un pasaje de su artículo escribe:

Es un infierno sin salida parecido al existencialista: el mundo de la caballería andante emulado por don Quijote es una quimera. Es por ello que don Quijote no quiere abrir los ojos al salir de la cueva: no quiere aceptar lo que ha visto dentro de sí. (Percas de Ponseti, 1989)

Porque suponemos que el episodio de la Cueva de Montesinos es susceptible de ser analizado más allá de niveles tales como: sueño, pesadilla, alucinación, pensamiento obsesivo, estados de encantamiento desesperanzados, niveles que no guardan relación ni sentido de verdad objetiva, es que resulta imprescindible distinguir entre un héroe como lo es don Quijote y un representante de la condición humana. Estamos convencidos que un héroe de ficción responde exclusivamente a los dictámenes de su creador y no a referentes como pueden ser la personalidad del autor y el anecdotario del sentido de la interpretación. Ejemplo de este último caso es Dunn, autor que señala que mediante esta operación de descenso a la Cueva de Montesinos, don Quijote asimilaría que el mundo de la caballería por él emulado es sólo una lúgubre fábula.

El Primo en su segundo discurso (II,24) alude a las palabras de Durandarte que le han proporcionado datos precisos sobre la antigüedad de los naipes. El curso de la ironía es obvio: Cervantes le atribuye a Durandarte, **caballero y personaje de historias de caballerías**, la revelación de un dato tan preciado para el Primo. El indicio se ubica en las palabras que don Quijote refirió habían sido dichas por Durandarte, cuando despertó diciendo "Paciencia y Barajar".

Si afirmamos que Cervantes le impone a su personaje la tarea de volver realidad los signos de los libros de caballerías, también debemos admitir que el autor le adjudica a personajes ficticios otras funciones, entre ellas la de interactuar en un espacio simbólico, como lo es el interior de la cueva de Montesinos, con los personajes 'reales' de la novela. Este desplazamiento se realiza a través de dos figuras básicamente: la parodia y la ironía. La parodia supone un instrumento de organización sofisticada, que tiene capacidad de introducir las voces de los distintos personajes, para colocarlos en una situación de diálogo permanente con otros personajes de otras historias, así pueden dialogar Durandarte, el Primo, Montesinos, don Quijote, Merlín, Sancho, la reina Ginebra, etc. La parodia supone además una confrontación discursiva relacionada con las voces de los personajes, al interior del discurso de estos surgen autores reales: Virgilio, Ovidio, Virgilio Polidoro, Villén de Biedma, etc., que se ficcionalizan sin que el autor recurra a talismanes ni a sortilegios, sino apelando únicamente a procedimientos retóricos dimanizados en su función paródica.

Arturo Marasso en su obra *Cervantes: la invención del 'Quijote'*, donde estudia la influencia de Virgilio sobre el *Quijote*, dedica el capítulo 28 titulado *Don Quijote en el Infierno*, al análisis del episodio de la cueva de Montesinos, y allí establece un claro paralelismo entre Eneas y don Quijote. Continuando con este razonamiento, tenemos que en el lugar donde don Quijote ve a Dulcinea encantada, Eneas había visto a Dido, y ese lugar es el infierno. Con lo cual queda claro entonces, la intención paródica de Cervantes. Pero, esa 'versión' de Cervantes del infierno, que Marasso remite brevemente a otra descripción del infierno, no puede entenderse en términos estrictamente literales. Don Quijote desmiente esa versión alegórica del infierno cuando le explica al Primo y a Sancho lo que le aconteció en el interior de la cueva de Montesinos:

Con grande atención escuchaban el primo y Sancho las palabras de don Quijote que las decía como si con dolor inmenso las sacara de las entrañas. Suplicáronle les diese a entender lo que decía, y les dijese lo que en aquel infierno había visto.

-¿Infierno lo llamáis?- dijo don Quijote. Pues no lo llaméis así, porque no lo merece, como luego veréis. (II, 22)

Con lo que queda claro que para don Quijote ese lugar **no** es el infierno, en la medida que solicita a sus compañeros que no usen ese nombre para identificar el espacio interior de la cueva de Montesinos. Si los libros hablan del descenso a los infiernos, don Quijote debe volver realidad esa ficción, pero no es estrictamente el infierno lo que Cervantes quiere referir, sino un lugar maravilloso, sobrenatural, ficcional.

La cueva de Montesinos le proporciona a Cervantes un lugar para desplegar diversos desdoblamientos. Recordemos que Sancho, capítulos atrás, había ‘confundido’ a tres aldeanas con Dulcinea acompañada por dos princesas, logrando al fin persuadir a don Quijote, de la veracidad de tal apariencia. Don Quijote, que en principio duda de tal ‘visión’, luego recobra su ficticio ‘principio de realidad’, y afirma ser presa de los encantadores:

-Sancho, ¿que te parece? ¡Cuán malquierto soy de encantadores! Y mira hasta donde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora. /.../ Y has también de advertir Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo y de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea (según tú dices, que a mi me pareció borrica), me dió un olor de ajos crudos, que me encalabrínó y atosigó el alma.(II,10)

Cervantes plantea claramente los diferentes niveles en que se desempeña el principio de realidad dentro de la ficción narrativa: Alonso Quijano es también un personaje ficticio que se ‘desdobla’ en un héroe que se empeña en percibir el mundo a través de los libros. En esa articulación de desdoblamientos podemos apreciar que Don Quijote se deja **convencer** por Sancho y **llega a creer** que una de esas rústicas labradoras es su adorada Dulcinea, tratándose de la misma Dulcinea que no lo reconoce cuando éste descende posteriormente al interior de la Cueva de Montesinos. Este juego de alusiones perceptivas se complica aún más si se realiza el paralelismo recordando que en el libro VI de la *Eneida*, donde la reina Dido no ‘reconoce’ al héroe Eneas.

Tal como Dido hace caso omiso al expresado dolor del troyano, Cervantes ‘hace’ que Dulcinea no reconozca a don Quijote en el interior de la cueva. Tanto aquella ‘Dulcinea’ como las dos labradoras, que le muestra

Montesinos en el interior de la Cueva, están **encantadas**. Se trata de un efecto ilusorio que comienza en el extraño y jocoso diálogo antes citado, y, en el cual Don Quijote se **deja convencer** de tal encantamiento. La ilusión y el **encantamiento** se dan cita en el mágico espacio de la cueva de Montesinos:

Pero, ¿que dirás cuando te diga yo ahora, como entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos (...), me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, hallamos a la salida del Toboso? (II, 23)

4. La 'voz' del primo

En el texto que estamos estudiando conviven una pluralidad de hablas y de precedentes aportados por los personajes, los que se desenvuelven ingeniosamente para hacer avanzar la anécdota. M. Bajtin sostiene que la multiplicidad de los lenguajes de una época dada debe estar señalada en la novela porque ella debe ser un reflejo completo y multilateral de la época. La novela debe ser un microcosmo de plurilingüismo si representa ciertas formas de entender el mundo en una sociedad determinada. Bajtin afirma que es gracias a la novela que los lenguajes se clarifican recíprocamente, porque es en este género que el lenguaje literario se convierte en un diálogo de lenguajes que se conocen y se entienden recíprocamente. (Bajtin, 1991:156).

El diálogo entre lenguajes diferentes que pueden entenderse recíprocamente es una característica indisimulable del episodio de la cueva de Montesinos, porque allí las voces de los personajes de Cervantes se convierten en portadores de un discurso distintivo que actúan interrelacionados para clarificarse como 'expresión artística'. Es así que el autor, mediante la voz del Primo expone su propia teoría de la ficción y de la literatura. Tanto la suya como su propia lectura de Villén de Biedma, Virgilio, Virgilio Polidoro de Urbino, Ovidio, y otros autores reales.

Marasso destaca, de las palabras del Primo, únicamente aquellas donde Cervantes se burla de Villén de Biedma, o sea, donde el personaje **habla** acerca de la invención de los naipes. Según lo afirma este autor, la broma implícita en el título del ejemplar que prepara: *Suplemento a Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades*, indica directamente el camino hacia el inventor de antigüedades que fue Villén de Biedma. Pero la burla de Cervantes dirigida a Villén de Biedma no corresponde únicamente a los niveles de alegoría y literalidad.

En la alegoría existe una correspondencia entre los elementos de la realidad y las nociones de la imaginación (ilusión). La no correspondencia, los signos sin contenido del relato que don Quijote debe colmar de realidad, tiene que

ver con el uso mismo de la alegoría; el núcleo de esta figura implica un fenómeno de conexión metafórica constituida como la base para una ulterior expansión, lo que supone que se construye con esto la dependencia alegoría/metáfora, dependencia que es comprendida por Lausberg de la siguiente manera:

La alegoría es al pensamiento lo que la metáfora es a la palabra aislada: la alegoría guarda, pues, con el pensamiento mentado en serio una relación de comparación. La relación de la alegoría con la metáfora es cuantitativa, la alegoría es una metáfora continuada en una frase entera (a veces más)..." (Lausberg,1976:324)

Mientras la alegoría guarda con el pensamiento una relación de comparación, la ironía en cambio con un sola palabra colorea todo el enunciado con un tinte incisivo. Esto sucede, por ejemplo, cuando el Primo afirma que a Virgilio Polidoro se le olvidó aclarar quién fue el primero catarro en el mundo, y el primero que tomó unciones para curarse del morbo gálico, y también cuando alude a Villén de Biedma. En efecto, es el propio Villén de Biedma un autor contemporáneo a Cervantes, quien se autoadjudica la invención de la antigüedad de los naipes:

El juego de los naipes -escribe en la Declaración de las Odas de Horacio, folio 106- inventó Pallamedes, estando ocioso en los reales de los griegos, contra los troyanos, porque se confirme que la ociosidad es la madre de todos los vicios. (Marasso, 1944: 108)

Así es que Villén de Biedma inventa la antigüedad de los naipes, invención de la que se sirve Cervantes para parodiar a este autor, porque está poniendo en tela de juicio la utilidad artística de los recopiladores de antiguallas y la utilidad artística de los clásicos libros pertenecientes a su tradición literaria. El Primo dice:

Otro libro tengo, que lo llamo *Suplemento a Virgilio Polidoro*, que trata de la invención de las cosas, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinticinco autores; porque vea vuestra merced si he trabajado bien, y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo. (II,22)

La ironía, siempre que se distinga entre figura de dicción y figura de pensamiento, tiende a ser considerada figura de pensamiento, porque sólo por el hecho de ser expresada en una palabra, tiene la propiedad de colorear todo el enunciado o el contexto de un poderoso tinte cáustico. La ironía es conciencia de la revelación a través de la cual se realiza lo absoluto artístico y se destruye al mismo tiempo. Esa ambivalencia está presente desde las primeras palabras del Primo:

Otro libro tengo también a quien he de llamar *Metamorfóseos*, u *Ovidio español*, de invención nueva y rara; porque en él imitando a Ovidio, a lo burlesco, pinto quién fué la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Magdalena, quién el Caño de Vecinguerra de Córdoba, quienes los toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto con sus alegorías, metáforas y traslaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. (II,22)

Aquí se está expresando en forma directa como se desprende de una lectura de la cita que se trata de una **imitación a lo burlesco**, en primer lugar en una alusión a Ovidio, autor de la *Metamorfosis*, y posteriormente a sus epígonos e imitadores. El *erudito* primo dice claramente "que imita a Ovidio, a lo burlesco", en una clara definición de lo que **es** la parodia literaria, agregando en el texto mencionado, los tropos que utiliza a tal fin, acudiendo además al cumplimiento de la función didáctica, ya que mediante estos tropos es que se entretiene y se enseña al mismo tiempo.

En la retórica clásica la ironía es definida como la expresión de una idea mediante una palabra que significa lo contrario a ésta. Tengamos en cuenta la siguiente afirmación:

La ironía es un arma de la parcialidad; el orador está tan convencido de la fuerza de persuasión de su propia causa así como de la simpatía del público, que (en una reducida sermocinatio) utiliza la escala léxica de valores de su adversario, haciendo ver su falsedad mediante el contexto (lingüístico o situacional). La voluntad del orador es, pues, tan fuerte que deshace el tejido de mentiras del adversario y ayuda al triunfo de la verdad (expresada por su contrario). (H. Lausberg, 1976:85)

La ironía, según la exponen los tratados de retórica es una figura dinámica, que como función creativa en el texto admite la alusión que entretiene y enseña al mismo tiempo, admite que Cervantes aluda a libros, a contextos y a personajes que el autor conoce o no, el efecto es que circulan voces y textos en múltiples dimensiones.

La ironía exime al lector, entre otras cosas, de tener que adoptar a cada momento actitudes trágicas, desarrollando una especie de prudencia egoísta que inmuniza contra la exaltación emotiva. A causa de este tropo no nos encontramos frente a un texto "cruelmente divididos entre pasiones incompatibles de igual intensidad, (...) porque, la ironía se adelanta siempre a la desesperación: da una pirueta y, en menos tiempo del que se necesita para decirlo, ya ha escamoteado la causa de su tormento". (Jankelevitch, 1983:31).

Es en este sentido que la figura actúa frenando la lógica afectiva: la ironía no apela a los sentimientos. Es por eso que Cervantes no se detiene en razonar demasiado sobre el propio pensamiento y evita demostraciones

lineales y minuciosas, porque es a través de la ironía que el autor afirma los derechos del diletantismo refinado, por ello es que el progreso de la figura se produce paralelo al de la conciencia del lector:

La ironía nos presenta el espejo donde nuestra conciencia podrá contemplarse con toda comodidad: o, si se prefiere, devuelve al oído del hombre el eco de su propia voz. Ese espejo no es 'el siniestro espejo en que la arpía se mira', sino el espejo lúcido, sabio de la introspección y el autoconocimiento. Así son los juegos barrocos de la 'reflexión', tal como los descubre en el siglo XVIII Scarlatti. (Jankelevitch, 1983:34).

Constituye todo un juego de reflexión el acto de detenerse en la antigüedad de los naipes, como también es un juego atribuir a un personaje (ficción de ficciones, tal como lo es Durandarte, por ejemplo), semejante revelación del secreto. El Primo, se refiere, en su segundo discurso en estos términos:

-Yo, señor don Quijote de la Mancha, doy por bien empleadísima la jornada que con vuestra merced he hecho, porque en ella he granjeado cuatro cosas. La primera, haberle conocido a vuestra merced, que lo tengo a gran felicidad. La segunda, haber sabido lo que se encierra en esta cueva de Montesinos, con las mutaciones de Guadiana y de las lagunas de Ruidera, que me servirán para el Ovidio español, que traigo entre manos. La tercera, entender la antigüedad de los naipes, que por lo menos ya se usaban en tiempos del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuestra merced dice que dijo Durandarte, cuando al cabo de aquel grande espacio que estuvo hablando con él Montesinos, él despertó diciendo: "Paciencia y barajar". Y esta razón y modo de hablar, no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia y en tiempo del referido emperador Carlomagno. Y esta averiguación me viene pintiparada para el otro libro que voy componiendo, que es Suplemento a Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades; y creo que en el suyo no se acordó de poner la de los naipes, como la pondré yo ahora, que será de mucha importancia: y más alegando autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte. (II, 24)

5. El descenso del heroe

Anteriormente mencionábamos el paralelismo existente entre el libro VI de la *Eneida* y el episodio de Dulcinea en la cueva de Montesinos, en el tema anecdótico del **descenso** de don Quijote a las profundidades de la tierra. Consideramos de vital importancia para la hipótesis de este trabajo estudiar y comparar en detalle el tema del descenso como efecto literario que motiva la interpretación alegórica (de la crítica que hemos reseñado), que un creador como Cervantes transforma mediante el efecto valiéndose del fenómeno de la cita y mención de textos que la tradición literaria le ha legado. Por ello

creemos necesario extendernos en la consideración del texto de Virgilio que es sin duda parte fundamental de esa gran tradición literaria.

La *Eneida* se divide en doce libros breves y gira en torno de las legendarias proezas del héroe troyano Eneas, fugitivo de su tierra natal luego de la caída de Troya. Después de azares y aventuras, las "encorvadas popas" de las naves troyanas bordearon las riberas de Cumas, famosa ciudad porque ahí habitaba, en una lúgubre caverna, la Sibila, quien predecía el porvenir. Eneas implora el oráculo de la profetisa en el templo de Apolo y ésta vaticina las empresas que cumplirá en la tierra en la que acaba de desembarcar. El postulante pide entonces a la Sibila que le abra las puertas del Infierno para llegar hasta el sitio donde se halla su padre Anquises. La Sibila responde: "Ilustre vástagos de los dioses, troyano hijo de Anquises, fácil es descender a los Infiernos: día y noche esta abierta la puerta del sombrío Plutón; pero magno y penoso trabajo es desandar el camino para salir a las auras." (Virgilio, 1994:118) Cuando terminan las exequias, Eneas sigue las instrucciones de la Sibila. El descenso de Eneas a los infiernos es narrado por Virgilio:

En medio de un tenebroso bosque, entre imponentes rocas, abre una profunda caverna su vacío inmenso, rodeado de un lago de negras aguas; exhala su vasta, horrible boca pestíferos vapores que suben hasta la bóveda del cielo, y las aves no pueden tender las alas y surcar impunemente los aires por allí, (de donde viene que los griegos hayan dado el nombre de Aornos a este lugar).

/.../ -¡Lejos de aquí, los profanos, lejos de aquí!- exclama la sacerdotisa-. Abandonad todos este bosque sagrado. Y tú, Eneas, sígueme y da al aire la espada; valor, alma intrépida, ahora.

/.../ Presa de súbito espanto, Eneas presenta la desnuda punta de su espada a los monstruos que se le allegan; y si su sabia acompañante no le hubiese advertido que eran tenues espíritus, desprovistos de cuerpos fantasmas que revolotean con engañosa apariencia, arremetiera contra ellos e inútilmente el acero azotara a las Sombras. (Virgilio, 1994:121-122).

Considerando otro texto, en el libro X de la *Odisea*, Ulises es el primer mortal que se resiste a los **encantos** de Circe. Es por consejo de ella que Ulises **desciende** a los infiernos e interroga al adivino Tiresias, por quien se entera que Poseidón le es adverso. La propia Circe le revela los peligros que le esperan, le enseña como defenderse del canto fascinador de las sirenas, de Escilla, el monstruo de las seis cabezas que devora a los navegantes, de Caribdis que, tres veces en el día deglute el mar y lo devuelve. (Homero, 1945:407)

En la *Eneida*, Dido permanece impasible ante el dolor del troyano y se aleja hacia la selva donde la espera su esposo Siqueo, a cuyo amor había regresado. Escribe Virgilio:

Entre estas sombras, la fenicia Dido, sangrando aún de su herida, vagaba por la selva inmensa. Así que el héroe troyano se encontró junto a ella y la reconoció en la sombra oscura, cual en los días primeros del mes se ve o se cree ver la luna a través de las nubes, vertiendo lágrimas, le dijo con ternura:

-¡Infeliz Dido! ¡Era, pues, cierto que no vivías y que tú misma, armando con el hierro tu diestra, te precipitaste en la eterna noche! ¡Ay, yo he sido la causa de tu muerte! Mas, te lo juro por los astros, por los dioses del cielo, por cuanto hay de sagrado en las profundidades de la tierra a mi pesar, oh reina, abandoné tus playas. Hube de obedecer a los mismos dioses que me obligan a descender ahora a estos lugares de tinieblas y de espanto; no pude creer que había de causarte un dolor tan profundo mi partida. Detente y no evites mis miradas. ¿Por qué te alejas? Es la última vez que el Destino me permite hablarte.

Así le dice, intentando clamar su alma irritada y provocar el llanto en aquellos ojos que miran torvamente. Mas vuelve la cabeza, clava en el suelo la mirada y no se muestra más conmovida por las palabras de Eneas que si fuera roca dura insensible mármol de Paros. Al fin aléjase, enemiga, y desaparece en el sombrío bosque en donde Siqueo, su primer esposo, comparte su dolor y corresponde a su amor renovado. Eneas, afligido por infortunio tanto y tan contraria suerte, la sigue largo espacio con húmeda mirada. (Virgilio, 1994:126).

O también las semejantes palabras que expresan el desconcierto de don Quijote ante la actitud de Dulcinea reticente al diálogo, tal cual lo hace Dido con Eneas. Las siguientes palabras ya corresponden de modo paralelo a la cita del texto de Virgilio:

Háblela, pero no me respondió palabra; antes me volvió las espaldas y se fué huyendo con tanta prisa, que no alcanzara una jara. Quise seguirla, y lo hiciera si no me aconsejara Montesinos, que no me cansase en ello, porque sería en balde ... (II, 23) (Las negritas son nuestras)

En el texto de Cervantes el descenso de don Quijote a los abismos de la cueva de Montesinos puede entenderse como alusión al libro de Virgilio, pero, la mención no está despojada de ironía, porque si la aparición de Dido es **trágica** (está sangrando) por el contrario la **patética** Dulcinea se le aparece a nuestro héroe, y por intermedio de una llorosa labradora, le suplica un préstamo de media docena de reales, pero este **patetismo** se transforma en **cómico** cuando don Quijote dice tener sólo cuatro reales que efectivamente entrega a la labriega, quien por si fuera poco, en lugar de realizar la acostumbrada reverencia cortesana, realiza una cabriola que se levanta "dos varas de medir en el aire".(II,23)

6. Las transformaciones

El mísero Durandarte, dando una gran voz, dijo:
‘¡Oh mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba
Que cuando ya fuere muerto,
Y mi ánima arrancada,
Que llevéis mi corazón
Adonde Belerma estaba,
Sacádomelo del pecho,
Ya con puñal, ya con daga." (II, 23)

En este capítulo, trataremos de exponer la importancia que tiene la noción de **transformación** en referencia a los cambios de estados ficcionales que sufren los personajes representados por raptos alucinatorios o encantamientos, así como la **transformación** que sufre la leyenda por el ejercicio literario creativo de Cervantes. Es evidente que estas dos transformaciones se producen al mismo tiempo y son coincidentes.

En la época de Cervantes, Ovidio era apreciado entre otras cosas por el hecho de que su versificación estaba muy unida con una narración dinámica, pero era apreciado además por la mordacidad de sus textos al hablar de los misterios, los tesoros poéticos, legendarios, filosóficos y científicos que encierra la mitología.

Las **transformaciones** de Durandarte y Belerma, Dulcinea, Montesinos, Merlín y todos los caballeros andantes que habitan la cueva de Montesinos, responde no sólo al hábito de mutación que impera en las *Metamorfosis*, donde Lineo se transforma en Lince (Ovidio, 1961:195), Níove es convertida en piedra, unos labriegos en ranas, etc. (Ovidio, 1961:220), sino que también a la propia condición de encantados que les atribuye Cervantes. La acción de la metamorfosis no es total, la ironía vuelve a hacerse presente:

-¿Y los encantados comen?- dijo el Primo-. "No comen -respondió don Quijote-, ni tienen excrementos mayores; aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos. "¿Y duermen por ventura los encantados, señor?" -preguntó Sancho-. No por cierto -respondió don Quijote; a lo menos en estos tres días que yo he estado con ellos ninguno ha pegado el ojo; ni yo tampoco. (II; 23)

La propia transformación del puñal con el que Montesinos le quita el corazón a Durandarte, está relacionada con el efecto de encantamiento de la ficción. Don Quijote cuenta, las palabras que Montesinos le relató sobre el episodio de la muerte de Durandarte:

Apenas me dijo que era Montesinos cuando le pregunté si fué verdad lo que en el mundo de acá arriba se contaba, que él había sacado de la mitad del pecho con una pequeña daga el corazón de su grande amigo Durandarte y llevándolo a la señora Belerma, como él se lo mandó al punto de su muerte. Respondíome que todo decían verdad sino en la

daga, ni pequeña, sino un puñal buído, más agudo que una lezna. (II, 23)

Se nos hace notable la intención de transformación de parte de la anécdota del antiguo romance de Belerma y Durandarte. Éste sobrevive en su primigenia versión aún en una obra del siglo XVIII, como lo es *El Monje*, de Matthew. G. Lewis. La Balada entonada por la doncella Matilde para consolar al monje Ambrosio, quien de honesto pasa a ser tentado por el demonio bajo la apariencia de una mujer, tiene por nombre ‘Durandarte y Belerma’:

¡Oh, primo mío Montesinos!
Por la firme y querida amistad
Que hubo entre nosotros desde jóvenes.
¡Escuchad mi súplica postrera!
Cuando mi alma, olvidando este cuerpo,
Busque ansiosa una atmósfera más pura,
Arracad de mi pecho el corazón frío
Y entregadlo al cuidado de Belerma.
(...) Llorando amargamente, Montesinos
Quitóle el yelmo y la espada;
Llorando amargamente, Montesinos,
Cavó la sepultura de su primo.
Para cumplir su promesa
Le sacó del pecho el corazón
A fin de que Belerma, ¡desdichada!,
Recibiese su último legado. (Lewis, 1991:68)

Cervantes busca la reunión de lo ridículo, lo cómico y lo patético. Por ejemplo, ese efecto es producido en el tono narrativo empleado cuando Montesinos refiere el modo en que quitó el corazón a Durandarte:

Yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo lo limpié con un piñizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoo 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 primer lugar que topé, saliendo de Rocenvalles, 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 ... (II, 23)

También Cervantes lo hace al referir al modo como las doncellas acompañaban a su señora Belerma, llorando sobre el cuerpo y el lastimado corazón de Durandarte:

Díjonos Montesinos cómo toda aquella gente de la procesión era sirvientes de Durandarte y de Belerma, que allí con sus dos señores estaban encantados, y que la última, que traía el corazón entre el lienzo y en las manos, era la señora Belerma, la cual con sus doncellas, cuatro días en la semana, hacían aquella procesión y cantaban, o por mejor

decir, lloraban endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón
de su primo. (II, 23)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la
[Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite
el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

