

El episodio de la Cueva de Montesinos como parodia del motivo de *catábasis* o *descensus ad Inferos* en *El ingenioso Hidalgo, don Quijote de la Mancha*.

Gerardo Román Altamirano Meza
(Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa)

Introducción

Entre las tareas que un héroe debe cumplir, en varias culturas y literaturas, se encuentra el *descensus ad Infernos* o *Catábasis*. En la tradición clásica, este periplo sobrenatural lo realizan Odiseo, Eneas, Orfeo, Hércules; y, más tarde, en la tradición judeocristiana, el mismo Jesucristo, en el *Evangelio apócrifo de Nicodemo*: además, por supuesto, Dante Alighieri, en su *Commedia*. Generalmente, se trata de una travesía iniciática, física y vertical, que conlleva, sin remedio, a un *Alter Orbis*, o a un *Otro Mundo* que, mayoritariamente, se identifica con la *Tierra de las Maravillas*; y, también, con la *Tierra de los Muertos*.

Hacia la primera mitad del siglo XVII, específicamente en la Segunda Parte (*Caps.* XXII y XIII) de la conocida novela cervantina, Miguel de Cervantes hace que el también conocido caballero manchego realice un descenso similar, para el que sirve como escenario la Cueva de Montesinos, en Albacete, España.

En este trabajo trato de demostrar cómo este motivo tan recurrente en cierta literatura antigua resulta una parodia en el texto cervantino. Para ello, dividí esta exposición de forma tripartita. En la primera parte, me ocupé de los conceptos de *parodia* y *motivo literario*; en la segunda, trato de aclarar qué entiendo por el motivo *descensus ad Inferos* o *catábasis* e intento exponer algunos constituyentes de la tradición; mientras que, en el último, trato de hacer un listado comparativo, por medio del cual trato de demostrar por qué pienso que este elemento es una parodia en la obra de Miguel de Cervantes.

1. Conceptualización de los términos *parodia* y *motivo literario*

Como muchos otros conceptos teórico-literarios, los términos *parodia* y *motivo* resultan bastante problemáticos y de confusas definiciones. No obstante, con el fin de ofrecer un breve marco teórico que ayude a este trabajo, atengámonos de momento al primero de ellos. De esta suerte, partamos de una idea; en el DRAE, el término *parodia* se define simplemente como: “1 S.f. Imitación burlesca.” (*Drae*, s.v). No obstante, habría que ahondar y mencionar que dicho término, en castellano y otras lenguas, proviene del griego *παρά* (*para*) que significa *al lado* o *contra*; y *ὀδή* (*oide*), que significa *canción*. De esta suerte, el vocablo significaría en su raíz más esencial *contracanto* o *contracanción*; y esto se entendía con respecto a ciertas producciones lírico-épicas, como la *Ilíada* misma, que, desde la *mimesis* o imitación, se contraponían a un elemento original, de naturaleza generalmente sublime, y lo imitaban de manera que éste perdía dicha naturaleza y lo delegaban al ámbito de lo satírico y lo burlesco que, como sabemos, son elementos que mueven a la risa.¹

¹ G. Genette señala: “D’abord l’étimologie: *ôde*, c’est le chant; *para*: “le long de”, “à coté”; *parôdein*, d’où *parodia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à coté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en

En su *Poética*, Aristóteles no desarrolla el concepto, pero sí lo señala, en el capítulo II, dentro de los tres tipos de imitación que se logran gracias a la mimesis prosística o en verso. De esta manera: “por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia [...] peores” (1998, 132). ¿Por qué los ha hecho peores?, preguntamos, porque muchas veces este retrato, tan intrincado con la sátira y la ironía, hace de ellos objetos risibles.

Estudiar el devenir del concepto y aplicación de la parodia en literatura es un trabajo que excede los límites de este escrito.² No obstante, aunque sabemos que la obra no es una simple parodia, en el caso del *Quijote*, habría que remitir al estudio de Urbina (1990) “Sobre la parodia y el *Quijote*”. Cabe señalar que este autor defiende en lo absoluto la naturaleza paródica de la obra cervantina, en relación evidente con las ficciones caballerescas,³ y también cita a algunos teóricos más o menos contemporáneos a Cervantes, como Alfonso López Pinciano (1547-1627) quien, en su *Filosofía Antigua Poética* menciona que: “La parodia no es otra cosa que un poema que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas” (en Urbina, 1990, 390).

Por su parte, y en una época más cercana, en sus *Palimpsestes*, Gerard Genette señala que la parodia es un elemento intertextual, en el que un texto B tiene una relación referencial con un texto A y el resultado mueve, asimismo, tanto a lo risible, pero también hacia la crítica. De manera similar, Linda Hutcheon, en *A theory of parody*, señala que: «Parody is [...] a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text... It is a repetition with critical distance, which marks difference instead of similarity” (1985, 32).

Por otro lado, aunque el concepto de *motivo literario* puede confundirse muchas veces con el de tema o tópico, podríamos definir este elemento por tres aspectos que lo distinguen: 1) un motivo es la concreción de un tema, tomando en cuenta que un tema se reduce a no más de tres palabras (*amor, aventura, muerte, guerra y paz*, etc.) 2) se presenta de manera recurrente en varias obras literarias y 3) tiene la posibilidad de impulsar la narración. De esta manera no resulta extraño hablar de los tres hijos o hijas del rey, del brebaje que transforma, duerme o mata a un individuo; del espejo o caldero mágico, etc.⁴ Tomando en cuenta lo anterior, y en suma, si un tema es la muerte; el suicidio, el asesinato son motivos, porque son concreciones del tema. Y lo mismo sucede con el viaje y sus

contrechant – en contrepoint– ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou *transposer* une mélodie. Appliqué au texte épique, cette signification pourrait conduire à plusieurs hypothèses” (1982, 20).

² Para una revisión mucho más minuciosa del concepto, remito al lector al artículo de Juan Campesino “La parodia en el tiempo”; en él, el autor hace un recorrido desde la Antigüedad clásica y aclara con mayor profundidad la problemática que implica la conceptualización del término, desde sus raíces etimológicas; asimismo da cuenta de obras, como la *Batracomiomachia*, atribuida falsamente a Homero, en la que la narración sublime, sobre todo referente a la *Iliada*, cambia sus personajes bélicos –argivos, aqueos y troyanos–, por “batracios y roedores que, a guisa de armas, utilizan agujas, cascaras de nuez y conchas de caracol” (2017, 248).

³ Es deber recordar que el mismo Cervantes deja en claro cuál es el objetivo de escribir su obra al finalizarla: “No ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van tropezando y han de caer del todo sin duda alguna. Vale” (II, 74, 1106).

⁴ Muchos de estos motivos han sido ya estudiados por Thompson en su *Motif Index of Folk literature*, donde estos elementos están clasificados en 23 categorías. Para el tema, resalta el apartado “F” que Thompson titula “Marvels”. Para una versión *on line* de este catálogo, remito al lector a la siguiente dirección.

<http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>

variantes como: el viaje en el tiempo, el viaje a tierras maravillosas, o bien, como en este caso lo trataremos, el viaje hacia el *Otro Mundo*, que, en muchas ocasiones se relaciona con un *Alter Orbis*, pero también con el *descenso ad Inferos* o *catábasis*.

2. El motivo del *descensus ad Inferos* o *Catabasis* en la tradición clásica y medieval. Aproximación a una tradición.

Los vocablos *catábasis* y, por extensión, *anábasis* se relacionan con el verbo griego *βαίνω* que, en suma, implica movimiento. A este vocablo se le adhiere el prefijo *κατά* o *ἀνά*, para indicar su direccionalidad, abajo o arriba, respectivamente.⁵ En latín, la idea de la *catábasis* se tradujo como *descensus ad Inferos*, que significa un descendimiento a un mundo situado verticalmente en una parte inferior, pero no necesariamente el Infierno cristiano. Se trata, en efecto, de un viaje vertical, físico e iniciático, que muchas veces lleva al héroe al *País de las Sombras*, relacionado en algunas ocasiones con el *Mundo de las Hadas*, como se trata en textos de sustrato celta; o bien, propiamente la *Región de los Muertos*, el *País de la Muerte*.

En este sentido, una de las obras más antiguas que nos dan noticia de ello es la epopeya sumeria de Gilgamesh (ca. 3000 a.C.), la cual narra la historia del héroe homónimo y su amistad con Enkidú, tras cuya muerte, el héroe, desesperado, decide buscar la fuente de la vida eterna; y, de algún modo, realiza un viaje de *catábasis*.

También en el contexto sumerio, se encuentra el mito del viaje que emprende la diosa *Inanna*, conocida posteriormente como Ishtar, a las tierras denominadas *Irkalla*, la *Tierra del No Retorno*, con el fin de enfrentarse con su propia hermana, Ereshkigal, para arrebatárle los poderes del mundo subterráneo.⁶

Ya en la tradición grecorromana, es inevitable hablar del viaje que emprende Ulises, en el Canto XI de la *Odisea*, a la *Tierra de los Muertos*; un viaje que, si bien no se trata de una *catábasis*, *in strictu sensus*, sí cumple con algunos de los elementos que caracterizan este periplo; como la descripción de un lugar sombrío, el diálogo con los muertos y una revelación que sólo se le puede dar al héroe. En la misma tradición griega, encontramos todo un listado de héroes que, por diversos motivos, viajan hacia el Inframundo: Orfeo desciende para rescatar a su esposa, Eurídice; Heracles, en su trabajo XII, tiene que capturar a Cerbero; y Psique, por mandato de su divina suegra, Venus, tiene que obtener agua de la Laguna Estigia, según nos cuenta el *Asno de Oro*, de Apuleyo.

Por continuidad histórica y antonomasia, la cultura latina también cuenta con un héroe que viaja al Inframundo: Eneas; quien, en el L.VI de la obra virgiliana, desciende

⁵ Morales Harley señala lo siguiente: “el verbo griego *βαίνω* posee los siguientes significados: (1) caminar, marchar, andar, dar un paso; (2) estar de pie, estar en un lugar; (3) irse, salir de algún lugar; (4) venir; (5) seguir, avanzar y (6) montar. Todas las acepciones de la palabra son utilizadas para indicar la acción de moverse o desplazarse. Sin embargo, no indica la dirección del movimiento; de ahí que el griego recurra a los vocablos *κατά* y *ἀνά* para indicarla. [Así] la palabra *κατά* indicaría la acción de realizar un movimiento hacia abajo o descendente, mientras que *ἀνά* tendría el sentido de llevar a cabo un movimiento que se realiza hacia arriba” (“La katábasis como categoría...” 2012, 127). Cabe mencionar que, en su obra, *A heroe with a thousand faces*, Campbell, de alguna manera aborda el tema, en el capítulo dedicado a “El vientre de la ballena”.

⁶ Para el tema del *descensus ad Inferos* protagonizados por personajes femeninos, remito al lector al artículo de Fernández Izaguirre: “*Descensus ad Inferos*: tres ejemplos de la literatura hispánica medieval ...” <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/396/492>

hasta los *Campos Elíseos*, para recibir el mensaje de su padre. En esta obra, también ya se incluye ciertos elementos que serán recurrentes en las distintas reescrituras del motivo, como la ayuda de un guía; o bien, la entrada a un *Alter Orbis*, materializada como la entrada a una caverna.

Por otro lado, ya situados en el contexto medieval y prerrenacentista, varias son las obras y personajes relacionados con este elemento folklórico y literario. De manera cronológica, tendríamos que hablar, por ejemplo, de algunos *Lais* franceses, ca. S.XII, en los que un motivo común es que un caballero es conducido, por un animal blanco, al mundo férreo que es, sin remedio, el *Universo de las Hadas* y, también, el *Mundo de los Muertos*.⁷

Asimismo, se halla el *Paraíso de la reina Sibila*, de Antoine della Sale (ca. 1400), obra en la que el autor da cuenta de su viaje, y el de otros personajes, hacia el monte de la Sibila, situado entre Ancona y Espoleto, Italia, donde se encuentra el reino subterráneo de una mujer serpiente, soberana de un reino de ultratumba.

Evidentemente, no podemos dejar de mencionar la *Divina Commedia*, donde Dante se desdobra como personaje y hace que su maestro, Virgilio, lo guíe por los distintos círculos que implican el cónico Infierno cristiano.

Finalmente, y con el objetivo de lograr una mejor conexión con la obra cervantina, habría que recordar que, en algunos textos de Literatura caballerescas, también existen personajes que realizan este periplo sobrenatural, sea o no implícito; y estos son los casos de Lancelot, en *El caballero de la carreta*, de Chretien de Troyes; pero también; y, sobre todo, algunos Libros de Caballerías, como con Montalvo, autor y personaje en las *Sergas de Esplandián...* O bien *Amadís de Grecia*, textos tan carísimos a don Quijote, en los que sus protagonistas ingresan a una Cueva, la *Cueva de las Maravillas*.⁸

Tomando en cuenta lo anterior, habría que pensar que las diversas reescrituras del motivo de catábasis o *descensus ad inferos* contienen ciertos elementos cuya existencia, si bien no necesariamente es fundamental, sí es constante. De esta suerte, en el siguiente apartado tengo como objetivo comparar algunos pasajes de las obras antes referidas con el pasaje cervantino que nos interesa; mas, anterior a esto, me parece adecuado contextualizar el pretendido *descensus ad inferos* que realiza don Quijote, en la Cueva de Montesinos.

⁷ Cabe recordar que la palabra *Hada* deriva del vocablo latino *Fatum*. (*Fatum* > *Fatam* > *Fata* > *Fada* > *Hada*). DRAE s.v.

⁸ En el caso de las *Sergas de Esplandián*, la aventura es protagonizada supuestamente por el autor y ésta se resume del siguiente modo: cierto día Montalvo sale de cacería, halla poco tiempo después una lechuza, ésta es cazada por el halcón del protagonista: mas, cuando ambas aves caen al suelo/sueño: “fueron ambos caídos en un pozo”; al tratar de rescatar a su ave de cetrería, el personaje es levantado por un remolino que lo sitúa de pronto en la cueva. Estando en ella, se le aparece una gran serpiente que laza fuego, la cual pronto desaparece y da lugar a que entre una dama, quien es la guía de Montalvo, ésta le menciona: “Conviene que dejando el temor te vengas sin él conmigo, y mostrarte he tales y tan extrañas cosas que, aunque viéndolas, comprenderlas pudisesses, tus ojos nunca las vieron” (1998, 68). Después de esto, llegan dos enanos que los conducen a un prado, donde hay una peña y una fortaleza, a donde se aproximan la dama y protagonista. Ellos llegan finalmente a la *Cámara Defendida*, ahí se observa a unos personajes sentados solemnemente; se trata de Amadís y de Oriana, así como de Esplandián y su mujer, Leonorina, emperatriz de Constantinopla, a quienes la misma dama, por enseñanzas de Morgana, tiene hechizados en esa cueva para protegerlos de la muerte. Y ésta es la revelación que de algún modo es parecida a la de don Quijote en su descenso a la Cueva de Montesinos. Después la misma doncella lo hace regresar al mundo cotidiano y éste despierta montado en su caballo y con halcón en mano. Finalmente le pregunta a su escudero qué había pasado, y éste responde que se había quedado dormido aproximadamente tres horas.

3. *El Descensus ad Inferos* o *Viaje de Catábasis* como parodia, en el *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*

El episodio de la Cueva de Montesinos se encuentra en los capítulos XXII y XXIII, de la Segunda parte del *Quijote* (1615). La narración se resume del modo siguiente: después de las bodas de Quiteria y Basilio, don Quijote desea ver la afamada Cueva de Montesinos. Para ello, alguien le ofrece a un tal primo, quien lo conduce, junto con Sancho, hacia ese lugar. Una vez llegados ahí, y después de librar ciertos obstáculos, el primo y Sancho ayudan a don Quijote para que éste descienda por la cueva. Ya en ella, don Quijote experimenta una sensación somnolienta, cuando, de repente, se da cuenta de haber llegado a un lugar maravilloso, del cual resalta un alcázar, cuyos muros le parecen de cristal.

De este maravilloso castillo, sale el viejo Montesinos, quien recibe a don Quijote y afirma que el caballero es el destinado a desencantarlos a él y a los habitantes de la cueva, de un fiero hechizo realizado por el mago Merlín. Entre los habitantes de ese Inframundo, resalta Durandarte, a cuyo sepulcro conduce Montesinos a don Quijote.⁹ Es en este momento, cuando se habla de Guadiana, Ruidera y sus hijas transmutados en ríos y lagunas, cuerpos acuíferos que, en efecto, existen.

Posteriormente, el protagonista es testigo de una procesión mortuoria, encabezada por Belerma, dama de Durandarte, quien lleva el corazón de éste, “seco y amojamado”. Finalmente, el caballero manchego también observa la presencia de tres labradoras “que iban saltando y brincando como cabras”; tres, como la *Tria Fata, los tres destinos*. Después, se sabe que una de ellas es la mismísima Dulcinea, quien envía a una de sus damas para pedirle dinero prestado a don Quijote, dejando como prenda un faldellín... don Quijote no acepta la prenda y le da a la dama los únicos cuatro reales que posee y ésta se aleja, haciendo “una cabriola, que se levantó a dos varas de medir en el aire”. (II, XXIII, 733)

Tomando en cuenta lo anterior, a mi parecer, es interesante comparar este descenso que hace el protagonista cervantino con otros viajes de este tipo, principalmente apoyados en ciertos elementos que pueden o no estar presentes en las distintas *catábasis* que realizan héroes en la tradición clásica y medieval y que, afirmo, Cervantes parodia.

3 Elementos recurrentes en el *descensus ad Inferos* de don Quijote y otras obras.

3.1. El guía y la tarea guardada para el héroe

Cuando alguien visita tierras extrañas, siempre hay necesidad de un guía. Así le sucede a Eneas, quien, antes de visitar las tierras inframundanas, tiene como guía a la Sibila de Cumas. Siglos después, Dante elige a Virgilio como guía del Inframundo; pero, en principio, aquél deniega la tarea:

Mas yo ¿por qué he de ir? ¿Quién me lo ordena?
Eneas yo no soy, yo no soy Pablo

⁹ Cabe mencionar que tanto Montesinos, como el propio Durandarte son personajes que pertenecen al universo literario francés carolingio, pero que pronto, en España y en los romances hispánicos, adquirieron otras características. Por ejemplo, Durandarte inicialmente es la espada de Roldán, en la famosa *Chanson de Roland*; mas, del otro lado de los Pirineos, se transformó en un personaje humano a quien se le atribuyó toda una historia en la que Montesinos es su mejor amigo y a quien Durandarte le encarga, como efecto ocurre, que si muere le lleve su corazón a su amada Belerma.

no me creo ni valer la pena.

(*Divina Commedia*, Inferno, II, vv. 31-33)

Don Quijote no sólo tiene uno, sino dos guías; uno exterior, el primo humanista y “muy aficionado a leer libros de caballerías” (II, XXII, 717), con lo cual ya empezamos mal, pues se unen dos locuras; y otro interno, Montesinos... Mas, a diferencia de Dante, don Quijote tiene el orgullo alzado y asume que, a sus cincuenta y tantos años, él es el héroe de toda empresa. Así, antes de ingresar a la Cueva, y ante las advertencias de Sancho, el caballero manchego menciona: –“Ata y calla [...] que tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada.” (II, XXII,720).

Más tarde –en la Cueva–, Montesinos se presenta ante don Quijote y, después de abrazarlo, afirma la condición del elegido:

Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados, esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la Cueva de Montesinos, hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo. (II, XXIII, 724).

Igualmente, en la Cueva de Montesinos, éste conduce a don Quijote ante el sepulcro de Durandarte y a éste le afirma:

Sabed que tenéis ante vuestra presencia, y abrid los ojos y vereislo, a aquel caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlín [...] por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados, que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas” (II, XXIII,727).

A lo que el cuerpo yacente, sino medio muerto, con algo de indiferencia, responde: “Y Cuando así no sea, cuando así no sea, oh primo... *Paciencia*, y barajar.” (II, XXIII,727) Durandarte, contesta débilmente y para ello utiliza un dicho, tan comunes en esta obra.... *Paciencia y barajar*...Es decir... realmente nada le importa.

3.2 Descripción externa del lugar o entrada hacia el *Otro Mundo*

Entre los elementos presentes en los textos que nos han descrito múltiples *catábais*, se encuentra la descripción externa de una entrada a una cueva, que prácticamente obedece al motivo de una *descriptio loci*. En la *Eneida*, esta entrada es temible y hedionda. En la obra se lee:

Había una honda cueva pavorosa, con ancha fauce abierta, áspera de guijarros, protegida de un lago de aguas negras y un tenebroso bosque. Sobre ella no podía tender impunemente su vuelo ningún ave. Tan hediondo era el hálito, que sus oscuras fauces despedían y alzaba a la bóveda del Cielo. Por eso designaron los griegos el lugar con el nombre de *Aornos*, el ausente de pájaros.

(*Eneida*, VI, 237- 242)

En el *Quijote*, por otra parte, la descripción externa que se hace del lugar si bien no es del todo tenebrosa, sí resulta de difícil acceso e incluso cargada de malos presagios, pues una serie de aves nocturnas derriban a nuestro héroe. Así, leemos en la obra:

Y otro día a las dos de la tarde llegaron a la cueva, cuya boca es espaciosa y ancha, pero llena de cambroneras y cabrahígos, de zarzas y malezas tan espesas e intrincadas, que de todo en todo la ciegan y la cubren [...] y, así, poniendo mano a la espada [don Quijote] comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos tan espesos y con tanta priesa que dieron con don Quijote en el suelo. (II, XXII, 721)

3.3 Descenso vertical

El siguiente punto de este periplo fantástico es el *descenso vertical*. En la *Divina Commedia*, constantemente se alude a un camino vertical y en descenso que emprenden héroe y guía. Así, en la obra encontramos:

Tan honda era la sima y nebulosa
que, aunque clavé la vista en lo profundo,
no pude distinguir ninguna cosa.
“*Bajemos a este tenebroso mundo*”,
El poeta empezó, empalidecido,
“Yo bajaré el primero y tú el Segundo”
(*Divina Comedia*, Infierno, IV, vv.10-15, las cursivas son mías)¹⁰

En la obra cervantina, hay varios momentos en los que, gracias a ciertos vocablos y sus implicaciones, se alude al descenso vertical que emprende don Quijote. De este modo, antes de que la tarea sea llevada a cabo: “don Quijote dijo que, *aunque llegase al abismo, había de ver dónde paraba*” (II, XXII, 719 las cursivas son mías).

Sancho, no obstante, advierte: “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” (II, XXII, 720, las cursivas son mías). Más adelante, el mismo don Quijote menciona: “Yo voy a *despeñarme*, a *empozarme* y a *hundirme* en el *abismo* que aquí se me representa” (II, XXII, 721, las cursivas son mías).

Finalmente, cuando queda libre el acceso a la Cueva, don Quijote: “se levantó y viendo que no salían más cuervos ni otras aves nocturnas, como fueron murciélagos, que asimismo entre los cuervos salieron, dándole sogas el Primo y Sancho, se dejó *calar* al fondo de la caverna espantosa” (II, XXII, 721, las cursivas son mías).¹¹

Justo cuando don Quijote va bajando, Sancho sugiere una muerte y resurrección hipotética del protagonista al mencionar: “Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela, a la luz de esta vida que dejas por *enterrarte* en esta escuridad que buscas” (II, XXII, 721, las cursivas son mías).

¹⁰ Este mismo elemento lo recuperan autores más o menos contemporáneos, como Juan Rulfo, quien a cerca del camino que emprende Juan Preciado para Comala, en *Pedro Páramo*, señala que, junto con Abundio, su guía: “Caminábamos cuesta *abajo*, oyendo el trote rebotado de los burros. *Los ojos rebotados por el sueño*, en la canícula de agosto” (2007, 66, las cursivas son mías). Cabe resaltar aquí la inclusión del sueño, como entrada al *Alter Orbis*.

¹¹ Hay que señalar aquí que, aunque el verbo *calar* implica *entrar*, su etimología proviene del Lat. *Chalāre*, *bajar*, *descender*, y este del gr. *χαλᾶν*.

3.4) Sueño y *catábasis*

Elementos recurrentes, también, en los ejercicios *catábicos*, son el *sueño* y, con él, el tópico *somnium imago mortis* o *el sueño como imagen, representación y ensayo de la muerte*. De este modo, en la *Commedia* de Dante, se lee:

No sé cómo entré allí, tal era el grado
de *sopor* que traíame inconsciente
cuando hube el buen camino abandonado
(Infierno, I, vv. 10-12, las cursivas son mías)

En la *Eneida*, cuando el protagonista se presenta en el vestíbulo del Infierno, señala que observa a algunos de los habitantes del nefasto lugar, entre ellos se encuentra: “el Sueño, hermano de la Muerte” (VI, v. 278, 311). Por otra parte, también se menciona que su salida de ese espacio, que es el Inframundo, se realiza por una de dos puertas relacionadas con el mundo onírico. Así, se lee:

Dos puertas hay del Sueño. Una de ellas de cuerno, según dicen,
por donde se permite fácil paso a las sombras verdaderas,
la otra es toda brillante con la lumbre del albo marfil resplandeciente.
Por ésta los espíritus sólo mandan visiones ilusorias
(*Eneida*, VI, 893-896)

En la obra cervantina, cuando el primo y Sancho sacan a don Quijote de la cueva, el primero lo llama:

Pero no respondía palabra don Quijote; y sacándole del todo, vieron que traía los ojos cerrados, con muestras de estar dormido. Tendiéronle en el suelo y desliáronle y, con todo esto no despertaba; pero tanto le volvieron y revolvieron, sacudieron y menearon, que al cabo de buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara (II, XXII, 722)

Aún más, cuando don Quijote ha entrado recientemente en la Cueva, recuerda que:

Fui recogiendo la sogá que me enviábades y, haciendo de ella una rosca o rimero, me senté sobre él, pensativo, además, considerando lo que hacer debía para calar al fondo, no teniendo quien me sustentase; y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté de él 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. (II, XXIII, 723)

3.5 Descripción interna del lugar: *crystal* y *agua*

Es a partir del último punto que, en la obra cervantina, comienza la descripción interna del lugar; que, si bien se caracteriza por cierta oscuridad, también posee sitios lumínicos, que se ofrecen gracias a la presencia de un material parecido al cristal y otros elementos

preciosistas. De esta suerte, cuando don Quijote termina de despabilarse por el sueño que le da al interior de la cueva, afirma: “Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados: del cual, abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacía mí venía un venerable anciano...” (II, XXIII, 723). Ese anciano es Montesinos, quien después lleva a don Quijote al sepulcro de Durandarte, dentro de ese castillo de cristal y aquel dice:

Y así digo que el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, de fresquísimo sobremodo, y toda ella de alabastro, estaba un sepulcro de mármol con gran maestría fabricado, sobre el cual vi un caballero tendido de largo a largo, no de bronce ni de mármol, ni de jaspado hecho, como lo suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos (II, XXIII 725)

Hay que mencionar, no obstante, que estos elementos, resumidos en una *descriptio loci et admirabilis*, para el momento en que escribe Cervantes, resultan ya un lugar común en ciertas narraciones, sobre todo caballerescas y de literatura de viajes.

De esta suerte, Antoine della Sale, en el *Paraíso de la reina Sibila*, señala que: “Cuentan que después de franquear las puertas de metal, vieron más allá otra puerta muy hermosa, donde se reflejaba la luz de los candiles que llevaban, iluminando la cueva entera como si toda ella fuese de *crystal*” (1995, 22, las cursivas son mías).

Del mismo modo, en el *Lai* bretón de María de Francia, Guingamor (ca. s.XII), ante el protagonista, que se encuentra en un *río*, y yendo en persecución de un jabalí blanco, “apareció ante sus ojos una muralla de piedra de un gran castillo. Los muros eran de mármol verde y en la entrada se erguía una torre que parecía de plata y que irradiaba una luz maravillosa. Las puertas eran de puro marfil con incrustaciones de oro y no había en ellas ni balda ni cerrojo”. (2017, 51).

Tomando en cuenta lo anterior, el agua también es clave en algunas descripciones internas o externas de los distintos inframundos. De sobra es conocida la hidrografía del Infierno virgiliano, recuperada después por Dante: *Estigia*, la gran laguna, y los ríos infernales: *Cócito*, *Aqueronte*, *Flagetonte* y *Leteo*, el río del olvido...

En el caso del texto cervantino, a mi parecer, este elemento, es decir la hidrografía inframundana, queda sustituido por Guadiana, caballero trasmutado en el río homónimo; y también por Ruidera, sus hijas y sobrinas, metamorfoseadas supuestamente en lagunas y ríos, algunos subterráneos y que, como he mencionado, en efecto, existen. Así pues, estando ante el sepulcro de Durandarte, Montesinos señala:

Solamente faltan Ruidera y sus hijas y sus sobrinas, las cuales llorando por compasión que debió tener Merlín de ellas, las convirtió en otras tantas lagunas, que ahora en el mundo de los vivos y en la provincia de la Mancha las llaman las lagunas de Ruidera [...] Guadiana, vuestro escudero, plañendo asimismo vuestra desgracia, fue convertido en un río llamado de su mismo nombre, el cual cuando llegó a la superficie de la tierra y vio el sol de otro cielo, fue tanto el pesar que sintió de ver que os dejaba, que *se sumergió en las entrañas de la tierra*, pero como no es posible dejar de acudir a su natural corriente, de cuando en cuando sale y se muestra donde el sol y las gentes la vean” (II, XXIII, 724, las cursivas son mías).

3.6 Los habitantes del Otro Mundo

Más allá de Montesinos, Durandarte, Guadiana, Ruidera y demás personajes metamorfoseados en cuerpos acuáticos, la Cueva de Montesinos tiene otros habitantes. Pero, lejos de aquellos descritos, por ejemplo, en el *Paraíso de la reina Sibila*, “damas y damiselas, caballeros y escuderos, todos magníficamente ataviados” (1997, 37), los que aparecen en la obra Cervantina son peculiares y risibles. Así, después de que Durandarte calla, don Quijote observa el cortejo de Belerma que lleva el corazón de Durandarte. En la obra encontramos:

Vi por las paredes de cristal que por otra sala pasaba una procesión de dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre las cabezas, al modo turquesco. Al cabo y al fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era *cejijunta y la 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, traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia. (II, XXIII, 728, las cursivas son mías.)

Montesinos aclara que la dama que lleva el corazón de *carne momia* es Belerma y don Quijote señala: “y 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.” (II, XXIII, 271, las cursivas son mías) Montesinos continúa: “Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil, ordinario en las mujeres, porque há muchos meses y aun años que no le tiene ni le asoma por sus puertas” (II, XXIII, 728, las cursivas son mías). Evidentemente se habla aquí de la menstruación, un tema tabú y que, en este contexto, podría llevar a la risa.

Montesinos afirma que de no ser por el dolor, Belerma luciría igual de bella que Dulcinea, lo cual enfurece a don Quijote quien termina diciendo que cualquier comparación es odiosa “y... quédese aquí”..., dice. Sancho se sorprende de que don Quijote no se haya subido “sobre el vejote y le haya molido a coces todos los huesos y le haya pelado las barbas” (II, XXIII, 729). A lo que responde don Quijote: “Estamos todos obligados a tener respeto a los ancianos, aunque no sean caballeros, y principalmente a los que lo son y están encantados” (II, XXIII, 729).

Después de una discusión sobre si los encantados, o los muertos, duermen, beben o comen, don Quijote dice haber visto a la reina Ginebra y también a “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” (II, XXIII, 730). Dice don Quijote.

3.7 El Tiempo Desajustado

El tiempo de la Historia y los tiempos de las historias no son los tiempos de ningún hombre; si no el tiempo de todos. Así que, en un viaje como éste, el tiempo se halla

desajustado. En el *Paraíso de la reina Sibila*, se cuenta de un caballero que, debido al gozo que experimenta en el reino de la mujer serpiente, prolonga su estadía en el Inframundo:

Mucho se alegró el caballero al conocer esos tres plazos. Eligió el primero, luego el segundo, e iba ya por el tercero, pues tal era el infinito deleite de que gozaba, que tan cortos le parecían los días como si no fueran horas siquiera” (1997, 25)

Guingamor, protagonista del *Lai* del que hemos hablado, “pensó en quedarse sólo dos días y marcharse al tercero, pues quería encontrar al perro y al jabalí y explicar a su tío la aventura que había vivido ahí; luego volvería con su amada. Todo ocurrió de otro modo, pues se quedó ahí trescientos años”. (2017, 54).

Hablando de la tarea de Sancho y el primo, quienes bajaban a don Quijote, se dice: Ya ellos tenían descolgadas las cien brazas de sogas y fueron de parecer de volver a subir a don Quijote, pues no le podían dar más cuerda... Con todo eso, se detuvieron como media hora, al cabo del cual espacio volvieron a recoger la sogas” (II, XXIII, 721)

Ellos llegan a la Cueva a las dos de la tarde y don Quijote comienza su relato a las 4 pm.; es decir, la aventura transcurre en dos horas aproximadamente. No obstante, después de la descripción del cortejo de Belerma y la discusión que tiene don Quijote con Montesinos por la comparación entre ésta y Dulcinea, el primo se asombra de ver tantas cosas que ha visto el caballero en tan poco tiempo. Por ello se suscita el siguiente diálogo:

“- ¿Cuánto ha que bajé? – preguntó don Quijote
– Poco más de una hora – respondió Sancho.
–Eso no puede ser – replicó don Quijote– porque allá me anochece y amaneció y tornó a anochecer y amanecer tres veces. De modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra (II, XXIII, 729)

Cabría también indagar la presencia del número tres en esta aventura.

3.8 La revelación heroica

Finalmente, quizás el objetivo principal de estos periplos fantásticos es la revelación que tiene todo héroe, después de realizar su tarea. A Ulises se le revela el camino a Ítaca; a Eneas, la estirpe *augustea*; a Dante, la estructura y función de los lugares *post mortem*. Al caballero manchego, por su parte y a mi parecer, se le revelan tres cosas...

La primera se ofrece, cuando, estando dentro de la cueva, una de las damas de Dulcinea se acerca muy sigilosamente a don Quijote y con voz baja le dice:

Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos y suplica a vuestra merced la haga de hacerla saber, cómo está y, que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced cuando encarecidamente puede sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo de cotonía nuevo media docena de reales, o los que vuestra merced tuviere, que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad. (II, XXIII,732)

Esto sorprende a don Quijote y pregunta a Montesinos si también los encantados principales, los muertos, padecen necesidad. Luego se lee: “A lo que él me respondió, ‘créame vuestra merced que esta que llaman necesidad a donde quiera se usa y por todos se extiende y a todos alcanza y aún a los encantados no perdona” (II, XXIII, 732) y esta es la primera revelación. Sí, el *Capitalismo* ni la vida perdona.

La segunda se suscita cuando don Quijote afirma “prenda no la tomaré [...] ni menos le daré lo que pide, porque no tengo... sino cuatro reales...” (II, XXIII, 723). Es decir, la segunda revelación de don Quijote es: él es pobre... Lo bastante cómico en el pasaje es que la doncella “tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia, hizo una cabriola que se levantó dos varas de medir en el aire” (II, XXIII, 723). Es decir, el espectáculo es casi circense.

A mi parecer, no obstante, la tercera revelación que don Quijote tiene para todo el mundo, y también para nosotros, se da cuando, antes de contar su relato y, poco después de que lo despierten, afirma: “Dios os lo perdone, amigos; que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos de esta vida pasan siempre como *sombra* y *sueño*... Y también se marchitan... como la flor del campo.” (II, XXII, 722, las cursivas son mías).

Conclusiones

Sin duda, el episodio de la Cueva de Montesinos, situado en la segunda parte del *Ingenioso Hidalgo, don Quijote de la Mancha*, constituye un eslabón más de una vieja tradición de un motivo literario, el del *descensus ad Inferos*. No obstante, como lo hace Cervantes, en la mayor parte de su monumental y más conocida obra, los elementos que se presentan aquí se desarrollan desde la perspectiva paródica; pues, tomando en cuenta lo expuesto en la primera parte de este trabajo, habría que mencionar que, en efecto, lo que realiza el autor del *Quijote* es una imitación burlesca de la afamada tarea que concierne a muchos héroes y esto es el resultado de varios elementos, como la edad del personaje principal, la descripción de los habitantes de ese extraño inframundo, los momentos jocosos que estos ofrecen, etc. Al realizar un diálogo comparatista con otras obras antiguas y medievales, canónicas o no, en las que aparece el motivo del *descensus ad Inferos*, en este trabajo, traté de demostrar, por medio de ocho puntos concretos, cómo se activa el mecanismo paródico en este episodio. No obstante, como es el caso del total de esta obra, el pasaje no es exclusivamente risible, sino que, por momentos, Cervantes hace que su personaje también recuerde a los lectores verdades que son universales, como aquella en la que nuestro célebre caballero manchego afirma que la vida pasa como sombra y también como sueño; y, aún más, nos brinda finalmente una sentencia que parecería sapiencial y lapidaria, todo se marchita como la flor del campo y está prometido a la muerte.

Obras citadas

- Antoine della Sale. *El Paraíso de la reina Sibila*. Ed. Marie-José Lemarchand. Madrid: Siruela, 1995.
- Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1998.
- Campesino, Juan. "La parodia en el tiempo". *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. Vol. 39, Nº 1-2, (2016-2017): 247-276.
- Chrétien de Troyes. *El caballero de la carreta*. Ed. Luis Alberto Cuenca y Carlos García Gual. Madrid: Siruela: 2000.
- Dante Alighieri. *Divina Comedia*. Ed., y trad., Abilio Echeverría. Madrid: Alianza editorial, 2016.
- DRAE. <https://www.rae.es/>
- Fernández Izaguirre, Penélope Marcela. "Descensus ad Inferos: tres ejemplos de la literatura hispánica medieval del siglo XIII ("Libro de Alexandre," "General Estoria" y "Milagros de Nuestra Señora)". *Medievalia*, Vol. 52, Nº. 2, (2020): 61-82.
- Garci Rodríguez de Montalvo. *Las sergas de Esplandián*. Ed. Salvador Bernabéu Albert. Madrid: Instituto de Cultura de Baja California, Doce Calles, 1998.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil, 1982.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody*. New York: Methuen, 1985.
- María de Francia. *Lais*. Ed. Carlos Alvar. 3ª ed. Madrid: Alianza editorial, 2017.
- Miguel de Cervantes Saavedra. *don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, Madrid: 2004.
- Morales Harley, Roberto. "La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino. *Revista káñina* 36.1 (2012): 127-138.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2007.
- Urbina, Eduardo. "Sobre la parodia y el "Quijote". *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (1990): 389-396.
- Virgilio. *Eneida*. Introd. Vicente Cristóbal. Trad. Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 1992.
- Thompson, Stith. *Motif Index of Folk literature*.
<http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>