

## EL QUIJOTE COMO CUENTO MARAVILLOSO (\*)

por Antonio Rodríguez Almodóvar

Va culminando el cuarto centenario de la publicación de la Primera Parte de *El Quijote*, con muy variadas muestras de admiración de la obra cervantina. Mucho academicismo también. Pero pocas novedades. Quizás estos ambientes conmemorativos, más bien llamados a la exaltación, no son propicios a nuevas aportaciones, o por lo menos a puntos de vista originales, con la consiguiente saturación ambiental y el riesgo, nada desdeñable, de un brusco desinterés, cuando el “fenómeno” pasa. Pero eso no quita que lamentemos la significativa ausencia de cosas un poco más estimulantes. Una obra de tantas vertientes y de la magnitud de *El Quijote* raro sería que no permitiera la apertura a otros registros, a otras lecturas contemporáneas, máxime cuando la crítica literaria ha evolucionado no poco en estos últimos tiempos. Más parece que estemos ante un nuevo caso de miopía oficial, o de ensimismamiento, con un mucho de secuestro por parte de los doctos. Males todos que, por cierto, otras muchas veces han amenazado a la obra de Cervantes. La cual, sin embargo, siempre salió indemne de ellos. Así, por ejemplo, del intento de silenciarla que mal disimuladamente llevaron a cabo los jesuitas a lo largo del siglo XVII; o del estéril ejercicio racionalista durante el XVIII; o de los vaivenes interpretativos del XIX y el XX, que condujeron a la pretensión, sobre todo bajo el franquismo, de consagrar la novela de Cervantes como una encarnación esencial de los valores patrios. De todo ello salió airosa, siempre gracias al fervor de sus lectores de a pie y, por qué no decirlo, a la ayuda refrescante que, de cuando en cuando, fueron aportando los hispanistas de fuera. La filología española, por desgracia, aquí tampoco se ha lucido de modo particular, con las excepciones de rigor, como siguen siendo los estudios cervantinos de Rodríguez Marín, Astrana Marín, Américo Castro o Joaquín Casaldueiro.

Como ejemplo de todo esto que lamentamos, tómease el caso de los trabajos sobre la novela cervantina, tan concienzudos como novedosos, que ha llevado a cabo en estos últimos años Federico Ortés, un estudioso independiente del *Quijote*, ajeno a las órbitas intelectuales del momento. Me refiero concretamente a *El triunfo de don Quijote*<sup>1</sup>, donde este investigador demuestra con pelos y señales que detrás de la parodia de los libros de caballería hay otra parodia encubierta: la del Ingenioso Hidalgo como trasunto de San Ignacio, y la de buena parte de la empresa inútil del manchego como metáfora de la primera vocación ignaciana, es decir, la del humanismo erasmista y la de un cristianismo mucho más espiritual que el que sobrevino con la Contrarreforma. Ya había sido entrevista esta posibilidad por otros autores, como Unamuno, Bowle, Cejador, Corradini..., a partir de ciertas semejanzas entre la *Vida de San Ignacio*, escrita por el padre Ribadeneyra, a saber, la biografía oficial del santo, y los ocho primeros capítulos del *Quijote*. La novedad aportada por Ortés radica en que la

---

<sup>1</sup> Muñoz Moya, Editores Extremeños, Sevilla, 2002.

semejanza, que por supuesto existe, tiene como segundo referente otra biografía, oculta y silenciada, del fundador de la Orden de los jesuitas: nada menos que el *Relato del Peregrino*, a saber también, la autobiografía del propio San Ignacio, dictada al padre Gonçalves en 1555. Un interesante texto que circuló en copias manuscritas durante unos diez años, hasta su secuestro por la propia Compañía, a la muerte del fundador. En él aparece un Loyola mucho más rebelde a los dictados de la Iglesia oficial, verdadera razón por la cual fue perseguido y encarcelado por la Inquisición, y no por las edulcoradas razones que pretende Ribadebeyra en su fraudulenta biografía. El descubrimiento de Ortés consiste, primero, en haber reparado en la existencia de esa autobiografía del santo, en una milagrosa edición de 1973<sup>2</sup> y, segundo, en cotejarla con la acaramelada biografía de Ribadeneyra y con bastantes capítulos de *El Quijote*, además de los ocho primeros. De todo ello resulta que Cervantes por fuerza hubo de tener a la vista las dos versiones de la vida de San Ignacio, pues las referencias y a menudo expresiones calcadas, proceden unas veces de la biografía oficial y otras de la autobiografía escamoteada. Con lo que todo ello representa de homenaje al espíritu primitivo de la obra ignaciana y de crítica a las componendas posteriores, muy especialmente al pacto de no agresión firmado entre dominicos y jesuitas cuando ya el fundador de la Orden no estaba entre ellos para protestar. Nos hallamos, pues, ante uno de tantos mensajes oblicuos como Cervantes tuvo que dejar en su novela, empujado por las circunstancias, pero no conforme en su fuero más interno; y éste que nos ocupa es de bastante más importancia de lo que se cree.

Pues bien, semejante descubrimiento, que a su autor conduce a una importante relectura de toda la obra, ha sido rigurosamente esquivado por los cervantistas oficiales. Con la amargura consiguiente para Federico Ortés, que con razón se queja<sup>3</sup>; no de que lo hayan discutido y, si preciso fuera, rebatido – que hubiera sido lo natural, aunque se trate de un universo tan poco natural como es éste de los estudios cervantinos- sino de que lo hayan ignorado olímpicamente, ninguneado, como si de un simple advenedizo se tratara.

\* \* \*

Por mi parte, y sin más pretensiones esta tarde que las de unas cuantas hipótesis, a concretar y desarrollar más adelante –si el humor me acompaña-, me propongo aportar otro punto de vista sobre *El Quijote*, si no del todo novedoso, escasamente aludido. Me refiero a la relación de la novela de Cervantes con el trasfondo de la narrativa de tradición oral española, popular o folclórica, y, más

---

<sup>2</sup> Editorial Labor (hoy tristemente desaparecida). Revisión, presentación y traducción de Carmen Artal.

<sup>3</sup> De muy reciente aparición, de 2005, es su *Cronicón Quijotesco* (edición de autor, no registrada), donde da cuenta de los muchos avatares sufridos en su intento de abrir los ojos a los más encumbrados cervantistas del momento, sin conseguirlo. Toda una panoplia de actitudes “superiores”, encubridoras las más veces de una ignorancia supina.

concretamente, con el cuento maravilloso, o de encantamiento (mal llamado también “de hadas”).<sup>4</sup>

Apenas una decena de artículos específicos -los más destacados referenciados en nota-, a los que podríamos añadir algunas alusiones más ligeras en otros estudios que tratan genéricamente de las vinculaciones de la literatura del Siglo de Oro con la narrativa folclórica, parecen muy poco para la importancia que sin duda tiene el asunto, y desde luego no suponen casi nada en el inmenso océano de la bibliografía de la que goza nuestra primera novela. Obsérvese, por otra parte, que todos los estudios citados en la nota 4 se deben a estudiosos extranjeros o que trabajan fuera de España.

De que Cervantes era gran conocedor de los cuentos populares que circulaban en su tiempo, no hay la menor duda. Esos trabajos antes señalados dan buena cuenta de cómo, aquí y allá, su narración se hace eco de numerosas historias de semejante tenor, incorporadas con ocasión de las más variadas peripecias de la narración. Muchas veces son cuentecillos de los de andar por casa, como el que Sancho le cuenta a su amo en el cap. XX, para consolarle de no poder emprender de noche una nueva aventura, dado que Rocinante se niega a caminar (en realidad, lo que ocurre es que Sancho lo ha amaneado con el cabestro de su asno). Se trata del cuento de pega, o de nunca acabar, de aquel cabrero que concertó con un barquero portugués que le pasara al otro lado de un río las trescientas cabras que llevaba, y cómo cada peripecia acaecida en el traslado suponía el paso de una de ellas, hasta hacer interminable el recuento y, por ende, el cuento, para desesperación de don Quijote: “¿Cómo puede ser eso? ¿Tan de esencia es saber las cabras que han pasado, que si se yerra una del número no puede seguir adelante con la historia?” –“No señor, en ninguna manera –respondió Sancho-; porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabía, en aquel mismo instante se me fue a mí de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento”. Con lo que don Quijote se queda chasqueado, cual es la verdadera función de esta clase de cuentos, como aquel de “la buena pipa”, que muchos de ustedes recordarán.

Don Francisco Rodríguez Marín, en el imprescindible -todavía hoy-, estudio que acompaña a su edición de la novela cervantina, observa en este punto que se trata de un cuento viejísimo que, contra lo que creen algunos eruditos, el alcalaíno no tomó ni de las *Cento novelle antiche*, colección italiana del 1571, ni de la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso (siglo XII), ni mucho

---

<sup>4</sup> Entre los pocos trabajos dignos de mención a este respecto, citaré: John J. Guilbeau: “Some Folk-Motifs in Don Quijote”. *Studies in Comparative Literature*, Louisiana state U.P. 1962. Barrick, Mac E: “Form and funktion of folktales kin Son Quijote”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6 (1976). Mauricio Molho: *Cervantes: raíces folclóricas*. Madrid, Gredos, 1976. Maxime Chevalier: “Huellas del cuento folclórico en el Quijote”, en *Cervantes: su obra y su mundo*. M. Criado del Val, ed. Salamanca, 1981. En el mismo libro: “El Quijote, monumento folclórico”, por Evelio Penton, y “El proceso iniciático en el episodio de La Cueva de Montesinos del Quijote”, por Agustín Redondo. Bagnov Sebold: “El tonto en los cuentos populares como el arquetipo folclórico de don Quijote”, *Actas III CIAC*, 1993.

menos de Esopo. Sino que “Cervantes debió tomar tal cuentecillo de la tradición oral, en donde anda todavía”; y refiere el ursonés cómo a él mismo se lo contaba una criada que había en su casa, con la diferencia de que, en vez de cabras, eran pavos los que un pastor tenía que pasar por encima de un puente, de uno en uno, para desesperación de los niños, hasta que se dormían.<sup>5</sup>

El mismo Sancho Panza, en ese capítulo XX de la Primera Parte, da a entender a las claras que su creador era muy versado en este tipo de historias: “No hay que llorar –respondió Sancho- que yo entretendré a vuestra merced contando cuentos desde aquí al día”. Todo un Sherezade que se las promete el bueno del escudero. Era, en efecto, casi un lugar común de nuestros autores del Siglo de Oro el mencionar e incluso versionar por su cuenta los muchísimos cuentos y cuentecillos populares que entonces corrían de boca en boca y que a duras penas han llegado a nuestros días. Incluso nuestros grandes dramaturgos parecían disputarse algunos de ellos, como ocurrió, por ejemplo, con la historia de *Don Juan de Castro*, que Lope adaptó dos veces, la segunda con el título de *El mejor amigo el muerto*, y que Calderón tomó tal cual para su propia versión. Por su parte, Timoneda lo llevó a su *Patrañuelo*, 2, como “La ahijada de San Pedro”. Pues bien, todas son deudoras del mismo cuento popular *Las tres maravillas del mundo*. No es más que un ejemplo, entre un sinfín.

El propio Cervantes no se privó de adaptar alguna de las principales narraciones de este corte en su gran novela, como es el caso de *La novela del capitán cautivo*, interpolada en la primera parte. (I, 39-41). No se trata, sin embargo, de la huella más habitual que este género deja en *El Quijote*. Se trata, ante todo, de una impregnación general, la que recibe la novela, tanto del espíritu como de la letra de las antiguas consejas, localizable en puntos concretos de la narración. Y también, pero principalmente, del trasfondo ideológico y estructural del cuento maravilloso, por interposición de los libros de caballería. Es decir, que a través de la parodia de estos novelones, Cervantes rinde también su particular homenaje al cuento popular de encantamiento, de la forma que luego veremos.

Pero vayamos primero con esa impregnación o atmósfera folclórica general; lo que llamaremos “rasgos folclóricos sueltos” en la novela cervantina. Nada más empezar la historia nos topamos con el primero: “De cuyo nombre no quiero acordarme”. Ya María Rosa Lida anotó hace tiempo que esta fórmula está en Heródoto, que a su vez la había tomado de los cuentistas populares y de las narraciones orientales. Por su parte, Knud Togeby, el gran romanista danés, señaló que la misma expresión permitía a Cervantes parangonar a su héroe con Homero, cuya cuna se la disputaban siete ciudades.<sup>6</sup> Un caso excelente de la formidable imbricación que a veces -sólo a veces-, se da entre cultura popular y cultura ilustrada. Otro ejemplo similar, y como no podía ser menos, es el de Sancho cuando emplea otra fórmula del folclore para dar comienzo al cuento

---

<sup>5</sup> Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, II., p. 143. Espasa Calpe, M. 1911.

<sup>6</sup> *La estructura del Quijote*. Traducción, edición y notas de Antonio Rodríguez Almodóvar. Universidad de Sevilla, 1977.

antes referido, el de las trescientas cabras: “Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal para quien lo fuere a buscar”. Con la paradoja añadida de que es el mismísimo escudero quien se empeña en atribuir la sentencia nada menos que a “Catón Zonzorino- dice él, por Censorino, o El Censor-, cual un erudito de tres al cuarto. Ni que decir tiene que el romano tomó la sentencia también de la tradición popular, lo mismo que Heródoto la suya.

El propio léxico de la fantasía, en Cervantes, es estrictamente popular. Los gigantes siempre son eso, gigantes, y no ogros ni ninguna otra cosa por el estilo; los castillos, castillos, y no palacios ni mansiones mágicas (con la sola excepción, muy intencionada, del palacio de cristal donde penan las criaturas subterráneas de la Cueva de Montesinos, que después veremos más de cerca); las presuntas hadas no aparecerán por ningún sitio y, por consiguiente, la acción transformadora de lo real en fantástico nunca procederá de tales personajes, como tampoco de las socorridas brujas, sino de simples magos, o del propio Diablo. Y así los cuentos que hoy llamamos técnicamente “cuentos maravillosos”, serán invariablemente “de encantamiento”, o “encantamento”, que de las dos maneras dice Cervantes, tal como hoy fluctúan también, en su denominación, los pocos narradores iletrados que van quedando. En mis muchas pesquisas de estos extraordinarios relatos populares, jamás me he topado con un informante por cuya boca salieran ni hadas, ni ogros ni nada por el estilo, sino gigantes, viejecillas o duendes, estos últimos en la función principal de entregar al héroe un objeto mágico.

De la familiaridad de don Miguel con las criaturas de la fantasía tradicional hay ejemplos a docenas. Cuando don Quijote es “encantado” en el capítulo XLVII, se queja de que vayan a conducirlo enjaulado en una carreta, cuando “jamás he leído, ni visto, ni oído (obsérvese la sucesión, que es también una intencionada gradación) que a los caballeros encantados los lleven desta manera [...] porque siempre los suelen llevar por los aires, o en algún carro de fuego o ya sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante”. Naturalmente, don Quijote se hace eco de la terminología caballeresca en lo tocante a este mismo punto, pero detrás de ellos hay motivos folclóricos básicos, en particular el ser llevado por los aires, tal como sucede en uno de los cuentos maravillosos fundamentales en la tradición paneuropea, el de *Juan el Oso*, al que hemos de referirnos también con más detenimiento, pues está implícito en ese capítulo de más enjundia todavía, el de la Cueva de Montesinos. Pero por citar sólo un par de casos más de este fundamental motivo folclórico, recordemos la aventura de Clavileño y la del Licenciado Torralba, “caballero en una caña”, en el cap. 41 de la Segunda Parte. Lo curioso es que, tampoco aquí aparecerán brujas como posibles conductoras de este traslado etéreo, según otros muchos cuentos de esta índole, sino el propio Diablo, como ya dijimos.

\* \* \*

Y con esto entramos ya en los elementos principales de la novela que Cervantes toma sin la menor duda del repertorio folclórico, y que son algo más que motivos de impregnación general. Serán auténticos conductores de sentido, aunque a menudo de sentido oculto, como casi todo en la extraordinaria invención cervantina.

Hemos aludido ya a dos de los cuentos maravillosos básicos que hay en la novela, con alusiones claves repartidas en diferentes pasajes. Son esos cuentos: *Blancaflor, la hija del Diablo* y *Juan el Oso*. No por casualidad historias de las más complejas y repetidas que se dan en el acervo popular hispano, incluso hoy en día, cuando se busca adecuadamente.

Del primero ya vimos un trasunto inserto en la trama general de la novela, bajo la historia del Cautivo. Pero hay, además, un momento esencial en la locura del Hidalgo, en la que el referente no puede ser más explícito, por más que Cervantes lo silencia. Y no por prurito de autor celoso de sus fuentes, sino por todo lo contrario, porque sabía que sus lectores lo iban a reconocer en seguida, como destinatarios habituales que eran de uno de los cuentos más extendidos en la tertulia campesina. Me refiero a las famosas cuchilladas que Don Quijote propina a unos pellejos de vino (I, 35). Este motivo procede directamente de la secuencia en que el padre de Blancaflor, que no quiere que se consuma el matrimonio de su hija con el Príncipe, irrumpe en el dormitorio la noche de bodas y se ensaña de tal manera con unos pellejos de vino que la audaz heroína popular ha colocado en el lecho, en lugar de los cuerpos de los recién casados –ella misma y el príncipe-, sabedora de que el padre se propone matarlos. Pero es que el padre, recordemos, no es otro que el Diablo. Pues bien, por si cupiera alguna duda de la procedencia del lance, prestemos atención a lo que dice el ventero en sus quejas por el estropicio que ha causado el loco de su huésped: “Que me maten –dijo a esta razón el ventero- si don Quijote, o **don Diablo** [subrayado nuestro] no ha dado alguna cuchillada en alguno de los cueros de vino tinto que a su cabecera estaban llenos”. Curiosamente, en el rastreo que hemos hecho de las referencias folclóricas de este episodio en otros investigadores, ésta no la hemos encontrado, por más que resulta evidente para cualquier conocedor del folclore.

Pero más importante aún, por su mayor calado significativo, es el trasfondo de *Juan el Oso*, ya anunciado, en una aventura crucial de la novela, la de la Cueva de Montesinos, desarrollada en los capítulos XXII, XXIII y XXIV de la Segunda Parte. De siempre ha llamado poderosamente la atención este episodio, pero pocas veces se ha intentado explicar por qué, de dónde procede esa indudable extrañeza que causa en el lector, quien de pronto se encuentra con un discurso ajeno por completo al normal de la novela, es decir, el de la parodia y la sátira. El propio Cervantes nos hace señal y nos previene de que algo raro va a suceder, en el título: “Cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa”. ¿Por qué este señalamiento tan especial? ¿No es “apócrifa” toda la novela? ¿Por qué aquí no apela su autor a la reiterada

autoridad de Cide Hamete para garantizar la certitud de cuanto va a ocurrir, como siempre hace? Pues sencillamente porque, en esta aventura, la novela cambia bruscamente de registro estético: de la verosímil parodia realista pasa de golpe al mundo de lo maravilloso, donde todo está fuera de toda realidad y ni falta que hace justificarlo. Con ello, Cervantes parece querer rendir otro homenaje particular a la estructura y al sentido del cuento maravilloso, del que se sabe deudor. Y sólo para atenuar el contraste del tono dominante en la novela con lo que ocurre en el interior de la cueva, introduce el socorrido recurso del sueño. Don Quijote asegura que todo le ocurrió como resultado de un sueño: “Un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, límpiémelos y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto.” ¿En qué quedamos, soñó Don Quijote la aventura de la Cueva de Montesinos, o no la soñó? ¿Cuál de las dos cosas fue verdad? ¿La hora escasa que, según Sancho, se demoró su amo en aquellas profundidades, o los tres días con sus noches que aseguró su señor habían transcurrido? Cervantes no lo aclarará, deliberadamente. Porque lo cierto no es ni una cosa ni otra, sino que se trata de un tiempo simbólico, como el de todo cuento maravilloso. Pero retrocedamos un poco en la aventura, para entender mejor de qué estamos hablando.

Cuando a don Quijote le acaban de atar la soga con que van a descenderlo al interior de la cueva, dice de pronto: “Inadvertidos hemos andado en no habernos proveído de algún esquilón pequeño, que fuera atado junto a mí en esta misma soga, con cuyo sonido se entendiera que todavía bajaba y estaba vivo; pero pues ya no es posible, a la mano de Dios que me guíe”. Lo que don Quijote echa en falta en un momento tan crucial es la campanilla que en todas las versiones de *Juan el Oso* lleva éste personaje popular en su arriesgada incursión a otra cueva semejante, en cuyo fondo está encantada la hija del rey, a la que ha de rescatar. Pero no es baladí que el Hidalgo no lleve este objeto, fundamental en el cuento, sino que con ello Cervantes significa al lector que ahí se acaba el paralelismo con la historia popular. A partir de ese momento, mete a su personaje en el episodio caballeresco de Durandarte y la princesa Belerma, con sus siete damas plañideras, representación de las lagunas de Ruidera. La historia cambia, sí, pero no lo principal: la categoría literaria, que va a seguir siendo la de lo maravilloso, por contraste con el resto de la novela, con la sola excepción, de carácter preparatorio con lo que aquí va a suceder, de la aventura del Caballero del Lago, envuelta en un clima semejante.

Tan sólo he encontrado dos referencias dignas de mención a este cuento entre los estudiosos del episodio –y son legión-. Una en el artículo de M.Chevalier y otra en el de Agustín Redondo, ambos citados en la nota 4. El primero dice: “Parece poco dudoso que Cervantes, al forjar la aventura de la Cueva de Montesinos, recordó las hazañas de Juan el Oso. [...] Propongo esta pista a los eruditos”. Todavía lo duda. El segundo penetra algo más en el valor

de las reminiscencias de este cuento, como referente del más genérico marco del relato maravilloso, en tanto que relato iniciático. Pero estudios más atentos y entregados a este atractivo episodio de la novela, como el de las 176 páginas que, por ejemplo destacado, dedica Helena Percas de Ponseti <sup>7</sup> a analizar desde todos los ángulos que ella cree posibles la aventura de la cueva, tan sólo una vez alude a posibles materiales folclóricos en la fabricación del episodio (p. 449), pero no menciona ninguno y es asunto que olvida por completo. Se referirá, en cambio, a otras muchas similitudes que encuentra, todas en el ámbito de la literatura culta, y por cierto unas más creíbles que otras. Así, *El Palmerín de Inglaterra*, las *Sergas de Esplandián*, por supuesto con el *Amadís* y cómo no, leyendas bretonas relacionadas con el Santo Grial (el Santo Grial que no falte). Más estrecho resulta el parecido con el descenso a una gruta de Sincero, caballero de *La Arcadia*, de Sannazaro, aunque lo que de verdad inspira a Cervantes son dos romances carolingios bien conocidos de la tradición castellana. Entre las fuentes clásicas, de pasadas, menciona Percas de Ponseti a *Ulises*, sin reparar tampoco en que las aventuras del clásico personaje sigue, a su vez, las variantes cultas de la misma materia mítica ancestral, de la que participa Juan el Oso.

Otras elucubraciones de los estudiosos de este episodio pueden considerarse ya meros disparates, como el parangón de la cueva de don Quijote con las cavernas del sentido espiritual de San Juan de la Cruz, los castillos interiores de otros místicos, incluida la misma “soga y la oscuridad que se convierte en luz interior (Percas, 422). Ahí es nada. Incluso Américo Castro alude a la bajada de Cristo a los Infiernos. Durante el romanticismo fue creencia extendida que todo lo que ocurre en aquellas honduras se debe a la anormalidad de don Quijote y a sus trastornos psíquico-sensoriales. También saldrá a relucir la cueva de Argel, donde Cervantes padeció cautiverio, para rematar, obligadamente, en que “la única aproximación es la de la verdad poética” (Percas, 447), que es casi tanto como nada.

Si tan conspicuos analistas supieran algo más de literatura popular, habrían descubierto hace tiempo lo que es evidente a todas luces, conociendo de qué están hechos los cuentos maravillosos. Si muchos de ellos se hubieran molestado en consultar el índice de Thompson de motivos internacionales de las literaturas folclóricas, habrían visto que la suspensión del tiempo narrativo es lo normal en ellos, y por ende el valor simbólico del número tres, los tres días que pasa don Quijote dentro de la cueva; que palacios subterráneos de toda índole son comunes a toda clase de historias de esta índole y que, según todos los estudiosos del género, así como psicólogos y psicoanalistas de esta materia, con Karl Jung a la cabeza, todo ello representa el inconsciente colectivo, acribillado de símbolos que tratan de alumbrar el lado oscuro de la psique. Menos mal que, aunque por otra vía, la propia Percas de Ponseti se acerca a esta posibilidad cuando aplica el nivel “onírico-simbólico” al episodio en cuestión. En cuanto a

---

<sup>7</sup> En *Cervantes y su concepto del arte*. Gredos, M. 1975.



las reminiscencias de *Juan el Oso*, que son las que aquí más importan, hay otras varias de un gran valor en nuestro análisis. Veámoslas más despacio.

Recuérdese que Juan el Oso, en su camino heroico que le conducirá al rescate de la princesa del fondo de la cueva, ha contratado a dos compinches para que la ayuden: Arrancapinos y Allanamontes. Ambos dotados de una fuerza descomunal, casi tanta como la suya. El primero la aplica en derribar pinos a guantazos, y el segundo en allanar el monte, una vez pelado, utilizando meramente el trasero. Ambos realizan estas tareas por encargo de los labradores<sup>8</sup>, con lo que se echa de ver que estamos en el borde mismo de la transición de la sociedad de cazadores-recolectores a la sociedad de agricultores. Y que cuando Juan el Oso se casa finalmente con la princesa, el cuento arroja varios sentidos fundamentales para nuestra civilización: la restauración del orden roto por el Diablo, que no quiere que la humanidad salga del bosque y para ello rapta a la princesa. La reparación del rapto mismo (y probablemente de la violación) como forma de hacerse con un mujer;<sup>9</sup> el castigo a la deslealtad, representada por los dos compinches de Juan el Oso, que lo abandonan en el fondo de la cueva, una vez han subido a la princesa mediante la misma sogá que ya conocemos, y quedándose con doncella y sogá; finalmente el matrimonio de toda una heredera de linaje con un semibruto como es Juan el Oso, aunque ya transfigurado en un bello muchacho por la acción del objeto mágico y en recompensa por su valor y heroísmo. Esto es: el matrimonio exógamo, frente a la práctica del matrimonio concertado entre familias nobles. No se pase por alto que la princesa Belerma es prima de Durandarte, a quien ha engañado durante su ausencia; esto es, el espeso clima incestuoso y de infidelidades que hay detrás de toda esta aventura de origen caballeresco. Por medio queda también otro elemento nada despreciable: el caballo volador con el que Juan el Oso sale de la cueva, antecedente de todos los Pegasos clásicos y, desde luego, de Clavileño, que no por casualidad va a aparecer muy pronto en el transcurso de la novela cervantina.

Con esta apretada síntesis de uno de los cuentos más antiguos de la humanidad (aparece ya en el Rig Veda, y está registrado prácticamente en todas las culturas del ámbito indoeuropeo; el finlandés Antti Aarne lo encontró entre tribus norteamericanas, probablemente emigrado en épocas arcaicas por el congelado estrecho de Bering), entenderemos un poco mejor

las resonancias que Cervantes nos deja apuntadas en este episodio fundamental de la Cueva de Montesinos. Recuerden también que quienes ayudan a descender a don Quijote con una sogá son otros dos aliados del héroe: Sancho Panza y el Primo, un curioso personaje éste que se incorpora a la novela un tanto inopinadamente, como si Cervantes lo reclamara para hacer la pareja que

---

<sup>8</sup> Véanse nuestro arquetipos de este relato en *Cuentos al amor de la lumbre* (Anaya, M. 1983) y las varias versiones recogidas por Aurelio M. Espinosa en *Cuentos populares españoles* (C.S.I.C, M. 1946-47).

<sup>9</sup> Práctica más extendida de lo que parece y hasta tiempos no muy lejanos. Por ejemplo, el verdadero trasfondo social que hay en *Bodas de sangre* de F. García Lorca es esa costumbre de rapto como forma de casamiento, de lo que todavía se acuerdan los habitantes más viejos de esa zona de Almería.

necesita su secreto parangón con el cuento popular; pero ya que lo trae, aunque haya sido por los pelos, aprovecha para dotarlo de una significación que le interesa mucho: ridiculizar al erudito de tres al cuarto, al humanista engréido, que Cervantes detestaba de modo particular. (Esto no hay que olvidarlo nunca). Y nada menos que lo pone en semejanza con cualquiera de los dos compinches de Juan el Oso, a cual más bruto. Eso sí, alguna utilidad le permite, cual es la de manejar la sogá con la que Don Quijote desciende al mundo trucado y degradado de las novelas de caballerías. La burla es aquí sangrante, como otras muchas que el escritor encierra en su novela, entre ellas la de los jesuitas que antes vimos.

Y con esto vamos ya al mensaje central de la novela, que tampoco por casualidad se halla en el centro mismo de la Segunda Parte. No es este otro que el fracaso de los libros de caballerías como intento de convertir en literario el mundo de lo popular maravilloso, o sea, la radical antagonía entre la cultura del pueblo y la cultura ilustrada, y no por culpa de la primera, sino de la segunda, que siempre ha mirado a la otra con un mal disimulado menosprecio, aunque a veces lo disfrace de paternalismo. Pero hay más: esa imposibilidad de encuentro representa también el fracaso de la cultura literaria por cristianizar la cultura popular, al no quedar en nada los intentos pseudomísticos del culto a la Dama, pues ni que decir tiene que Don Quijote no logra rescatar del fondo de la cueva a su particular princesa, Dulcinea, como sí lo hace Juan el Oso con la suya; ni Don Quijote tiene edad para entrar en el mundo soterrado de los ritos de iniciación. También fracasará en los demás componentes del ideal caballeresco: el socorro de los afligidos (recuérdese el episodio de Andresillo) y el desfacer toda clase de entuertos, en los que don Quijote no triunfa, sino en la parodia y en la burla, como la que padece cruelmente por parte de los Duques. Así tampoco triunfan los esforzados personajes de la caballería andante, pues cuando Cervantes escribe su novela estos relatos ha tiempo que ya no gozan del favor del público.

¿Por qué entonces don Miguel se empeñó en proponer esa lectura, cuando ya no era necesaria? Muchas veces me he hecho esta pregunta. Porque apuntaba a otro sitio, mucho más elevado: apuntaba al fracaso mismo de la cristianización católica surgida de Trento, vistos los efectos que ya en vida de Cervantes estaba teniendo la Contrarreforma, incluida la persecución del verdadero mensaje de San Ignacio, que ya vimos.

En el aspecto más literario, Cervantes construye con este episodio otro mensaje central: el libro de caballerías, con todas sus andanzas inverosímiles, es también una degradación del cuento maravilloso. O lo que es lo mismo, Don Quijote es una degradación de una degradación. Implícitamente, pues, la rareza con que se produce toda la aventura de la Cueva de Montesinos es un reconocimiento a la peculiaridad del relato de tradición oral, al que deja a salvo de las contaminaciones y manipulaciones que los libros de caballería ya llevaron a cabo sobre él, entrando a saco en sus elementos, descalabrando su estructura, volviendo caótico, en suma, un discurso narrativo terso y admirablemente construido, como es el del cuento popular. Pero lo más distorsionante de esta

voluntad decidida a estropear el legado del pueblo fue querer amarrar en tiempo y lugar los mayores disparates tramados por los autores de estos folletines a lo medieval, así como ponerle nombres muy sonoros a personajes que en el buen entender de las gentes sencillas eran simplemente Juan o Pedro, María o Mariquilla; y por mucho que algunas de aquellas fantásticas denominaciones hicieran luego fortuna en la realidad, como es el caso de la princesa California, de uno de aquellos extraviados relatos, que acabó dando nombre a todo un Estado de Norteamérica. En fin, otro más de los muchos intentos fallidos de incorporar lo popular a lo culto.

Muchas otras veces me he preguntado por qué Cervantes construyó un relato por acumulación de episodios, en lugar de un relato de argumento integrado. En primer lugar, creo que porque tenía que ser un reflejo del caótico mundo de los libros de caballería. Pero ahora ya sabemos que también porque al romper éstos el sentido de lo maravilloso (el cuento maravilloso es un relato de intriga perfectamente armónico, que termina felizmente) la honradez del autor le obligaba a desarticular doblemente su discurso, como reflejo deformado de algo que ya era deforme. (En este sentido, Cervantes es también un precursor de Valle-Inclán). De donde se deduce que lo que de verdad da cohesión al *Quijote* es la estructura significativa, no la construcción de la anécdota. Esto lo vio perfectamente Knud Togeby en el estudio al principio citado. Es decir, se trata de una estructura temática profunda y no de una estructura episódica, superficial.

Tanto más significativo es esto cuanto que Cervantes podía haberlo hecho muy de otra manera, y en realidad así nos lo indica con el único episodio integrado que hay en la novela, el de Andresillo. Pues lo que parece resuelto en el capítulo IV,I, no se aclara hasta el cap. XXI, donde por cierto la ruindad moral del bellaco que azotaba al muchacho, y que mintió al caballero, es una forma más de la degradación que discurre como un río subterráneo por toda la obra.

Desde este ángulo, se entiende todavía mejor el punto de vista de Luckács sobre nuestra inmortal novela, como búsqueda de la autenticidad, pero de una manera inauténtica, o búsqueda degradada del héroe en un universo degradado. A partir de esta interpretación, todo el sentido del Quijote quedará prendido del contraste con la estructura y el mensaje cultural del cuento maravilloso, que así es implícitamente realzado, por el contraste mismo, como trasfondo de los libros de caballería, en cualquier dirección que se tome. Comprender lo que supuso el fracaso de cristianizar el complejo mundo de lo maravilloso, que estaba destinado a todo lo contrario, a dignificar la condición humana, sin necesidad alguna de ningún dios, fue una más de las muchas amarguras atesoradas por el genio incomprendido de Cervantes. Entre otras tantas cosas como no pudo decir en su tiempo, esta me parece una de las más trascendentes: que la intromisión de las religiones sacerdotales rompió definitivamente la posibilidad de un humanismo consecuente, esto es, de una cultura del hombre para el hombre, y

no para Dios. Y cómo, pues, del fraude de la Contrarreforma difícilmente nos recuperaríamos los españoles, y a la vista está.

---

\* Publicado en *Cuatro novelistas sevillanos hablan de Cervantes y el Quijote*. Ateneo de Sevilla, Sevilla, 2006.