

Virgilio en Cervantes

(o el uso paródico y novelesco de un modelo clásico)

En casi todas las obras de Cervantes se encuentran diseminados ecos y referencias virgilianas. No es seguro que Cervantes conociera a Virgilio en su original latino, aunque a veces parezca acudir a él directamente. Pero lo que sí es cierto es que, ya sea en lo que atañe a la literatura geórgica y pastoril, o sobre, todo, a la épica, Cervantes se nos revela estrechamente vinculado al modelo virgiliano, bien siguiendo las huellas de la producción literaria derivada de aquel modelo, tanto española como italiana, o en la línea de la poética clasicista, operante en España como en Italia. No importa mucho, pues, a tales niveles, si fueron los textos originales o los traducidos los que orientaron con frecuencia a Cervantes hacia la obra de Virgilio.

De todas formas, hay algo incontestable: Cervantes utiliza sabiamente en el *Quijote*, y menos en otros libros, el material narrativo y simbólico de *La Eneida*, en la medida exacta en que tal material encontraba una viva correspondencia en la cultura y en el conocimiento difundido de la sociedad española de su tiempo.

Uno de los pocos estudiosos que se ha ocupado del tema del virgilianismo de Cervantes, el argentino Arturo Marasso, ha observado justamente: «Los estudiantes estaban llenos de Virgilio, en Italia, en España, en todos los caminos que Cervantes recorría. La poesía épica empezó a ser el género literario más importante de España»¹ Estas dos afirmaciones, en realidad, más bien habría que separarlas, como se revela del análisis de éste y de otros críticos, puesto que con Cervantes, incluso en lo que respecta al tema aquí tratado, estamos en presencia de dos opciones o, lo que es lo mismo, de dos distintas estrategias literarias, si bien no del todo contrapuestas: por un lado, la encabezada por la composición de *La Galatea* (1585) y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), del primero y último período creativo de Cervantes respectivamente (y ello demuestra entre otras cosas la persistencia del modelo); y por el otro, la que tiene su centro en el *Quijote* (Primera Parte, 1605; Segunda Parte, 1615). En el primer caso, la lección virgiliana, o en su sentido más lato, clasicista, es asumida con plena seriedad de intentos, en la dirección de la «épica en prosa» (definición que se remonta a la *Philosophía antigua poética* de A. López Pinciano, de 1596, y a otros tratadistas de la época, españoles, italia-

¹ Arturo Marasso, *Cervantes, la invención del «Quijote»*, Buenos Aires, 1954, pág. 53. El libro recoge el material publicado precedentemente en *Cervantes y Virgilio*, ibíd., 1937. Otra obra que trata el mismo tema es la de A.G. Richards, *The Aeneid and the Quijote: artistic parody and ideological affinity*, tesis inédita, Ohio State University, 1973.

nos y franceses), o lo que es lo mismo, dicho con el término anglosajón de uso actual, del *romance*, en la línea de la novela griega de amor y de aventuras². En el segundo caso, la lección virgiliana se articula en formas alusivas y con mucha frecuencia paródicas, hacia la «eliminación de la distancia épica» (para decirlo con Mijaíl Bajtín), en virtud precisamente de aquella correspondencia o complicidad jocosa que el escritor español era consciente de encontrar en sus lectores. Que las dos tendencias no fueran completamente contrapuestas en Cervantes se deduce del mismo hecho de que ambas se entrecruzan y coexistan: por ejemplo, en las *Novelas ejemplares* (1613), o, viceversa, en las narraciones intercaladas en el *Quijote*.

Antes de analizar las obras de Cervantes donde la incidencia del mundo virgiliano encuentra un mayor desarrollo, detengámonos en aquéllas donde tal desarrollo es mínimo. Poquísimos elementos de memoria virgiliana presentan los versos del *Viaje al Parnaso* (1614), reseña de grandes y pequeños poetas del Parnaso español, si no es algún que otro fugaz parangón con el poeta latino; pero al menos en un caso la huella virgiliana actúa en el sentido paródico y casi cómico que será propio del *Quijote*: ello ocurre en un verso (2, 444), donde el autor responde a Mercurio: «Sí haré, pues no es infando lo que jubes», que Schevill y Bonilla comentan: «Reminiscencia del hexámetro virgiliano: *Infandum, Regina, iubes renovare dolorem* (*Eneida*, 2, 3), y al mismo tiempo, alusión satírica a los poetas culteranos»³. O mejor aún, a nuestro juicio, forma jocosa de sabor casi goliárdico, en la que el empleo de una traducción macarrónica del latín (el adjetivo culto *infando*, y, sobre todo, el neologismo *jubes*), aplicado a un verso famosísimo, produce efectos de sátira menipea. Poquísimos elementos del mismo tipo ofrecen asimismo las *Novelas ejemplares*, donde también encontramos, en una de ellas, *El coloquio de los perros*, una cita virgiliana pronunciada por una bruja (*cf.* más adelante) y una breve sátira de la literatura bucólica, si bien referida a textos hispánicos; y en otra, *El celoso extremeño*, precisamente en el pasaje en el que uno de los personajes, el joven Loaysa, intenta expugnar la casa del viejo celoso, alguien ha creído entrever una especie de «descenso a los infiernos», a la manera de Eneas⁴.

La Galatea, novela pastoril que viene siendo designada, con leve imprecisión, como obra de juventud (contaba Cervantes 38 años cuando fue publicada), aunque de inspiración remotamente virgiliana, pertenece en lo sustancial, como es sabido, a un género literario de rica aunque no lejana ascendencia y fortuna, que va desde la *Arcadia* de Sannazaro, traducida en España en 1549, a la *Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo y el *Pastor de Filida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo, para indicar los tres textos más célebres y válidos, de los cuales derivan tanto *La Galatea* de Cervantes como *La Arcadia* de Lope de Vega. Se comprende

² Edward C. Riley, Romance y novela en Cervantes, en Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, 1981, págs. 5-13. Del mismo Riley, para las relaciones teóricas entre la novela según Cervantes y el modelo épico: Teoría de la novela en Cervantes, Madrid, 1966, 1972 (primera edición inglesa, Oxford, 1962).

³ Cfr. el comentario del Quijote, por R. Schevill y A. Bonilla (desde 1926, sólo Schevill), Madrid, 4 vols., I, 1928; II, 1931; III, 1935; IV, 1941. Otros comentarios aquí utilizados: J.A. Pellicer, Madrid, 5 vols., 1-3, 1797; 4-5, 1798; D. Clemencín, Madrid, 1833-39, reeditado varias veces; Don Chisciotte della Mancia, a cura di C. Segre e D. Moro Pini, trad. di F. Carlesi, Milano, 1974; Edición, introducción y notas de L.A. Murillo, 1969.

⁴ P.N. Dunn, Las «Novelas Ejemplares», en Suma Cervantina, al cuidado de J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley, London, 1973, pág. 104.

que para algunos pasajes en verso, el intermediario, llamémosle así, es con frecuencia Garcilaso de la Vega, el mayor lírico español del siglo XVI. En la narración en prosa, y en algunos aspectos si no dramáticos por lo menos de aventura y acción, *La Galatea* revela una relación más estrecha con la *Diana* de Montemayor que con Teócrito y Virgilio, como ha observado Casaldueiro; y, además, siempre según el citado crítico⁵, predomina en Cervantes la atmósfera cortesana y ciudadana, mientras que Montemayor es más fiel a la visión pastoril y campestre de las *Geórgicas* y de las *Bucólicas*. Sin embargo, se pueden extraer discretos reflejos del modelo virgiliano en cuatro momentos concretos: 1) En el primer libro, el epicedio de Lisandro ante la tumba de Leonida, aunque sólo sea a través del análogo canto de Ergasto ante la de Androgeo de la *Arcadia* de Sannazaro (*Prosa V*), tiene su antecedente en el canto que Mopso dedica a Dafne (*Bucólicas*, 5.^a). 2) Los ritos y las procesiones en honor del difunto pastor Meliso del 6.^o libro, precedidos por una significativa descripción del «paraíso bucólico», recuerdan las ceremonias de homenaje organizadas ante la sepultura de Anquises (*Eneida*, 5.^o). 3) El juego de los enigmas o adivinanzas, igualmente en el libro 6.^o, remonta al que se lee en *Bucólicas* 3.^a (versos 104-108), como también ha observado Avalor-Arce en su edición de *La Galatea*⁶, registrando otras imitaciones del mismo pasaje en la narrativa pastoril. 4) Finalmente, las dos frases casi idénticas, «Pero ya la blanca aurora dejaba el lecho del celoso marido» (libro 1.^o) y «Mas apenas había dejado la blanca aurora el enfadoso lecho del celoso marido» (libro 3.^o) hacen referencia a análogos, si bien ya más reelaborados, exordios homéricos y virgilianos.

Basándonos precisamente en este último ejemplo, aunque de modesta entidad, se puede apreciar la tendencia de Cervantes a recargar de nuevas y más marcadas tintas las expresiones homéricas y virgilianas en sus escritos. Es un paso más hacia la reelaboración enfatizada —en la dirección hoy definida como «barroca»— de los modelos épicos tradicionales, que, y esta vez por evidentes motivos irónicos, Cervantes lleva a cabo en el *Quijote*, como antes señalábamos. Aquí, la misma fórmula, imaginada por el autor y el protagonista para trazar un exordio «épico» a su propia historia, se amplifica de este modo: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero Don Quijote de la Mancha...» (Primera Parte, cap. 2). Análogo exordio aparece directamente en el texto, en forma descriptiva (Primera Parte, inicio del cap. 13): «Mas apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones del Oriente, cuando los cinco de los seis cabreros se levantaron...» (aquí la ironía está mucho más acentuada, por el contraste entre el exordio épico y la humilde condición social de los personajes).

⁵ Cfr. J. Casaldueiro, *La Galatea*, en la citada Suma Cervantina, págs. 27 y 34-35.

⁶ Edición de *La Galatea*, prólogo y notas de J.B. Avalor-Arce, *Clásicos Castellanos*, 2 vols., Madrid, 1937, 1961, II, pág. 241.

Don Quijote

Son numerosos los pasajes del *Quijote* en que es posible encontrar huellas o reminiscencias de los textos virgilianos, especialmente de la *Eneida*. En algunos casos, éstas pasan a través de trasposiciones ya operadas por la vasta literatura caballeresca medieval y renacentista; en otros casos, a través de autores italianos familiares a Cervantes, como Dante, Boccaccio, de nuevo Sannazaro, Boiardo y especialmente Ariosto. Podríamos incluso decir que se trata, en buena medida, de las «trasposiciones del mito», transmigraciones propiamente dichas de formas arquetípicas, de que habla Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*⁷.

Primera Parte. Encontramos un primer elemento de analogía con la *Eneida* en el famoso episodio de los molinos de viento (cap. 8). Aparte del vago recuerdo de los monstruos encontrados por Eneas en el Averno, entre los cuales Cervantes cita a Briareo el de las cien manos (*Eneida*, 6, v. 287), es probable que el escritor español haya tenido presente el primer encuentro de Eneas con los cíclopes (*Eneida*, 3, vv. 570 y ss.), visto que en la frase inicial pronunciada por Don Quijote («es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra») hay una precisa referencia a una exclamación de Aqueménidas, el compañero de Ulises salvado por los troyanos: *di talem terris avertite pestem!* (v. 620), notando que el verbo *quitar* para traducir el *avertite* es el mismo usado por el traductor Hernández de Velasco. Un «cierto colorido virgiliano» advierte Marasso⁸ en toda la historia de Crisóstomo y de su desgraciado amor por Marcela (caps. 12-14), dos personajes en los que casi puede entreverse un desdoblamiento de la figura de Dido, si bien las fuentes, sobre todo por lo que respecta a la «canción desesperada» que abre el cap. 14, nos conducen a Lucano y a Séneca, con elementos garcilasistas. La sugestión, o la sugerencia, proviene por lo demás del pasaje cervantino: «Y no le tuviera Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado» (cap. 13), que se refiere a un párrafo de la *Vita Donati*, la biografía virgiliana de Elio Donato, también en la versión de Hernández de Velasco, donde se lee que Virgilio «dejó en su testamento mandado que quemasen todas sus obras. Mas Tuca y Varo, poetas de aquel tiempo, amigos suyos, le dieron a entender que Augusto César no lo había de permitir»⁹; y además, del recuerdo del verso virgiliano sobre las propiedades funestas de los tejos (*Geórgicas* 2, vv. 113, 237 y 448; 4, v. 47; *Eneida*, 9, v. 30) y de los cipreses, según la versión de Hernández de Velasco —«hojosos ramos de funestos tejos y de cipreses lúgubres» (*Eneida*, 6, b. 216)—, de cuyos ramos estaban compuestas las guirnaldas de los pastores que transportaban el cadáver de Crisóstomo.

En el cap. 18, en el que don Quijote confunde los dos rebaños de ovejas con dos ejércitos en plena batalla y describe a los participantes en la misma, es fácil advertir el recuerdo de los catálogos de los ejércitos de la tradición épica (Homero y Virgilio) y caballeresca. En este caso, los parecidos con *Eneida* (7.^o) están contenidos en el siguiente

⁷ Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, Princeton University Press, 1957; trad. española.

⁸ Ob. cit., pág. 90.

⁹ *Ibíd.*, pág. 83.

período: «A este escuadrón frontero forman y hacen gentes de diversas naciones: aquí están los que beben las dulces aguas del famoso Xanto; los montuosos que pisan los masílicos campos; los que cubren el finísimo y menudo oro en la felice Arabia... En estotro escuadrón vienen los que beben las corrientes cristalinas del olivero Betis», etc. La repetición de *beben* es una ampliación paródica del texto virgiliano y a éste remonta igualmente el sintagma «los masílicos campos» que traduce (mejor de cuanto lo hiciera Hernández de Velasco) el *felicia... Massica* de *Eneida* (7, vv.725-2).

En la extraña aventura nocturna del cortejo de gente encapuchada a caballo que transporta un cadáver (cap. 19), y que se sirven de antorchas para alumbrar el camino, Maras-so¹⁰ ha querido entrever una remembranza de la escena de la restitución del cuerpo de Palante a Evandro (*Eneida*, 11, vv. 142 y ss.), pero la mayor parte de los comentaristas ha preferido, más correctamente, referirse a escenas homólogas de novelas de caballería. Secundaria igualmente, pero no fortuita, es la coincidencia entre la frase virgiliana *nec quae sonitum det causa videmus* (*Eneida*, 3, V; 584), en el episodio de la fragua de los cíclopes, con la frase de Cervantes (cap. 20) en la fallida aventura de los mazos del batán, que producen un ruido del que no se conoce la causa: «Sintió también que el golpear no cesaba, pero no vio quién lo podía causar», según la observación de Maras-so¹¹, además del hecho de que puede advertirse una cierta analogía situacional. En el cap. 43, la mención de Palinuro en la canción del estudiante enamorado («Siguiendo voy una estrella/ que desde lejos descubro,/ más bella y resplandeciente/ que cuantas vio Palinuro»), recuerda al piloto de Eneas, precisamente con referencia a las estrellas (*sidera cuncta notat tacito labentia caelo*), de un celebrado pasaje de la *Eneida* (3, vv. 513-17).

En el cap. 48, Cervantes presenta al cura como hombre de letras, capaz de aludir con discreta propiedad a Homero y a Virgilio; en efecto, en una frase de aquél, parece remitirse a Virgilio, cuando dice: «Este es, señor, el Caballero de la Triste Figura, si ya le oístes nombrar en algún tiempo», que traduce de alguna manera *si vestras forte per auris/ Troiae nomen iit* (*Eneida*, 1, vv. 375-76); y más adelante, donde habla de «las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Euríalo». En fin, en el cap. 51, donde el eco repite el nombre de Leandra («Leandra resuena en los montes, Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos») nos encontramos delante de un topos de la poesía pastoril, tratado aquí con leve ironía: un topos que ya estaba en Teócrito, pero también en Virgilio —sea en *Bucólicas* (I, vv. 38-9), sea en *Geórgicas* (IV, vv. 525-27). Siempre en *Bucólicas* (I, vv. 80-1) y al final se puede hallar el motivo de la ofrenda de alimentos con que termina el cap. 51, aunque ya disfrutado por Garcilaso en la égloga primera.

Segunda Parte. Escrita, como es bien sabido, tras la publicación de aquel segundo tomo del *Ingenioso hidalgo don Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda (1614), más conocido como *Don Quijote apócrifo*, y publicada diez años después de la primera, la segunda parte vive y se desarrolla sobre la fama conquistada por la novela en su difusión inicial. Y esto produce dos consecuencias significativas: en primera lugar, que el

¹⁰ *Ibid.*, págs. 69-72.

¹¹ *Ibid.*, págs. 73-75.

libro mismo y su protagonista ya han adquirido una fisonomía independiente y constituyen argumento de base de la nueva narración; en segundo lugar, que, estando el personaje definitivamente realizado y habiéndose agotado la inicial dialéctica entre mundo imaginado y mundo real, la historia no puede por menos que tener motivaciones mediatas, indirectas, reflejas, a veces incluso librescas y metaliterarias. No extraña, por lo tanto, que en la segunda parte, incluso las alusiones a la obra de Virgilio, como a la de otros autores, sean más frecuentes e incluso más extensas, como se evidencia, por ejemplo, en todo el episodio que se desarrolla en la casa de los Duques, escenificado, se diría, a partir de guiones literarios clásicos.

Convencido asertor de los modelos épicos que subyacen en el *Quijote*, después de definir la primera parte «especie de desordinada *Iliada*», Marasso escribe: «La segunda parte es como la *Odisea* o la *Eneida*. En la primera se forja el héroe —Ulises o Eneas—; en la segunda el héroe cumple su destino. Don Quijote, ya famoso, sale de su casa, como Ulises o Eneas de Troya»¹². En conformidad con esta tesis, atenta a las estructuras y a las macroestructuras, el estudioso argentino encuentra coincidencias entre el descenso a los infiernos de Eneas y la entrada de don Quijote en la cueva de Montesinos tras la visita a la casa de don Diego, el cual le declara que antes de dirigirse a los torneos de Zaragoza, «había de entrar en la cueva de Montesinos, de quien tantas y tan admirables cosas en aquellos contornos se contaban» (cap. 18). El encuentro con don Diego sería, pues, la premisa a la aventura ultraterrena, así como había sido para Ulises el encuentro con Circe o, mejor aún, el de Eneas con Eleno. Tras el episodio de la cueva de Montesinos, el suceso que liga más claramente al personaje don Quijote con Ulises y Eneas es el del naufragio en el Ebro y el de la posterior llegada al castillo de los Duques: siempre según Marasso¹³, del mismo modo que Ulises se presenta a la princesa Nausicaa, y Eneas a Dido, tras haber naufragado, así don Quijote se presenta a la Duquesa, aquí convertida en nueva Dido, si bien a través de la mediación paródica de Altisidora. Por mucho que resulta forzada una lectura similar, podemos también aquí individualizar los extremos de una posible «trasposición del mito».

Véanse ahora las referencias más específicas, capítulo por capítulo. Tomando una simple cita como es la del cap. 3, «A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero», Américo Castro¹⁴ se remonta a Luciano (*Diálogos de los Muertos*, H, 9, 4), a Erasmo (*Elogio de la locura*) y a Ariosto (*Orlando Furioso*, 35, vv. 25-6); pero también a Francesco Robortelli (*In libriis Aristotelis de Arte Poetica*, Basilea, 1555, 79), para demostrar cómo Cervantes, discurrendo por medio de sus personajes (Sansón Carrasco, don Quijote y Sancho) sobre las diferencias entre historia y poesía, estaba muy al corriente de los debates en torno a la poética aristotélica. Por lo demás, había sido el mismo Cervantes quien en la primera parte (cap. 25) discutía un argumento similar o adyacente, sosteniendo que tanto Homero como Virgilio habían «pintado» y «descrito» (verbos iguales, en base al ejemplo de los pinto-

¹² *Ibid.*, pág. 124.

¹³ *Ibid.*, pág. 125.

¹⁴ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes, nueva ed. ampliada y con notas del autor y de J. Rodríguez-Puértolas*, Barcelona-Madrid, 1972 (primera ed., Madrid, 1925), págs. 29 y ss.

res) a Ulises y Eneas, sagaz el uno y piadoso el otro, pero ciertamente no como éstos fueron realmente, «sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes»; otro elemento que da a la segunda parte un carácter reflectante, si bien sutilmente diferenciado, respecto de la primera parte.

En el cap. 14, Marasso¹⁵ ha encontrado dos recuerdos virgilianos, si bien filtrados a través de otras escrituras: en las palabras del Caballero del Bosque («Esta tal Casidea, que voy contando, pagó mis buenos pensamientos y comedidos deseos con hacerme ocupar, como su madrina a Hércules, en muchos y diversos peligros...») ha querido reconocer una alusión a *Eneida* (8, v. 288), donde se trata de la *noverca* de Hércules, Juno, pero empleando el término italianizante «madrina» del verso de Ariosto «Dalla matrigna esercitato Alcide» (*Orlando Furioso*, 30, 4, v. 39); y en el descubrimiento del verdadero rostro (el de Sansón Carrasco) escondido tras el presunto caballero («Vio, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco») un vago reflejo del ritmo repetitivo de un análogo verso virgiliano, *omnia Mercurio similis, vocemque, coloremque* (*Eneida*, 4, v. 558), mientras que otros comentaristas advierten aquí análogas formas de anagnórisis propias de la literatura caballeresca.

El comentarista Clemencín¹⁶ asigna la misma ascendencia a las palabras en loor de don Quijote, atribuidas a Cide Hamete, en el cap. 17, a propósito de la aventura del león, mientras que Marasso¹⁷ ha creído reconocer una parodia del himno a Hércules de *Eneida* (8, vv. 293 y ss.), no sólo debido a la similar repetición del «tú», sino también porque allí se alude a la victoria de Hércules sobre el león de la peña Nemea. En el cap. 18, y precisamente en la frase de don Quijote, «para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios», varios glosadores advierten una precisa huella de la sentencia virgiliana *parcere subiectis et debellare superbos* (*Eneida*, 6, v. 853), que además va inserta como profecía en los versos de la hechicera Camacha en el *Coloquio de los perros* de las *Novelas ejemplares*.

Ya hemos hablado del descenso a los infiernos metaforizado en el episodio de la cueva de Montesinos (cap. 23) y de sus relaciones con la *Odisea* y la *Eneida*. Añadamos que no sólo Marasso lo trae a colación¹⁸, sino también Lida de Malkiel¹⁹. La frase que abre el cap. 26, «Callaron todos, tirios y troyanos», como recuerdan varios comentaristas, empezando por Pellicer, proviene de la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco, el cual añadió al *Conticuere omnes intentique ora tenebant* (*Eneida*, 2, v. 1) precisamente ese pleonástico «tirios y troyanos», que podemos encontrar en cambio en otra parte de la *Eneida* (1, v. 747). La ironía de Cervantes se desarrolla aquí en dos registros: en primer lugar, parodiando en un exordio otro exordio célebre, más explicitado o popularizado por el añadido arbitrario del traductor español; en segundo lugar, aludiendo sagazmente a todo el verso virgiliano, cuando, en el resto de la frase, lo paragra-

¹⁵ Ob. cit., págs. 111-13 y 132-33.

¹⁶ Edición de D. Clemencín, Madrid, 1833-39, vol. V, pág. 324.

¹⁷ Ob. cit., págs. 115-16.

¹⁸ *Ibid.*, págs. 140-50.

¹⁹ María Rosa Lida de Malkiel, La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas (*Apéndice a H.R. Patch, El otro mundo en la literatura medieval, México, 1956, págs. 422-26*).

fea: «Callaron todos, tirios y troyanos, quiero decir, *pendientes estaban todos* los que el retablo miraban, *de la boca* del declarador de sus maravillas...» (el subrayado es nuestro y revela que Cervantes se remonta al original latino de vez en cuando).

En los caps. 30 al 57 del *Quijote* se tratan varios episodios relativos a la permanencia de don Quijote y de Sancho en la casa de los Duques. En estos episodios, como se ha dicho, algunos comentaristas, y de manera especial Marasso²⁰, han reconocido semejanzas con la historia de Dido y de Eneas, y ello según las primeras indicaciones sugeridas por Vicente de los Ríos²¹, retomadas por Clemencín y formuladas de este modo: «La aparición de Clavileño alígero no es menos oportuna ni agradable que la descripción del Paladión troyano, y los amores de Altisidora son comparables, en su línea, con la pasión de Dido»²². También se ha dicho ya que el cómico naufragio en el Ebro, leído en clave irónica, actúa de premisa a la llegada de don Quijote a la mansión de los Duques, de la misma manera en que dos ilustres naufragios preanunciaban el encuentro de Ulises con Nausicaa y de Eneas con Dido. De este modo, también la alusión maliciosa al final de Troya, del cap. 29, a propósito del rescate de don Quijote y Sancho de las aguas del Ebro por obra de los molineros, parece un comienzo dirigido a inducir una interpretación de la totalidad como «épica al revés»: «y si no fuera por los molineros, que se arrojaron al agua y los sacaron como en peso a entrambos, allí había sido Troya para los dos». Siempre en base a tal interpretación, podría adivinarse una cierta analogía entre la aparición de la Duquesa (cap. 30), rodeada de un grupo de cazadores, y la aparición de Dido, igualmente rodeada de varias personas: «[Don Quijote] vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes» (las palabras *palafrén* y *guarnición* están en la traducción de Hernández de Velasco de la *Eneida* (4, v. 135), así como el color rojo de las vestiduras de don Quijote podría relacionarse con el idéntico atavío de Eneas.

Además, la puesta en escena de la acogida de los Duques a don Quijote reproduce la del recibimiento de Dido a Eneas; en particular las doncellas que, antes de la comida, estaban «con aderezo de darle aguamanes» (cap. 31), parecen reproducir el rito de que habla Virgilio: *Dant manibus famuli lymphas* (*Eneida*, 1, v. 701). Más adelante, en el cap. 39, en el curso de la narración de la condesa Trifaldi, la aparición del caballo de madera es destacada por una directa cita virgiliana: «Muerta, pues, la reina, y no desmayada, la enterramos; y apenas la cubrimos con la tierra y apenas le dimos el último *vale*, cuando (*quis talia fando temperit a lacrimis?*), puesto sobre un caballo de madera, pareció encima de la sepultura de la reina el gigante Malabruno». Y si la frase entre paréntesis reproduce, incompleta, una frase de la *Eneida* (2, vv. 6-8), que suponemos, acompañada como va de ese *vale*, de fácil lectura para el público semiculto del tiempo, la siguiente alusión (en palabras de don Quijote) al caballo de madera de Troya pertenece al mismo tipo de lectura, si bien imprecisa (o conscientemente imprecisa): «Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caba-

²⁰ Ob. cit., págs. 153 y ss.

²¹ Vicente de los Ríos, Análisis del «Quijote», vol. 1, ed. del Quijote de la Real Academia Española, Madrid, 1780.

²² D. Clemencín, ob. cit., vol. V, pág. 174.

llo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas...» (cap. 41). Efectivamente, aunque el Paladión no era el caballo de madera, sino la imagen de Palas que habría debido hacer de Troya inexpugnable, todos estos elementos e indicios, añadidos a los que luego vendrán, preparan al lector a pensar en la historia de Altisidora según los módulos de la historia de Dido, pero siempre en clave invertida o irónica. En un primer pasaje, Altisidora, después de haber hablado del forastero («No me porfíes, ¡oh Emerencial, que cante, pues sabes que desde el punto que este caballero entró en este castillo y mis ojos le miraron, yo no sé cantar, sino llorar»), afirma: «Y puesto caso que no durmiese y no despertase, en vano sería mi canto si duerme y no despierta para oírle este nuevo Eneas que ha llegado a mis regiones para dejarme escarnida» (cap. 44). «A mis regiones» aparece en la traducción de Hernández de Velasco de la *Eneida* (4, vv.9-30), cuando Dido confiesa a la hermana Ana sus sentimientos y sus sueños; pero, puestas en boca de Altisidora, tales palabras (y especialmente las «regiones») resultan, como ha observado Marasso²³ «un ridículo preciosismo de supuesta reina».

Por su parte, Schevill²⁴ ha recordado dos versos de la *Eneida* (4, vv. 590-1) en relación al término «escarnida»: «*Pro Iuppiter! ibit/ hic* ait, «*et nostris inluserit advena regnis?...*» Un poco más adelante, al recitar su romance, Altisidora dirá: «Si sierpes te dieron leche,/ si a dicha fueron tus armas/ la aspereza de las selvas/ y el horror de las montañas», que son una libre paráfrasis de la *Eneida* (4, vv. 365-67): *Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,/ perfide, sed duris genuit te cautibus horrens/ Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*. Hay que añadir a esta afinidad general entre el papel de Altisidora y la historia de Dido otros indicios secundarios, como cuando, en un romance de autoconmiseración, la mujer confronta su propia suerte con la de otras heroínas abandonadas por sus respectivos héroes: Olimpia por Vireno, Dido por Eneas (cap. 57); o cuando recuerda, como en la *Eneida* (6, vv. 432 y 566), a los jueces infernales Minos y Radamante, y repite el sintagma «cavernas lóbregas de Dite», sintagma que parece sacado de la traducción italiana de Annibal Caro: «*Ivan per entro/ le cieche grotte e per gli oscuri e voti/ regni di Dite*» (que traduce los versos de la *Eneida* —4, vv. 268-69— *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram/ perque domos Ditis vacuas et inania regna*). Finalmente, podemos encontrar otra alusión a la historia de Dido en el cap. 48, donde se describe la escena nocturna entre don Quijote y la dueña doña Rodríguez; don Quijote habla de su estancia y la define «más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido»: un lugar, pues, de concupiscencia, del que don Quijote quiere defenderse. En este caso no existe un pasaje correspondiente de la *Eneida*; y por lo demás, el adjetivo *traidor* puede ser solamente atribuido a las palabras de Dido o a la imprecisa traducción de Hernández de Velasco; y sin embargo la alusión es igualmente significativa, ya sea porque confirma la presencia del modelo virgiliano en esta parte del *Quijote*, o bien porque acentúa su uso doblemente «invertido» (aquí, *piadosa* es Dido).

²³ Ob. cit., pág. 164.

²⁴ R. Schevill, *Studies in Cervantes, vol. III, Persiles y Sigismunda. Virgil's Aeneid, Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, 13, 1907-08, pág. 523.*

Los trabajos de Persiles y Sigismunda

Asumido esta vez casi sin ironía, el ejemplo virgiliano, en sus rasgos novelescos y con frecuencia sólo en sus valores de contenido, se reconoce claramente también en la última obra de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, publicada póstumamente (1617). Última obra, bien sea por su fecha de impresión, bien porque fue terminada poco antes de su muerte, pero no por su prolongada redacción, visto que Cervantes habla ya de ella en el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613). El modelo principal y directo de esta «epopeya en prosa» (según la poética aristotélica, que Cervantes sigue ahora con mayor escrupulosidad), son las afortunadísimas *Etiópicas* de Eliodoro, novela griega de peregrinaciones y de amores, traducida en Francia en 1547 y en España en 1554.

La reseña de las reminiscencias virgilianas del *Persiles* comienza con el cap. 22 del libro 1.º, donde las justas de destreza y de fuerza, organizadas por el rey Policarpo, se inspiran en las ordenadas por Eneas en honor de Anquises (*Eneida*, 5, vv. 114 y ss.), aunque aquéllas se encuentran igualmente en otras novelas pastoriles y caballerescas del mismo período, como observa Avalle-Arce²⁵. Algunos críticos, Schevill y Forcione²⁶, han creído vislumbrar un eco virgiliano en las varias intromisiones del narrador en el *Persiles*, ya sea en forma de apóstrofe retórico, ya en forma de simples comentarios a la acción, según las indicaciones ofrecidas por Heinze²⁷: así, en el cap. 19 del Libro 1.º, donde se lee que «Miserables son y temerosas las fortunas del mar, pues los que las padecen se huelgan de trocarlas con las mayores que en la tierra se les ofrezcan»; así también en el comienzo del cap. 23 (Libro 1.º), en el inspirado comentario sobre los celos de Auristela (que recuerda el de la *Eneida*, a propósito de Dido, en 4, vv. 408-15); igualmente en el apóstrofe dirigido a Auristela, Transila y Ricla, al final del cap. 1 del Libro 2.º, cuyo comienzo, dando nosotros un salto en el tiempo, es parecido al adiós de Lucía en cap. 8 de *Los novios* de Alessandro Manzoni: «Adiós, castos pensamientos de Auristela; adiós, bien fundados disinios», etc. Una evidente reevocación del piloto Palinuro se puede además captar en esta frase: «Llegó en esto la noche clara y serena, y yo, llamando a un pescador marinerero que nos servía de maestro y piloto, me senté en el castillo de popa, y con ojos atentos me puse a mirar el cielo» (cap. 14, Libro 2.º), según cuanto ha sido observado regularmente por todos los comentaristas del *Persiles*, el episodio de Sinforosa, que ve partir la nave con Periandro a bordo, de quien ella se ha enamorado, reproduce fielmente, siempre en base a los cánones de las trasposiciones del mito, el episodio y los lamentos de Dido ante la fuga de Eneas (*Eneida*, 4, vv. 590 y ss.). Por lo demás, bien claro se dice que, mirando volar sobre el mar la nave en la que «iba la mitad de su alma, o la mejor parte della», Sinforosa se quejaba y gemía, «enviando suspiros al cielo», «como si fuera otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba», etc. (Libro 2.º, cap. 16). Aún más: las profecías de Soldino, en su oscura cueva (Libro 3.º, cap. 18), recuerdan las profecías de Anquises sobre las guerras sangrien-

²⁵ Cfr. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, edición, introducción y notas de J.B. Avalle-Arce, Madrid, 1969, pág. 152, n. 136.*

²⁶ Schevill, ob. cit.; A.K. Forcione, Cervantes, Aristotele and the «Persiles», Princeton University Press, 1970.

²⁷ R. Heinze, Virgil Epische Technik, Leipzig, 1908, págs. 368-73. (Tercera edición del libro, 1915).

tas que deberá sostener Roma (*Eneida*, 6, vv. 788 y ss.). Finalmente hay que registrar la cita directa de *Geórgicas* (1, vv. 29-30), *ac tua nautae/ numina sola colant, tibi serviat ultima Thule*, en el cap. 12 del Libro 4.º del *Persiles*.

De todos modos, cuanto resulta de los ejemplos aquí traídos, en esta última obra suya, Cervantes ya no se sirve de precisos pasajes y paráfrasis virgilianas, aunque sólo sea, como en el pasado, con fines paródicos o de deformación irónica, sino que utiliza solamente algunos *topoi* o lugares refrendados de aquella antigua y enraizada tradición, casi como para confirmar su siempre incisiva eficacia. En efecto, no es casual que Cervantes dé en el *Persiles* su mayor contribución creativa a las teorías aristotélicas, sostenidas en aquella época, entre otros, por Torcuato Tasso en sus *Discorsi dell'arte poetica* (1567, 1570), y en los *Discorsi del poema epico* (1594), como ha sido ampliamente demostrado por Forcione²⁸.

Dario Puccini

Blanca Varela y la batalla poética

A raíz de la publicación reunida de Blanca Varela por el Fondo de Cultura Económica, un proceso justo de reconocimiento y revaloración de la obra de esta escritora peruana ha venido produciéndose. Poco más de treinta años de cuidadosa y contenida creación pueden conocerse en *Canto villano* (Poesía Reunida, 1949-1983)¹, que lleva el título del último de los cuatro libros publicados por la autora, los cuales, además de otras cuatro composiciones más recientes, han sido incluidos en esta edición. En el panorama de la poesía peruana de fines de la década del 40 (en que Varela se forma y escribe sus primeros poemas) y aun en los años posteriores, la voz de esta poeta es personal y distinta de las otras notables voces que se manifiestan por entonces; y hasta en nuestros días, en que la poesía que se escribe en el Perú parece haberse alejado en su búsqueda formal de los intereses ascéticos que sostienen la de Varela, su poética auténtica y sin concesiones preside un valioso espacio que nadie puede negarle.

Nacida en 1926, en Lima, se forma literariamente en los últimos años de la experiencia surrealista en el Perú (Emilio Adolfo Westphalen será uno de sus maestros y ami-

²⁸ Ob. cit.

¹ México, Fondo de Cultura Económica, 1986; 171 pp. Colección *Tierra Firme*. Prólogo de Roberto Paoli.