

LOS ODRES DE APULEYO Y LOS DE CERVANTES

José Enrique Díaz Martín

RESUMEN

En este trabajo se estudian pormenorizadamente los dos famosos episodios de lucha con cueros de vino y las distintas opiniones que sobre la profundidad y alcance de su posible relación han vertido diferentes críticos. Finalmente se propone, a partir de los episodios, de su significado general en las respectivas obras y del imaginario mítico de ambos autores, una afinidad que sobrepasa lo anecdótico o erudito y llega a fundamentarse en zonas de la *episteme* mágica que ambos autores comparten.

Palabras claves: Apuleyo, Cervantes, Magia, Mito, Hermetismo.

Entre los libros segundo y tercero de *Las Metamorfosis*, o *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo¹, escritor y curioso de las artes y cultos mágicos nacido en Madaura (África) el año 114 d. de C., se desarrolla el episodio de los odres de vino. En síntesis, la acción es como sigue: Lucio, el yo narrador de la novela, se encuentra sentado a la mesa de la rica Birrena durante una alegre reunión de bebedores. Theleforon, otro de los comensales, acaba de contar una historia truculenta y cómica que ha levantado las carcajadas de los ebrios asistentes. Birrena llama la atención de Lucio sobre el hecho de que al día siguiente se rendirá el homenaje ritual al 'santísimo dios de la risa' y le solicita una invención con que también él contribuya a tal celebración. Lucio acepta el desafío y, borracho y acompañado por su criado, que también lo está, se despide y encamina para su casa. Es conveniente hacer notar, por lo que después se verá, que este criado no parece tener ninguna relevancia narrativa, ni volverá a aparecer nunca más.

Yendo, así, borrachos hacia casa, se les apaga la lámpara. Con todo, y en plena oscuridad, llegan a la posada donde reside Lucio, ante cuya puerta ve (o cree ver) este a tres hombres 'combatiendo'. Al fijarse mejor, le parecen ladrones que porfían por 'quebrar las puertas' de la casa, así que saca su espada y los mata.

La criada de la casa y amante suya, Fotis, se despierta al ruido y abre la puerta. Lucio, agotado, entra y enseguida se acuesta. Al día siguiente se despierta preocupado y apesadumbrado por lo que había hecho la noche anterior, y aguarda temeroso el castigo de los hombres. En efecto, un retén de alguaciles le detiene y conduce al palacio de justicia para que dé cuenta de las muertes. Mientras es conducido por la calle, Lucio ve con asombro que toda la gente que llena la calle está muerta de risa. Al llegar al palacio de justicia, la festiva concurrencia es tanta que se decide celebrar la vista en el teatro, que se llena de un público que, incomprensiblemente para Lucio, no para tampoco de reírse. El acusador es el capitán de la guardia de noche, y se presenta como testigo ocular del triple crimen. Asegura que Lucio, tras la sangrienta escabechina y al verlo aparecer, había huido, y pide para él la más severa de las penas. Lucio, llorando, justifica su acción, inventándose de paso un cuarto ladrón que incitaba a los otros a la matanza de los ocupantes de la casa, y termina pidiendo clemencia. Al ver que todo el mundo se deshace de risa mientras él gime, se indigna entre sí por aquel signo de dureza de corazón. Aparecen entonces dos mujeres sollozando. La que habla, ante los cadáveres cubiertos por una sábana, dice ser la madre de los tres asesinados y pide venganza. En esto se levanta el juez más viejo y sugiere un interrogatorio por medio de tortura. Se traen los instrumentos del tormento; pero antes de empezar, la madre pide que se descubran los cuerpos acuchillados para que aumente la indignación general contra el criminal. Se hace así, y, por fin, Lucio conoce ser objeto de una broma de la que todos, menos él, estaban enterados: sus enemigos no eran más que tres odres. Aquel era, según le explican, su inconsciente sacrificio al dios de la risa.

Aquí es donde suelen acabar su resumen de los hechos los comentadores de la relación de este fragmento con el famoso episodio del *Quijote*², y señalan así las coincidencias entre las dos obras: unos cueros de vino hinchados y tersos son, en la oscuridad, confundidos con agentes malignos y, por ello, se les 'mata', de lo que resulta, cuando se descubre la verdad, el gozo cómico del lector y de los personajes presentes, y también la burla del 'asesino'.

Pero sólo si seguimos leyendo en Apuleyo entenderemos el episodio relatado y podremos matizar de ese modo la relación entre ambos autores. Necesita hacerse notar que cuando el narrador-protagonista de la novela de Apuleyo relata inicialmente el combate, es medianamente fiable al 'animar' a los tres cueros que pugnaban por abrir la puerta (como veremos), pues sólo más tarde, enfrentado a la pena máxima y en el trance de justificar su acción, es cuando miente (como sabremos enseguida), añadiendo un cuarto ladrón y otras circunstancias de la lucha, como por ejemplo el que uno de los atacantes hablase, cosa totalmente imposible. Y miente, frente a la acusación inequívoca del capitán, porque **sabe oscuramente que estaba solo** (el criado no cuenta) y que nadie puede rebatir

su versión falsa. En cualquier caso, y con lo que sabemos hasta aquí, no parece de recibo suponer que Lucio, aun borracho, se enzarzara en una lucha feroz con tres odres simplemente colgados en la puerta. Si mediante algún mecanismo, Birrena y sus secuaces, sabiéndolo y siendo así cómplice el pueblo entero, hubiesen logrado 'animar' o agitar al menos ante él los tres fantoches y conseguido de ese modo confundir al pobre beodo, se justificaría que la ciudad entera, a la mañana siguiente, pudiese llevar adelante la farsa con tanta perfección. Si no es así, el episodio quedaría descalzado de lógica interna. Pero si continuamos leyendo, llegamos a saber que la cosa es mucho más complicada y fantástica, y por otro lado más confusa narrativamente, de lo que podríamos haber deducido o supuesto con lo recogido hasta aquí.

El asunto es como sigue: vuelto Lucio a casa al anochecer, después del juicio y un alentador descanso en los baños, Fotis se acusa ante él de ser la causante de su 'enojo'. Interrogada por Lucio, su amante le cuenta, llena de miedo, que Panfilia, el ama y esposa de Milón, su anfitrión, es una maga o bruja que ejerce sus artes maléficas para lograr el amor de todo mancebo que le agrada, y que habiéndose esta Panfilia, dos días antes, encaprichado de un joven al que había visto en la barbería, le mando a ella que fuese allí y recogiese del suelo algunos cabellos del muchacho para poder ejercitar su magia amorosa. El barbero la vio haciéndolo, sospechó la brujería, se los arrebató y la echó de allí. Fotis, asustada ante la perspectiva de presentarse ante su violenta ama con las manos vacías, y viendo por la calle a un odrero 'trasquilando tres odres de cabrón', tomó un puñado de pelos que había por el suelo y se los llevó a la bruja. **Mientras Lucio disfruta del banquete de Birrena**, Panfilia hace un conjuro mágico para mover la voluntad del propietario de aquellos cabellos, y por el

poder de la nigromancia y por la oculta violencia de los espíritus apremiados y constreñidos, aquellos cuyos pelos crujían en el fuego reciben humano espíritu y sienten y oyen y andan y se van hacia la parte los que llevaban el oro de su mismo despojo [hacia donde les conducía el humo de sus pelambres] y llegaban a la puerta de la casa, porfiando entrar como si fuera aquel mancebo beocio.

En esto llegó Lucio, y, comprensiblemente confundido por las apariencias, el vino y la oscuridad, abatió a los tres odres como sabemos.

Es decir, que los odres estaban efectivamente embrujados, estaban poseídos por un espíritu que les hacía moverse y actuar como seres humanos, lo cual sirve de justificación y descargo del pobre Lucio, pues si ni la borrachera ni la oscuridad habrían dado suficiente razón de su acto violento, la 'humanización' de aquellos cuerpos lo hace sobradamente. Considerando que la novela de Apuleyo se desarrolla bajo el supuesto de que existe la magia, y de que, por tanto, sus poderes

e influencias se encuentran legitimados como móviles o circunstancias narrativas, no cuesta trabajo aceptar, y aun admirar, la línea narrativo-causal que va de Panfilia a la escena de los cueros pasando por Fotis y el trasquilador. Pero... ¿qué tiene que ver esta línea narrativa con la del dios de la risa, esto es, la que va de Birrena al juicio burlesco pasando, asimismo, por los cueros?; porque si la línea Panfilia-cueros está justificada, es independiente y es autosuficiente, la que va de Birrena al juicio hace agua por más de una fractura.

En primer lugar, la línea Birrena-juicio se apoya en la otra, busca en ella su ocasión y soporte, y es de creer que el mismo Apuleyo premeditó esta fusión confiando en que el asombro, la intriga y el misterio respecto a la 'identidad' de los ladrones y el resultado del juicio taponasen el sentido crítico del lector, llevándole hacia zonas del interés por lo narrado más emotivas y festivas; en una palabra, halagándole, recompensando la lectura. Pero al hacerlo así, el pícaro Apuleyo ocultaba que las relaciones narrativas entre ambas líneas están trucadas para dar ese resultado. Y cuando digo trucadas, digo en el límite de la legalidad, pues, y en segundo lugar, si la invocación mágica al mancebo (que resultaron ser los odres) se realizaba durante la fiesta de Birrena, nadie podía haber premeditado el engaño tal como resulta al final, ya que nadie sabía nada de los odres. Pero es que además, si nos situamos en el lugar y momento del combate, y a tenor de la primera narración de los hechos, allí sólo estaban Lucio y su criado, borracho también, y que también asistiría asombrado a los actos 'humanos' de los pellejos. ¿Quién le fue con el cuento a las autoridades? Quiroga Salcedo, en el artículo citado, opina que el prefecto de la custodia nocturna o capitán de la guardia, que actúa después como fiscal, estaba efectivamente allí y vio la lucha de Lucio, como afirma en su deposición ante los jueces. Sería él, por tanto, quien diese cuenta de los hechos. Aparte de que no existe ninguna prueba narrativa de que este individuo estuviese allí, Quiroga se basa, para sostener esta opinión, en que el primer relato de los sucesos muestra la perspectiva de Lucio, es decir, cómo los vivió o creyó vivir el propio Lucio. Desde ese punto de vista, es posible que este, beodo y en plena oscuridad, pudiese no ver al capitán, y que este, viéndolo (pero, ¿cómo sin luz?) y comprendiendo la naturaleza del ridículo combate y sus posibilidades burlescas, diese pie al complot, y fingiese luego, en el juicio, haber visto otras cosas que no vio. En tal caso, el que Lucio, narrando a posteriori pero en primer lugar en la novela, no cuente lo que en realidad ocurrió y quién estaba allí es necesario para la intriga. Nada que objetar a la triquiñuela narrativa, si es que existe. Pero es que ¿por qué no intervino el capitán al 'ver' que aquellos bultos se movían como hombres? ¿es que llegó cuando Lucio estaba ultimando al postrer de ellos? Apuleyo, según esta interpretación, habría decidido que no interviniese, como habría decidido también que este mismo capitán no figurase en el relato inicial de Lucio, y que, por consiguiente, no existiese para el lector hasta cuando su presencia es precisa.

Sin duda, todo esto comportaría un buen manejo de la intriga; pero, de tener que entenderse así, este expediente técnico, así como otros del mismo cariz, no restan verdad al hecho de que la profusa artificiosidad literaria y el tono cómico de la línea Birrena-juicio degradan, al absorberla e instrumentalizarla, la enjundia significativa y la trascendencia que para la vida de Lucio y para el resto de la novela va a tener el elemento mágico, de lo cual es prueba el olvido que de la 'animación mágica' de los odres se hace objeto durante la burla. Ni aun aceptándose esa presencia, en definitiva, parece el episodio convincente del todo.

Si descontamos, por razones obvias, el que Fotis le contase a alguien lo sucedido y sus antecedentes, y si, haciendo caso a la primera narración de los hechos y a las reflexiones precedentes, tampoco aceptamos la presencia allí del capitán de la guardia, un testigo ocular tan falso (creo yo) como falsa es la madre de los muertos, el único que queda para contar a Birrena y a todo el mundo lo sucedido, y que así se organice, durante la noche, el complot y final sacrificio al dios de la risa, es ese anónimo criado, al que poco menos que se desprecia narrativamente, y que iba tan borracho y tan ciego como su amo. ¿No le sorprendió y asustó aquello, como sería lo normal (y más comprensible que en el caso de Sancho), tanto como a su amo? ¿Nos quiere hacer creer Apuleyo que ese criado anónimo y borracho, no instruido en ninguna burla premeditada, y menos en esa, agarró la ocasión que se presentaba y urdió la burla? Bien puede ser que ese al que Lucio llama 'mi' criado lo fuese, en realidad, de Birrena, pues aquel acudió a la fiesta con la sola compañía de su espada, y puede que ese sujeto volviese a casa de aquella y contase lo sucedido, dando lugar al embuste; aunque en tal caso se le supondría una sangre fría extraordinaria, pues se habría quedado allí y aproximado tanto en la oscuridad, tras el combate, como para identificar a los oponentes. Un gesto verdaderamente temerario cuando, además, se hizo tanto ruido que se despertó la pobre Fotis, y, es de suponer, también otros vecinos. Asumiendo, no obstante, que el criado es el chivato, nada habría costado a Apuleyo sugerirlo veladamente; en cambio, lo anula como personaje y nos obliga a suponer lo no escrito con el fin de no levantar sospechas en el lector, pero mencionándolo antes para salvaguardar la lógica causal del episodio. Puede decirse que Apuleyo puso allí al fámulo de propósito, un criado que no lo es sino del narrador. La última conjetura posible es que todos, el criado, el capitán y los vecinos asustados, viesen la insólita refriega, y que entre todos organizaran la dudosa chanza. En tal caso, nuestro escándalo provendría del increíblemente frívolo y culpable silencio conspiratorio que habría recaído sobre el elemento sobrenatural.

También pretende Apuleyo, confiando en su pericia como creador de efectos sorprendentes, que no despierte cierto recelo la coincidencia entre los temores matutinos de Lucio y la aparición, en su casa, de la justicia, confirmando esos miedos. Pero, ya sea testigo el capitán, ya lo sea el criado, ya lo sean todos, ¿cómo

suponían las autoridades que Lucio tendría miedo, y que este miedo daría ocasión para la burla? ¿cómo le detienen por un crimen que, en rigor, sólo sucede en su mente aprensiva, ya que, en la primera versión del enfrentamiento, la más fiable y objetiva a pesar de pertenecer a la perspectiva de Lucio, este no grita ni apostrofa a los supuestos cacos y además considera justificada su sangría al suponerlos peligrosos bandidos? ¿cómo conjeturan ellos, además, que él no ha descubierto su error por curiosidad propia o confesión de Fotis, echando por tierra así todo el entramado del sacrificio al dios risueño? ¿cómo la ciudad entera y, lo que es más grave, el propio Apuleyo aceptan ignorar un hecho milagroso o mágico, o al menos se avienen a convertirlo en simple excusa de una burla como aquella? La única respuesta a todas estas preguntas, que suponen otras tantas violencias a la buena lógica narrativa, o al menos otras tantas licencias técnicas de prestidigitador literario, es que Apuleyo lo quiso y dispuso así, lo cual no significa que esto las legitime, como tampoco (claro está) que el autor se equivocó. El último síntoma de la artificiosidad postiza del complejo episodio es que la línea Birrena-juicio no tiene ninguna trascendencia en el eje narrativo-causal de la novela, es ajeno al entramado significativo que constituirá el espíritu del libro; en cambio, de la línea Panfilia-magia-cueros nacen los hechos que darán lugar a la transformación de Lucio en asno, motivo central de todos los hechos subsiguientes. Respecto a su trascendencia en el trazo simbólico, esos hechos han recibido dos versiones distintas. Para Quiroga Salcedo (3), estos sucesos estarían, como la historia de Amor y Psiquis, acordes con la estructura general de la obra y su idea nuclear, al ilustrar tropológicamente el progreso en el conocimiento de la realidad, desde el saber del vulgo, que se queda en la superficie, hasta el descubrimiento de la realidad total a través de una revelación trascendente. Quiroga hace esta observación, dice, “guardando las debidas distancias” con la tesis central del libro, y, de hecho, no integra este simbolismo en un sistema mítico-simbólico global. Se queda, por prudencia, en lo literario. Por su parte, Furio Jesi⁴, que intenta penetrar en el imaginario mítico que creó la obra de Apuleyo, recorre la novela como si se tratase de la literaturización de un ritual iniciático de carácter esotérico (lo cual queda autorizado por lo que sabemos de Apuleyo y por el propio contenido del libro), y aunque recoge la historia de Amor y Psiquis y la historia de Sócrates contada por Aristomenes, llamándolos “acciones-*preludio*” o milagros narrados (el primero como equivalente mítico de los avatares de Lucio y el segundo como *preludio ritual*), nada nos dice del sacrificio al dios de la risa, aun siendo un episodio bien conspicuo. No encuentra, pues, en estos hechos últimos la analogía con la historia de Lucio que halla en aquellos. Como no podemos por menos de admitir que la aproximación de Furio Jesi es más sistemática, profunda y contextualizada en el autor y la obra, habremos de concluir que el simbolismo visto por Quiroga, aunque bien argumentado, se queda en la superficie literaria, o bien llega todo lo lejos que puede llegar una aproximación de este tipo.

Hasta aquí, Apuleyo.

El episodio de los cueros de vino del *Quijote* que se contrasta con el de Apuleyo es recogido, por los comentaristas que los contrastan, con la misma enjuta limitación: sólo la episódica anécdota del combate parece contener para ellos los elementos que permiten la analogía. Los hechos que señalan vienen a ser los que siguen:

El capítulo 34 termina en suspense, anunciándose el terrible final de la historia del *Curioso impertinente*, la novela intercalada que viene ocupando ya dos capítulos y que, según la expectativa creada, debería continuar inmediatamente en el siguiente. Pero esto no ocurre, como sabemos, pues un sorprendente acontecimiento rompe esa narración, al tiempo que tensa la atención, aleja provisionalmente de nuestra vista la fábula inconclusa y nos trae de nuevo al plano principal de la novela cuyo protagonista es Don Quijote.

Sancho, saliendo alborotado del cuarto donde debería estar durmiendo el hidalgo, pide a gritos auxilio para su amo, quien está empeñado en una descomunal batalla con el gigante enemigo de la princesa Micomicona (de quien hablaremos más tarde). Naturalmente, no le quieren creer; además, el fantástico gigante, inventado por el cura para devolver al caballero a su aldea, está, dicen con sorna, a “dos mil leguas de aquí”. Les fastidia también dejar de enterarse del final de la historia del *Curioso*, de la que ya resta bien poco; pero el ruido y los gritos desafiantes que proceden del cuarto del hidalgo loco parecen, increíblemente, confirmar en parte las palabras de Sancho, quien, viendo que ni aun así se levanta nadie para acudir en ayuda de su señor (saben que los gigantes pertenecen a la ficción, y por tanto no se inquietan), se arrepiente de haber pedido auxilio,

porque, sin duda alguna, el gigante está ya muerto, y dando cuenta a Dios de su pasada y mala vida, que yo vi correr la sangre por el suelo, y la cabeza cortada y caída a un lado, que es tamaña como un gran cuero de vino⁵.

Cuando el ventero comprende, invirtiendo la comparación de Sancho, el destroz que el caballero puede estar haciendo con sus odres llenos de vino, acude al camaranchón con todos detrás, y allí descubre (y todos los demás con él, incluido el lector) lo que tanto temía: Don Quijote, sonámbulo, cree estar luchando con el malvado gigante de quien tiene prometido a la princesa-Dorotea librar su reino, pero en realidad está acuchillando los pellejos de vino del ventero, quien, enfurecido, se lanza a puñetazos contra el hidalgo. Sancho, mientras, sugestionado por la escena, por la historia inventada por el cura, y de la cual él es también codiciosa víctima, y por los actos y palabras de su señor, busca inútilmente la cabeza del gigante que creyó ver, y atribuye su desaparición, como tantas veces su señor el fracaso de sus proyectos heroicos, a encantamiento. Medio despiertan a Don Qui-

jote, quien, confundiendo al cura con la princesa Micomicona (igualmente falsa) que fingía ser Dorotea, le confirma el vencimiento y le informa de que así como ella puede ya vivir tranquila en su reino recuperado, él mismo queda libre de su compromiso de acompañarla. Todos quedan riendo, menos el ventero, que sabía perdido su vino, y Sancho, que al extraviar la cabeza del gigante, veía esfumarse el condado prometido. Acostaron a Don Quijote, tranquilizaron al ventero y al escudero, y regresaron a terminar la lectura del *Curioso impertinente*.

Comparando lo anecdótico de los dos episodios, hemos de coincidir con Manfred Bambeck en que en las dos obras lo cómico es provocado por el mismo fenómeno: la equivocación de tomar unos cueros de vino por agentes malignos. A partir de ahí, este crítico anota una serie de diferencias esenciales que derivan de la desigualdad de las respectivas estructuras narrativas, de la que resulta la superioridad del novelista español y su mayor trascendencia, que supera lo puramente cómico y llega a lo trágico.

Sin que todo esto deje de ser abrumadoramente cierto, máxime cuando el texto de Cervantes no adolece de las arbitrariedades del de Apuleyo, es necesario, como en el caso de aquel, ensanchar la zona que es objeto de nuestra observación. De esta operación saldrán, como antes, algunos datos y hechos que enriquecerán nuestra comprensión del capítulo, la obra y el autor.

Las dos preguntas clave son: ¿por qué gigantes? y ¿por qué 'ese' gigante que asola 'ese' reino de quimera?. El gigante es, en la tradición caballerescas, la representación simbólica del Mal y, por tanto, el enemigo por antonomasia del portavoz del Bien, del héroe. Su vencimiento es la corroboración de los méritos del caballero para pertenecer a la orden, la prueba definitiva del caballero novel. Don Quijote lo sabe, y el derrocamiento del jayán cobra carácter obsesivo en su mente perturbada. Como señala Agustín Redondo, el episodio de los molinos surge de la lógica interna del relato y "está íntimamente vinculado al núcleo de correspondencias establecidas por las narraciones caballerescas así como al sistema de creencias y representaciones contemporáneas del *Quijote*."⁶

Ya, pues, desde el comienzo de la novela, el más ferviente anhelo del hidalgo es vencer al monstruo, como se ve ya en I,I, pp 45-46, donde, hablando el protagonista entre sí, incluso la existencia de una dama de sus pensamientos se presenta en función del gigante, pues el aprovechamiento mítico que obtendría de vencerlo no sería completo sin tener una enamorada a quien enviárselo como presente y homenaje. Los primeros delirios caballerescos, todavía en su casa de la aldea antes de la primera salida, también habían tenido como motivo central el combate con los gigantes (I,V, pag. 77), y vuelto de esa salida malparado, imagina también que su molimiento se debe a un suceso de tal índole (I,V, pag. 79). Tenemos, pues, ya fuertemente anclado el tema en la novela y en la imaginación de su protagonista, aunque sus figuraciones mentales son aún algo errabundas. No obstante,

una vez marcado este propósito fundacional, el primer acercamiento al gigante tomará una forma un tanto más osada y vinculante. Cuando, vuelto de esa primera salida y después de un larguísimo sueño durante el cual el ama y la sobrina han tapiado el aposento de los libros, quiere entrar de nuevo en él y aquellas culpan a un encantador de su desaparición, Don Quijote lanza una predicción: el sabio y encantador Frestón se lo ha llevado porque sabe que, tarde o temprano, él vencerá a un caballero a quien el encantador favorece (la oscilación caballero enemigo-gigante es continua a lo largo de la obra. Esto tendrá su explicación posteriormente). Según vemos, su primer acercamiento ha sido mágico, es un vaticinio, no ya sólo un deseo.

En el famoso episodio de los molinos (I,VII; pp 101-102), tendrá lugar el segundo acercamiento y el primer y prematuro encuentro con los gigantes. Se saldará en derrota, como se sabe, pero este episodio contiene claves para el entendimiento de la obra que no han sido exhaustivamente desveladas. Francisco Márquez Villanueva se acerca a cierta revelación cuando afirma:

Es sólo al acercarse el caballero cuando las aspas comienzan a girar bajo el soplo de 'un poco de viento' muy impropio de la estación ('aunque fuese en el verano'). Cuando su lanza nada más toca el aspa, 'la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras de sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo.';

pero, después de aproximarse, este crítico se aleja de nuevo al terminar afirmando que "Tan fuerte ventolera viene causada, como es lógico, por el torbellino de la locura caballerescas en el cerebro enfermo del andante"⁷. Como se ve, Márquez Villanueva necesita racionalizar la anomalía del movimiento de las aspas, perspicazmente percibida; pero comete una incongruencia (por otra parte comprensible) al atribuir esa moción a la mente del caballero, pues es el narrador (fiable y aparentemente antiquijotesco a estas alturas de la novela) quien afirma que se movieron, no Don Quijote, luego su movimiento no está sólo en el cerebro del hidalgo. Quedémonos con el dato de que se mueven, y aceptemos el hecho de que es Cervantes quien quiere que lo hagan. Volveremos sobre ello.

Agustín Redondo ensaya otra aproximación al fragmento, y además de demostrar que este viene ya prefigurado, en su estructura, sus componentes y detalles, tanto en un momento del *Amadís* como en diversas tradiciones culturales de la época, aclara, a cuenta de la comparación, clásica en los libros de caballerías, entre gigante y torre (=molino), que

Don Quijote, que invierte los términos de la comparación - una torre (molino) es como un gigante - establece, en su *mente enferma*, una equivalencia errónea entre los términos y las realidades que representan. Efecti-

vamente transforma la comparación en *analogía* y conduce la analogía hasta la *identificación total* - torre (molino) = gigante. O sea que se vale del principio de reversibilidad asociado al de (falsa) igualdad [...] La analogía - que implica toda una filosofía del mundo - le da pues la posibilidad a don Quijote de reducir la tradicional distinción tomista entre esencia y existencia [...] Esa manera de jugar con la falsa analogía subraya cuán diferente de la lógica racional es la del héroe cervantino. Esa *razón de la sin razón*, que conduce a otra concepción del mundo, no puede haber nacido sino en la cabeza de un loco⁸.

El problema interpretativo a que nos enfrentan estas palabras no es el mismo que en el caso de las de Márquez Villanueva (aunque partan de la misma 'concepción del mundo' natural-racionalista), pero sí lo es la solución: sólo un loco podía juzgar así, erróneamente, los hechos a través de una espuria operación paralógica. No obstante, también este autor se acerca notablemente a la revelación (aunque finalmente tenga que renunciar a ella) al mencionar la **analogía** y, asociadas a ella, **toda una filosofía del mundo y otra concepción del mundo**; incluso menciona, más tarde en su artículo, y relacionándolos con el episodio, el tema de las transformaciones, el discurso de brujas y magos, los cuentos de encantamiento y la transmutación de lo inanimado en animado; sin embargo, ni cala lo suficientemente hondo en la asociación entre los primeros tres elementos citados, ni los vincula a este último grupo, a cuyos componentes considera implícitamente (tal vez con acierto) como manifestaciones de una subcultura que no se molesta en mencionar: el pensamiento mágico. Y lo cierto es que es precisamente esta forma de pensamiento, ya en su forma culta, ya en sus formas populares, la que, de modo más o menos soterrado, organiza el conocimiento en occidente hasta mediados del siglo XVII, y la que preside tanto los relatos caballerescos como la mente del hidalgo; luego la locura no está en esa forma de pensamiento, sino en el límite a que la lleva Don Quijote. Pero hay algo más sorprendente aún.

Si se observa detenidamente, como empezó a hacer Márquez Villanueva, la conducta de los molinos, impropia de la estación pero de la que acepta hacerse cargo un narrador verosímil y lúcido, y decidida por Cervantes, se comprueba que su modo y momento de moción pueden interpretarse sin dificultad ni fuerza como reacciones de gigantes, esto es, antropoides teratológicos provistos de sentidos externos e internos (oído y vista limitados, susceptibilidad ante los insultos, sensibilidad frente a las agresiones físicas, mal carácter) y de una psicología primaria que no cuesta atribuir a tales seres y que, de hecho, los define en gran número de sus apariciones librescas prequijotescas. Estas conclusiones son fácilmente extraíbles de un mero análisis textual del episodio; eso sí, a condición de que el crítico sea capaz de situarse, por una vez, de parte de Don Quijote y del uso que de la analogía se hace dentro de esa otra filosofía o concepción del mundo, un "siste-

ma de creencias y representaciones contemporáneas del *Quijote*” que, con el nombre de *episteme mágica*, retomaré más tarde y dejé ya apuntado. Pero, y lo que es más importante, del que participa igualmente el narrador que ha decidido que los molinos se comporten así, pues no dejemos de lado el hecho de que no tenía necesidad de ‘sacarlos vivos’ de la mente del hidalgo, ni menos de hacerlos moverse así, si sólo Don Quijote usase de las creencias del pensamiento mágico. Si en este momento recordamos a Apuleyo, caemos en la cuenta de que también en su novela se animan objetos inanimados. La diferencia evidente entre ambos casos es que en el de Apuleyo, el narrador externo puede hacerse cargo y prestar testimonio de fenómenos mágicos, ya que la existencia de la magia entra dentro de los estatutos narrativos de su obra; mientras que en el de Cervantes, la magia no existe como convención externa o explícita, Cervantes - su narrador explícito - ha renunciado a ella, y sus operaciones han de circunscribirse al ámbito de la mente del caballero y, como vemos en este fragmento y tendremos ocasión de comprobar más adelante, a las atribuciones del **narrador implícito**, que sólo puede actuar mediante y al trasluz de otras plataformas enunciativas y en el nivel estructural, lo cual lo convierte, virtualmente, en un narrador oculto, esotérico, cuyas huellas son difíciles de rastrear en la superficie de la novela. Volveremos sobre esto.

De regreso a la escena, hay que reconocer que estando allí (de algún modo) los gigantes, Don Quijote es incapaz de acceder físicamente a ellos a través de los molinos. Está loco al buscar el mundo mítico en sus simulacros o emulaciones o recordatorios reales. Se ha precipitado y lo paga caro; pero allí mismo renueva su



predicción de que vencerá al gigante, vuelve a la invocación mágica, una palestra, esta mágica, mucho más segura que el arriesgado encuentro físico, y lo que es más importante, más acertada y certera. Estos vaticinios no pasarían de ser extensiones hiperbólicas de su deseo si no ocurriesen hechos posteriores que los convierten en auténticas predicciones, en el caso de Don Quijote, y en anticipaciones narrativas, en el de Cervantes⁹. Estos hechos posteriores a los que me Casaldueño ha dejado anotada esta relación formal y de sentido¹⁰. Hay dos aventuras soñadas y simétricas, una al final del primer escrutinio e inmediatamente anterior al tapiado de la biblioteca, y otra al final del segundo, desarrollado entre los asistentes a la cena en que se leerá el *Curioso*. En la primera aventura soñada, aparece anunciado un enfrentamiento entre caballeros andantes y cortesanos, y poco después el hidalgo vaticina el vencimiento de un caballero, el cual será gigante en el segundo vaticinio, el de los molinos (ya mencioné esta oscilación caballero enemigo-gigante); en la segunda aventura soñada, la de los cueros, vencerá a un gigante, y poco después un caballero cortesano, don Fernando, aparecerá para ser también... con-vencido. Pero ni la anticipación, ni la simetría, ni las coincidencias o analogías bastarían para ver en ellas algo más que un mero ardid narrativo, si Cervantes no fuese creando a lo largo de la novela el acceso 'mágico' que precisa su héroe para que la trama épico-fantástica llegue a confluir con la trama realista-naturalista sin que esto desnaturalice a ninguna de las dos ni convierta a una de ellas en tributaria o dependiente de la otra. Este acceso responde al esfuerzo de la *realidad de la ficción* (es decir, todo lo que rodea como real al personaje del caballero y a su imaginado mundo mítico) para, alejándose del realismo naturalista de corte picaresco de los primeros capítulos, ir conformándose de acuerdo con las leyes de la magia. Este esfuerzo, al que algunos críticos paralizan y denominan 'historias literarias' y yo prefiero llamar 'paulatina literaturización de los personajes y fábulas que van apareciendo', lo realiza la novela para ir aproximándose a las formas-normas literarias romancísticas, y esto se debe a que en el *roman* o romance (pastoril, sentimental, caballeresco y aun griego) son plenamente operativas las leyes de la *episteme* mágica. Este intento se inicia con la narración de Grisóstomo y Marcela y se culmina con la historia cuadrangular de Cardenio, Dorotea, Luscinda y don Fernando, la cual, resumiendo, es como sigue.

Dorotea, que ha sido seducida por don Fernando, quien la ha dejado por Luscinda, prometida de Cardenio, acepta la sugerencia del cura, amigo del loco hidalgo, para fingirse princesa menesterosa de justicia. Su reino de Micomicón habría sido usurpado por el gigante Pantafilando, y el único que puede vencerlo y devolverle a ella su trono es el caballero Don Quijote, quien no puede, efectivamente, dejar de comprometerse, según su oficio, a ir allí a matar al endriago. La cuestión era llevar, de camino al reino quimérico, a Don Quijote de vuelta a su

aldea. El plan parece bien urdido; pero es que además Dorotea es, ciertamente, una dama en apuros, que había emprendido la búsqueda de su seductor, mal caballero cortesano. Existe una analogía estructural perfecta entre la trama de la 'princesa' y el propósito, continuamente renovado, del caballero. Con estas llegan todos a la venta de Palomeque, donde Don Quijote fue armado caballero. Mientras se está leyendo el *Curioso*, acontecen los sucesos de los cueros. Don Quijote ha accedido de un modo onírico, simbólico (aunque con manifestación física correlativa) al gigante y lo ha vencido. La cosa no pasaría de ser un episodio tragicómico si, poco después, llegado don Fernando a la venta con la cautiva Luscinda, este individuo no fuese - increíblemente a tenor de su carácter soberbio, caprichoso y lujurioso - convencido de su error moral y, **de algún modo**, redimido por el ángel de su conciencia. A estos efectos, conviene recordar que Covarrubias afirma que los gigantes son el símbolo de los hombres locos, soberbios, impíos y bestiales, que no levantan el pensamiento un dedo de la tierra (*Tesoro...*, art. "gigante", pag. 638 b). Según el relato, son las muchas virtudes de Dorotea las que vencen, en rudo combate moral y racional, al alma concupiscente, irracional, que se había adueñado del espíritu del Grande de España. Y esta alma irracional es precisamente la vertiente moral del gigante, lo que lo define como tal más incluso que su tamaño, pues es tradicional en diversas culturas míticas que del antagonista del héroe se haga etopeya por medio de la prosopografía. Don Quijote, despertado por fin de su sueño, e informado de que recientes acontecimientos parecen desmentir su hazaña, es tranquilizado por Dorotea-Micomicona (pues ahora habla como ambas): "que yo creo que si por vos, señor, no fuera, jamás acertara a tener la ventura que tengo; y en esto digo tanta verdad como son buenos testigos della los más destos señores que están presentes."¹¹ Lo cual es absolutamente cierto, pues fue el fingirse princesa y el compromiso con esta ficción (que entra dentro del dominio exclusivo de Don Quijote) lo que facilitó el **providencial** encuentro y la **asombrosa** resolución de su problema y de **todos** los demás problemas humanos que van apareciendo: desterrado el Mal, el Bien campea a sus anchas. Ha sido, por tanto, este largo fingimiento, esta ficcionalización del problema real, lo que ha establecido un lazo analógico (desatando, en la lectura mágica, los poderes simpáticos de la semejanza) entre la 'realidad de la ficción' y el mundo mítico y mágico que amuebla el cerebro del hidalgo; también es el que permite que ambas tramas, al confluir discretamente, acaben en éxito (el único de Don Quijote) y que, además, este éxito, en ambos casos, sea definitivo: sólo resta recoger y marcharse. No hay cruce entre las dimensiones, naturalmente, pero el narrador implícito, esotérico, que ha dispuesto así los hechos no puede llegar más lejos en las correlaciones sin hacer evidente lo que debe permanecer oculto, y, repito, la analogía es la ley que rige el mundo de la magia que reina en el romance desde la sombra epistemológica. No se busquen, claro es, por tanto, evidencias racionalistas de la

influencia del sueño de Don Quijote en la realidad de los otros, pues los hallazgos siempre obrarán en nuestra contra, ya que ni la identidad, ni la causalidad, ni la temporalidad son las mismas, ni actúan del mismo modo, en el universo del naturalismo mecanicista y en el mítico y mágico, donde son la analogía, la simpatía y la semejanza las leyes de su ordenamiento. Un ordenamiento que, perdida nuestra familiaridad con él, nos permite ver sólo símbolos aislados donde hay los signos de un complejo sistema¹².

Así las cosas, volvamos a Apuleyo. Teniendo en cuenta lo que allí se dijo de las dos líneas narrativas y de las imperfecciones y limitaciones de su fusión, y si hemos de admitir la influencia de este autor en Cervantes, tenemos que concluir que este último, tan escrupuloso tanto con la técnica como con la verosimilitud, tomó de aquel lo narrativamente válido para él: la animación mágica (de otro modo, claro), los odres, el combate, la comicidad..., y depuró la relación entre las dos líneas, la naturalista y la mágica, haciendo permanecer a cada una en su dimensión (Cervantes, a principios del XVII, ya sólo concebía la magia como secreta ley del mundo moral y literario), sin desnaturalizarlas con un cruce ya ilegítimo en su novela y narrativamente torpe, o al menos extraño a su propósito literario. Esto le permitía, asimismo, que los valores significativos, ético-morales y cosmológicos asociados a la magia (a la magia mayor que él conocía, la del neoplatonismo hermético renacentista) no se malbarataran o trivializaran, y así conservasen su traza mítica; y, de rechazo, que la realidad naturalista y humanamente moral no fuera asaltada por la indudable arbitrariedad de unas leyes que le son ajenas, y que desprestigiarían, al romper la cadena de las causas, el albedrío y el costoso perfeccionamiento en las virtudes, los valores más enjundiosos del humanismo cristiano, los cuales sólo en la cumbre y síntesis semántica final de la novela, en la zona mítica, se encuentran con el paradigma de unidad cordial, armonía, amor y perfección de ese pensamiento neoplatónico-hermético del Renacimiento. Pero eso ocurre fuera, en el lector. Mientras tanto y esto llega, la tensión simbólica entra ambas líneas tiñe la risa que produce *El Quijote* de una seriedad trascendental, algo que no ocurre en *El asno de oro*. Por tanto, las diferencias que tanto Bambeck, como Quiroga, como Theodore S. Beardsley J.¹³ señalan en el tratamiento narrativo, y que favorecen, en el cotejo de este episodio, a Cervantes, son sólo la manifestación o el síntoma de un planteamiento narrativo distinto, fruto, en parte, de los contextos, técnicas y propósitos diferentes de ambos autores.

(Sin apenas darme cuenta, líneas atrás he incurrido en una aparente contradicción, que es en realidad una iluminadora paradoja, al afirmar, por una parte, que Cervantes, tan preocupado por la verosimilitud, ya sólo cree en la magia como secreta ley del mundo **moral** y literario, y señalar, por otra, que al no permitir a la magia instalarse en el mundo de la realidad de su ficción, Cervantes evita-

ba que la realidad naturalista y humanamente **moral** fuera asaltada por unas leyes, las de la magia, que le son ajenas y que la desprestigiarian al sustituir la causalidad (y por tanto la responsabilidad y la consecución) y el albedrío por un reglamento arbitrario. Esto es: concedo y luego niego a la magia atribuciones sobre el mundo moral. Este oxímoron de conciencia es precisamente el que obliga a Cervantes a mantener separadas a las dos dimensiones en su libro: en el 'mundo natural', don Fernando depura su corazón en un virtuoso esfuerzo del albedrío, mientras que en el 'mundo mágico' es Don Quijote, gracias al narrador implícito, el agente de la liberación. El hecho de que ambos términos de la paradoja tengan al mundo moral como elemento común revela que la redención, según Cervantes, es, en esencia, un suceso sobrenatural, tanto en sentido literal como en aquel otro de acuerdo con el cual estaría conectado de algún modo con el Sumo Bien Universal, con la Providencia Divina. Don Quijote es portavoz de los símbolos. Don Fernando, ya salvado, dará, sintomáticamente, gracias a Dios por haberle sacado de aquel laberinto moral.)

Ahora bien, existe una dimensión (que ya he apuntado y que Furio Jesi desvela sólo para Apuleyo y yo propongo también para Cervantes¹⁴) que comparten los dos, y que nos lleva a tener que dar entrada a un marco teórico más amplio.

Tanto Apuleyo como Cervantes vivieron en épocas marcadas por un ingenio patrimonio mítico regulado por las leyes del pensamiento mágico, e incluso coinciden en el componente hermético aglutinador, en el caso del primero como elemento emergente, en el del segundo, declinante. Puede decirse que el uno abre y el otro cierra el ciclo de Hermes Trimegisto. Apuleyo participó de un tiempo en que la incapacidad de la cultura grecolatina heredada para dar un sentido a la realidad o revelar certezas estimuló su búsqueda en el irracionalismo (intuición, magia, misticismo), lo cual regeneró el culto egipcio y produjo el hermetismo histórico. Entre uno y otro debemos situarlo: Apuleyo trasciende las imágenes del culto egipcio y las antiguas estructuras formales de las prácticas mágicas y se adentra en la esencia mística del hermetismo platónico al proponer la experiencia íntima como vehículo de poder y transformación. Cervantes, por su parte, asiste al ocaso del renacer, en el Humanismo, de ese hermetismo platónico y al agotamiento de los productos literarios fundamentados en el paradigma mágico. El nuevo espíritu científico proveerá, esta vez con éxito, al parecer, las soluciones de certeza que en vano había buscado la *episteme* mágica; pero ante el Universo sin Dios que intuye Pascal tras el cedazo de esa ciencia, Cervantes vuelve la mirada al orden perfecto prometido, y no logrado, y dota a su novela de una dimensión en que, por la virtud del arte, se pueda hacer coincidir aún la forma con la verdad moral y defender así al hombre de lo que le sobrepasa, y tal vez de sí mismo. Ambos son deudores de un imaginario mítico inevitable, y en ambos pesan extraordinariamente (y no necesariamente siem-

pre, como acabo de explicar, en el sentido peyorativo de carga o pesadumbre indeseada) estas construcciones e imágenes. Tanto pesan que la única manera de que estos dos poderosos espíritus sensibles y - como sus respectivos entornos epistemológicos - en crisis tienen de liberarse, de exorcizar tales mitos, es la novela, esto es, la transposición al plano literario de elementos míticos y mágicos que no se podían rehuir mediante la simple negación (en el caso de Cervantes) o profanación (en el de Apuleyo). La novela literaria no fue sólo, por tanto, negación, sino sobre todo reflejo y paradigma de un modo de ser que se fundaba en escindir deliberadamente del arte lo mágico, aunque respetando al arte sus características de experiencia de lo real.

O, aún desde otra perspectiva: la ruptura del vínculo entre el lenguaje y el mito, como etapa necesaria del desarrollo del pensamiento humano, parecía haber condenado al lenguaje a una unidimensionalidad lógica; pero en el momento en que el lenguaje se convierte en literatura, en verdadero arte poético nutrido por la fuente irracional que emana del inconsciente, recupera el fantasma o icono del mito, pues si ese arte quiere ser auténtico debe comprometer una experiencia de lo real, y lo real viene a estar vacío sin un mito aglutinador y ordenador, sin un complejo imaginario que humanice el mundo de las cosas y le dé un sentido en que alojar el destino humano, aunque sea un sentido paradójico, y aunque sea por medios metafóricos, medios y lenguaje que son comunes al mito y a la literatura.

Al igual que Apuleyo, por más que Cervantes tuviera que afrontar la crisis de ciertos mitos (visible en el uso de la parodia), estos se imponían en su espíritu de auténtico artista como una necesidad irrenunciable, y, de este modo, llegó a contemplar la operación mágica en términos de obra de arte. Y así como en *Las Metamorfosis* suceden milagros, aunque narrados, así en *El Quijote* sucede, aunque también narrado, un acto mágico o que responde al modo operativo de los actos de esta esfera, y ni la duda racional ni la parodia pueden negarlo. Ahora bien, ¿es la novela apropiado conducto de milagros, en un caso, y actos mágicos, en el otro? ¿limita el diafragma de la narración (como señala Furio Jesi con impagable acierto verbal) la veracidad de aquellos milagros, considerando en sentido lato al milagro como manifestación de una fuerza superior a la que legisla las simples relaciones de causa y efecto? En Apuleyo, cuya novela puede entenderse como una vicisitud iniciática, al milagro central le preceden milagros preludeo, narrados en segundo grado, que anticipan la epifanía y auténtica acción mágica de Isis como anuncios o revelaciones de lo que acaecerá. Estas acciones preludeo (que son, en términos literarios, narraciones anticipadoras analógicas, y en términos religiosos profanaciones del misterio) equivalen al paradigma ritual destinado a preceder y permitir el acceso a lo divino. Esta función de anuncio la desempeñan en Cervantes los vaticinios, que incluso en su etapa primal de deseos o proyectos, en la vigilia o durante el sueño, realiza Don Quijote, y que pueden tener, en lite-

ratura, un valor de profecía motivadora al ejercer un proceso de dominio anticipador¹⁵. En ambos casos, a la experiencia le precede una narración en que se enuncia la revelación. En el de Lucio son las imágenes reveladas a los neófitos durante la iniciación, y por tanto necesariamente historias que le fueron contadas al narrador; en el de Alonso Quijano son las leídas por él, las innumerables historias de caballería (donde también se trata de la salvación y se dirime la eterna lucha del Bien contra el Mal) de que es lector. Su cambio de nombre indica que la iniciación 'noticiosa' ha terminado y ha llegado el momento de 'oficiar' como andante. Del mismo modo, la transformación de Lucio en asno da inicio a las vicisitudes de su iniciación y peregrinaje. En ambos casos, la transformación inicial, como bien vio Quiroga, se debe a la misma *curiositas*. La profanación de las revelaciones iniciáticas, en el particular de Apuleyo, y la encarnación del mito caballeresco en personaje de una realidad de la ficción de corte naturalista, en Cervantes, añaden el elemento divertido, la parodia; pero este elemento no significa la total pérdida de la fe, pues si el milagro ocurre (y ocurre en ambas novelas), no sucede solamente 'a pesar' de la parodia, sino que demuestra que "precisamente los hombres de poca fe [y la parodia es duda] pueden ser los más próximos a la verdadera revelación, puesto que sobre ellos presiona con más violencia el milagro"¹⁶. O sea, que, paradójicamente, "el mito se hace accesible precisamente a quien se propone negarlo. [puesto que] No se intenta negar una realidad si no se la sabe, en la medida que sea, real."¹⁷. Y esa bifrontalidad paradójica que supone dos niveles, uno inferior y uno superior, el explícito y el implícito en el caso de Cervantes, la enseñanza superficial y la experiencia profunda en el de Apuleyo, descubre "el nacimiento de una mitología genuina", pues el MITO relumbra y se impone a pesar y a través de la PARODIA, la VERDAD a través y a pesar de la DUDA. He aquí, tal vez, la fuente del mito quijotesco, tan larga y vanamente rastreada por los comentaristas.

¿Y por qué es tan poderoso el mito? Porque

el hombre, cuando cree en algo profundamente, vitalmente, hasta el extremo de que la creencia llega a informar su vida, el sistema de ideas y actos en que se expresa dicha creencia se basa, en última instancia, no en lo que comúnmente se llama experiencia racional, sino en una actitud que tiene su raíz última en fuerzas inconscientes en estrecho contacto con lo mítico. Como dice Schorer, el mito 'da significado filosófico a los hechos de la vida ordinaria; es decir, que posee valor organizador de la experiencia... Sin tales imágenes (míticas) la experiencia es caótica y simplemente fenoménica. Es el caos de la experiencia lo que las crea, y su intento es rectificar o corregir tal caos. [...] La creencia organiza la experiencia no porque sea racional, sino porque toda creencia depende de una fuerza imaginativa controlante, y la creencia racional es una formalización intelectual de esa imaginación.'¹⁸.

Si esto es así, estamos frente a dos obras con una poderosa decantación mítica; pues, ¿qué duda cabe de que el universo literario de Cervantes, y dentro de él el de Don Quijote, están controlados por la imaginación mítica?. Y, ¿qué decir de *Las Metamorfosis*?. Furio Jesi sostiene en su trabajo, en este sentido, que “el universo de Apuleyo está dominado por un arbitrio que contrasta abiertamente con la razón y que encuentra correspondencia en el hombre sólo en cuanto el hombre es “ser imaginífico”, capaz de figuraciones.”. Todo esto viene a demostrar que la apelación, en ambos autores, al potencial “imaginífico” invoca necesariamente, al tratar de dar cuenta de una realidad total, al componente mítico, matriz de esa fuerza imaginativa controlante y ordenante del caos; y que al realizar tal operación en momentos de transformación del pensamiento mítico, sus obras tienden a cobrar una forma paradójica cuya única resolución posible se puede encontrar en lo literario metafórico.

A tenor de estas últimas observaciones, no cuesta entender por qué los grandes humanistas del Renacimiento (que constituyen, dicho sea de paso, los lazos de unión entre los dos autores por más de una razón) “fueron conscientes de la primariedad de las evocaciones míticas en comparación con la adquisición de conocimientos históricos”¹⁹; es decir, que de las dos vías de acceso al pasado clásico, la vía filológica y de la historia, y la vía de las renovadas epifanías míticas, fue esta segunda la que comportaba para ellos la esencia del sueño del Humanismo, porque en la conciencia mítica “radican los sueños, las utopías, las realidades y las vagas aspiraciones - conscientes o inconscientes - del hombre como individuo y como ser social.”²⁰. El proyecto ecuménico del humanismo no habría aceptado nada menos aglutinador, comprensivo y comprehensivo que la ideación derivada del mito, o, como señala Jesi: “la cultura humanista encuentra su único y precario equilibrio con el esoterismo al dejarse dominar por la componente hermética [...]. [Asimismo,] la conciencia religiosa y artística de Apuleyo se encontraba en una postura hermética - en el significado mitológico de la palabra - ante las imágenes evocadas en la novela.”²¹. ¿Y qué hay de todo esto en el *Quijote* de Cervantes?

Primeramente hay que señalar que el pensamiento mítico, en cuanto figuraciones, se resuelve en lo que yo he llamado, evocando a Cassirer, ‘pensamiento metafórico’²²; pero en lo que se refiere a su operatividad, el pensamiento mítico o mágico o hermético rompe las barreras entre pasado, presente y futuro (distinta temporalidad), ya que el mito está fuera de la cronología, se sitúa y ocurre continuamente como verdad formal universal, lo cual hace posible, no olvidemos, la adivinación, “que representa justamente esta peculiar ‘interpenetración’ cualitativa de todos los momentos temporales”²³. El pensamiento mítico no se escande, pues, cronológicamente, sino en ‘fases’, que “representan la esencia y la constitución básica de la vida misma.”²⁴. Precisamente, esta cualidad es con la que Jesi define al hermetismo: “simultaneidad, eterno presente”²⁵, en que las acciones

narradas sucesivas coinciden con el paradigma ritual y en el que, añadido yo, se verifica el rito salvífico en ambas novelas y en cada lectura. Pero si el pensamiento mítico-hermético anula la crono-logía y trasciende el tiempo, también lo hace con la otra coordenada de nuestra apreciación vulgar, profana, de la realidad. El Principio Hermético reza: “*Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo*”. Este espacio implicado ya no es el de la ciencia, sino un espacio nocional y abstracto (y cuando remite a aquel es, otra vez, en el uso metafórico o la base filosófica de aplicación de la magia natural), un espacio en que las dos esferas enfrentadas y relacionadas por la simpatía, la similitud, las transferencias y, en definitiva, el equilibrio analógico son la dimensión o esfera terrestre o sublunar o natural (la relación define, los términos son intercambiables) y la celestial o divina o ideal o perfecta. Y en su centro, el hombre, mago desde el momento en que logra atraer la virtud de lo superior hacia lo inferior o imperfectamente humano. Este es, por fin, el campo de desarrollo del pensamiento mágico cervantino según los términos que he desgranado más atrás. Don Quijote, *ingenioso loco* e inspirado profeta (según se entiende el *ingenium* en los tratados de alta poética del Renacimiento), mago o *teurgo* confuso según las directrices del hermetismo neoplatónico, arrastra al narrador oculto, apellidado implícito en la moderna teoría literaria, a su tablero mítico y le obliga, con la sonrisa cómplice de Cervantes, a concederle su ansiada victoria.

El Hermetismo, en la asimilación que hicieron de él los humanistas del Renacimiento, “es una visión de la realidad como vida universal y amor universal, luz (e inteligibilidad) universal”²⁶. Pues bien, si recordamos lo que se deja dicho más arriba acerca de la operación mágica sucedida en el *Quijote*²⁷ y establecemos en el clasicismo tardío, de cuya crisis da cuenta Apuleyo, el **hipocentro** de esa amplia conmoción telúrica que tiene en su origen al pensamiento mítico-mágico en su avatar neoplatónico-hermético, el **epicentro** hemos de buscarlo, haciendo ecos al mismísimo Apuleyo recuperado, en el Renacimiento italiano, más concretamente en la Academia florentina, las fuertes vibraciones de cuya influencia llegarían a los pies mismos de Cervantes tal vez al mismo tiempo que la traducción de *El asno de oro* que realizara Diego López de Cortegana en 1513.

Es ahí, en el humus mágico que da aliento al romance y hace florecer, a lo largo de todo el Renacimiento, una copiosa cosecha de ideales, ilusiones y obras de marcado acento hermético y sincrético en toda Europa; en la Italia que Cervantes conoció de joven y en la crisis que el pensamiento racionalista aprovecharía o provocaría en este tinglado levantado por el humanismo; en la ruina de las esperanzas y mitos personales y nacionales; y, en definitiva, en la *episteme* mágica que preside desde la sombra el pensamiento occidental hasta la fractura clásica, a mediados del siglo XVII²⁸, y que comparten ambos autores, donde hay que buscar las raíces de la dimensión mítica y de las operaciones mágicas del *Quijote*, y don-

de puede hallarse, más allá de episodios particulares, y atravesando catorce siglos, la fraternidad espiritual del genio de Alcalá con el filósofo platónico, mago y artista de Madaura.

NOTAS

- 1 Sigo la traducción de 1513 (Sevilla) de Diego López de Cortegana, archidiacono y humanista sevillano, reeditada en Zamora, 1536 y 1539; Medina del Campo, 1543; Amberes, 1551; Alcalá de Henares, 1584; Madrid, 1601; Valladolid, 1601; etc. Esta es posiblemente la versión que conociera Cervantes. Que Cervantes conocía ciertamente la obra de Apuleyo lo demuestra su citación en *El coloquio de los perros*; sobre su posible influencia y el alcance de esta ya hay diversidad de opiniones.
- 2 BAMBECK, M., "Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino", *Prohemio*, 5 (2-3), 1974, pp. 241-252. Por su parte, SELIG, K.L. L. ("Apuleius and Cervantes (I, XVIII)", *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für H. Flasche Zum 70. Geburtstag*, Weisbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 285-287) sólo acepta el episodio de Apuleyo como una posible fuente de Cervantes. CRISTÓBAL LÓPEZ, V., ("Apuleyo y Cervantes", *Unidad y Pluralidad en el mundo antiguo, Actas del VI congreso de estudios clásicos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 199-204) hace un breve recordatorio por los sucesivos estados de la cuestión de la influencia de Apuleyo en Cervantes, y, sobre crearla demostrada en varios puntos, sólo menciona el asunto de los cueros como un influjo más entre otros, como un paralelismo evidente. Este preciso paralelismo también es señalado, junto con otros, por PETRICONI, H., "Cervantes und Apuleius", *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, II, Madrid, Gredos, 1961, pp. 591-598. FERRER, O. P., ("Del Asno de Oro a Rocinante", *CLit*, 3, 1948, pp. 247-257) hace también un corto repaso de la polémica y viene a querer demostrar que las afinidades de Cervantes con Apuleyo, además del episodio motivo inicial de este artículo, aparece en aspectos diversos de su obra, y trasluce en la concepción de lo cómico y de la ironía, en el estilo, en los procedimientos, en los tópicos, e incluso en la intención y postura de ambos autores, todo lo cual supone un rotundo mentis al escepticismo de MENENDEZ Y PELAYO (*Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, CSIC, 1950, t.I, pp. 177-178), citado por Vicente Cristóbal López y por QUIROGA SALCEDO, W. O. ("Ecos de Apuleyo en el Quijote", *Romanica*, 8, 1975, pp. 107-118), a quien tal vez se deba el estudio más completo sobre las similitudes y diferencias entre ambos episodios de los cueros. El trabajo de Quiroga es notable, además de por su sensibilidad y pericia en el análisis textual, porque llega a trazar un universo común de motivaciones para ambas obras y sendos autores, a los que hermana en la preocupación por la "caída" que provoca la curiosidad y en la apuesta de ambos por la intervención divina como único motor de la redención. Este planteamiento ha sido especialmente valioso para mí porque señala el límite a que puede llegar el crítico riguroso que se mueva dentro del ámbito de lo literario, esto es, manejando para su comentario instrumental exclusivamente literario. Mi acercamiento será, indudablemente, más audaz; pero no puedo dejar de anotar aquí mi deuda con Quiroga, que obtiene, de la comparación de ambos episodios, lo máximo que pueden conceder dentro del campo literario.
- 3 QUIROGA SALCEDO, W. O., *op. cit.* pp. 111-112.
- 4 JESI, FURIO, "La experiencia religiosa de Apuleyo en *Las Metamorfosis*", *Literatura y mito*, Barcelona, 1973, pp. 237-263.
- 5 M. CERVANTES S., *Don Quijote de la Mancha*, Edic. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas; Madrid, Alianza, 1996, Vol.I, pag. 447. (Todas las citas del *Quijote* serán de esta edición).
- 6 REDONDO, A., "Nuevo examen del episodio de los molinos de viento. (*Don Quijote*, I,8)", *On Cervantes. Essays for L.A. Murillo*, Newark, Delaware, 1991.

- 7 MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*", *Cervantes and the Renaissance*, Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, november 16-18, 1978, Easton, Pennsylvania, 1980. pag. 106.
- 8 REDONDO, A., *op. cit.* pp. 194-195.
- 9 FRENZEL, E., "Presagio, visión, sueño premonitor", *Diccionario de argumentos de la Literatura Universal*, Madrid, 1980, pp. 246-259.
- 10 CASALDUERO, J., *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*, Madrid, 1949, pp. 64-65.
- 11 M. CERVANTES S., *op. cit.* pp. 470-271, (I,XXXVII).
- 12 Para una descripción minuciosa de las leyes y fundamentos del pensamiento mágico y mítico pueden consultarse: CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas II, El pensamiento mítico*, México, FCE, y FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- 13 BEARDSLEY, Jr., THEODORE S., "Cervantes and the Classics", A. Torres-Alcalá (ed.), *Josep Maria Solà-Solà: homage, homenaje, homenatge*, (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos), Barcelona, Puvill, Vol II, pp. 35-46.
- 14 JESI, F., *op. cit.* (En más de una ocasión, a partir de ahora en este trabajo, citaré casi textualmente del ensayo de Jesi, y lo haré a veces sin el entrecomillado de rigor. Opto por este heterodoxo método porque aplicaré también a Cervantes las palabras que él dedica a solo Apuleyo, y una citación rigurosa me obligaría a la continua recurrencia a muletillas del tipo: 'así en Cervantes', 'lo mismo para Cervantes', etc., que ya abundan a pesar de esta licencia. Además, al adaptar sus observaciones a este segundo escritor, me veo en la obligación, en ocasiones, de sustituir el término 'religioso' por el equivalente en el universo espiritual del autor de Alcalá, y esto hace más difícil atribuir el texto a Jesi. Me apoyo, para la equiparación Religión-Mito, en las sabias palabras mediante las cuales Marcelino C. Peñuelas (*Mito, Literatura y Realidad*, Madrid, Gredos, 1965) los hace solidarios en sus fundamentos. No obstante, quede aquí esta necesaria y justa nota como testimonio de mi reconocimiento del amplio débito que tienen estas observaciones mías con el autor italiano.)
- 15 FRENZEL, E., *op. cit.* pp. 247 y 252.
- 16 JESI, F., *op. cit.* pag. 245.
- 17 *Ibid.* pag. 247.
- 18 PEÑUELAS, M. C., *op. cit.* pag. 65. Para la cita de Schorer, Peñuelas remite a: SCHORER, MARK, *William Blake*, Nueva York, 1946.
- 19 JESI, F., *op. cit.* pag. 245.
- 20 PEÑUELAS, M. C., *op. cit.* pag. 118.
- 21 JESI, F., *op. cit.* pag. 261.
- 22 CASSIRER, E., *Language and Myth*, USA, 1946.
- 23 CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*, México, FCE, pp. 148-149.
- 24 *Ibid.* pag. 235.
- 25 JESI, F. *op. cit.* pag. 262.
- 26 GARIN, E. y otros. *El hombre del Renacimiento*, Madrid, 990, pag. 179. Ver también FERRATER MORA, J., *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Argentina y Barcelona, 1965, pp. 360-361, y YATES, F. A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, 1983, pp. 17-80.
- 27 Otras perspectivas sobre esta interpretación mágica del *Quijote* se pueden encontrar en: BANDERA, C., *Mímesis conflictiva*, Madrid, 1975, pp. 39-56 y 133-138; DUDLEY, E., "Don Quijote as Magus: the rhetoric of interpolation", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, 1972, pp. 355-368, y del mismo, "The Wild Man Goes Baroque", *The Wild Man Within*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972, pag. 123; LOCKE, F. W., "El sabio encantador: The author of *Don Quijote*", *Symposium*, Siracuse, XXII, 1969, pp. 46-61; BICKERMANN, J., *Don Quijote y Fausto. Los héroes y las obras*, Barcelona, pp. 219-229; y finalmente, STAGG, G., "El sabio Cide Hamete Venengeli", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, pp. 218-225.
- 28 FOUCAULT, M., *op. cit.* pp. 5-54.