

ARTURO MARASSO

CERVANTES



ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

BUENOS AIRES. MCMXLVII



El ámbito del Quijote

Los libros de caballerías tienen tradicionales expresiones fijas que pasan de unos a otros, un estilo formulario; estas expresiones de lengua no usada en otros libros y en labios de otras gentes que no sean andantes caballeros, coloran de una manera particular la narración; son las que descubren el género de estos libros y los muestran diversos de las otras creaciones narrativas, juntamente con la técnica de descripciones de armas, de ceremonias, de encuentros y de todo el aparato intrínseco y ornamental que los separa de las demás ficciones; dominando estas fórmulas se puede escribir, bien o mal, una novela caballerescas, ya sea de un cielo determinado o independiente. Abramos cualquiera de estos libros, el *Don Tristán de Leonís*, por ejemplo, y veremos que la repetición insistente de las mismas expresiones crea de inmediato en nuestra imaginación la evidencia de otro tiempo que admiró las hazañas que se relatan. La frase que más abunda, la que da el acento de la narración, ya que en todo libro caballeresco el autor aparece como traductor, es la monótona y perpetuamente repetida: «La historia dice» con la variante, a veces, de «dice el cuento», el «libro dice», «según dice el historiador»; la historia puede interrumpir -2- el hilo de la narración para tratar otro episodio «e agora deja la historia de contar esto por decir lo que aconteció al rey Meliadaux», hasta volver al anterior relato: «et tornemos a Tristán y al rey»; cuando queda una circunstancia sin ser descrita se explica: «que aquí no cuenta la historia» «e agora deja la historia de hablar desto». Cervantes usa muy hábilmente de estas fórmulas. En los incomparables combates caballerescos no se les puede mermar magnitud a los golpes; si de un golpe se abate el adversario, se destruye la descripción del combate, si se le quita valor y resistencia se aminora el triunfo del héroe; hay que encontrar la fórmula que, a pesar de la magnitud del golpe, prolongue la vida de los adversarios y sobre todo la del héroe de la novela: «e si el golpe fuera más bajo, muerto fuera el rey sin falta», o se desvíe el equilibrado y feroz encuentro por un hecho casual: «e en aquel punto fuera el uno de ellos muerto, si no fuera por una aventura». El caballero advierte al contrario: «defiéndete, mal caballero». Los caballeros van a sus aventuras: «él fuese por su camino a sus aventuras», andan a veces sin ningún acontecimiento extraordinario: «sin aventura que contar sea»; el caballero dice: «yo voy buscando mis aventuras como es costumbre de caballeros andantes»; la hermosura de la dama se confirma con el valor del caballero: «yo os probaré con fuerza de armas que mi señora la reina Oriana es mucho más fermosa»; «agora lo veréis», exclaman; los caballeros se mencionan por sus arreos: «el caballero de las blancas armas»; esta frase se convierte en epíteto: «Iseo la de las blancas manos». La fama del caballero llega lejos; por eso indaga «si lo oíste decir»; promete solemnemente por el orden de caballería: «que yo te prometo para el orden de caballería que no escaparás -3- de mis manos». Para que un libro de caballerías tenga su magia estilística, será menester aprovechar las fórmulas fielmente transmitidas, que son parte integrante de su tradición literaria. Cervantes al componer el Quijote no podía rehusarlas, porque al faltar a esta ley formularia no nos daría el lenguaje acostumbrado del héroe, lengua de caballero andante; todos los procedimientos descriptivos y verbales de estos hechos encuentran perpetuo empleo en su novela y la enriquecen; la inteligente y erudita parodia los utiliza con tan minuciosa identificación del modelo que el héroe adquiere figura cierta de caballero andante. Todo poema épico emplea fórmulas, y aun los romances viejos tienen el arte característico que los agrupa en la continuidad de la elaboración adquirida en la plenitud de su origen. Acierto singular de Cervantes fue juntar ampliamente estos elementos que dan a las novelas caballerescas una fisonomía propia tan diferente de las otras novelas, porque no se desligan del todo de sus fuentes inspiradoras y se configuran separadas de los otros géneros narrativos, manteniéndose en un ámbito aparte. Así pasa al *Quijote* la herencia de una técnica de ascendencia medieval perfectamente probada por la afición de los lectores en el transcurso del tiempo.

Don Quijote supera, en la *Segunda parte*, el ideal caballeresco. Él no lo dice, lo da a entender. El Renacimiento fue elaborando lentamente sus dos mitos ejemplares: Hércules y Orfeo. No son los caballeros andantes los que se retratan en la ambición del héroe manchego, sino los héroes antiguos. Su frente, en el camino de la acción, se eleva a la región luminosa, entre «las asperezas por donde los buenos suben al asiento de la inmortalidad» (II, 32). En este recuerdo de los versos de Garcilaso se junta al designio del -4- Hércules de Séneca de abrirse una senda hacia el cielo. Por eso, en la mesa de los Duques, al responder al Eclesiástico tiembla en su pecho la cólera del *Hércules furioso*: «Unos van por el ancho campo de la ambición soberbia; otros por el de la adulación servil y baja; otros por el de la hipocresía engañosa, y algunos por el de la verdadera religión». Casi en el mismo año, Góngora ponía en boca del peregrino el magnífico discurso ante los cabreros, quizá recordando el de don Quijote sobre la edad de oro: «No en ti la ambición mora, hidrópica de viento... Tus umbrales ignora la adulación»... Es decir, otra de las tantas versiones españolas del *Beatus ille*. También está en el *Hércules furioso* de Séneca, que toca el tema horaciano: «*Ille superbos... Novit paucos*» (164-175). *Unos* (en el *Beatus ille*: la del que huye, en Luis de León) corresponde al *ille* latino; en la enumeración de Séneca: «*ille, illum, hic*»; en Cervantes: *unos, otros y algunos* (los pocos sabios, en Luis de León; en Séneca, *paucos*). Don Quijote, héroe, no puede suspirar por el reposo; va «por la angosta senda de la caballería andante», no por la «escondida senda» de la contemplación y la quietud de Luis de León y de Horacio, la que el héroe no cita en su respuesta al Eclesiástico, a quien alude: «y algunos por el de la verdadera religión», que es también acción. Don Quijote conoce su destino y afirma: «Yo voy». Empresa dura para almas de heroísmo activo. Luis de León muestra esta excelencia de la virtud viril, al imitar el filosófico himno a Hermías de Aristóteles: «Tú dende la hoguera - al cielo levantaste al fuerte Alcides».

Esta virtud que conduce a Hércules, purificado por simbólica hoguera, al cielo, se le representa a don Quijote. Con qué ardor exclama como si estuvieran vivos todavía los gritos -5- del triunfo: «Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestigios». La locura lo aprieta y no alcanza a ver que está imantado por la voz de Hércules, en la tragedia de Séneca: «He domeñado la tierra, he vencido los mares furiosos, el reino infernal ha sentido mi fuerza». Cervantes oye agolparse el rimo latino y en los labios de don Quijote se anima un informe galope que parece ser de hexámetros:

Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos,
castigado insolencias, vencido gigantes
y atropellado vestigios. Yo soy enamorado...

¿Cómo no iba a identificarse con el vencedor del león de Nemea el Caballero de los Leones? La influencia de Séneca el trágico entra en los más sutiles misterios de la elaboración del *Quijote*. Los Duques, elegantes y burlones, han leído la Primera parte del Ingenioso Hidalgo, están en el secreto, y saben de qué manera don Quijote ha vencido gigantes y atropellado vestigios. Organizadores de fiestas de palacio, con un mayordomo erudito, conocen la comedia como conocen la *Eneida*. Plauto viene desde los bancos de la escuela, sirve de norma, con Terencio, a los defensores de la autoridad clásica, ya declinante en España con el triunfo de Lope de Vega. El alma regocijada de Cervantes en los días felices en que concebía los grandes mitos -alegorías y mitos- de la estada de don Quijote en el castillo de los Duques, en que su genio ávido se apodera de todas las formas del arte, desde la mascarada deslumbrante hasta la penetración hondísima de las intenciones del hombre -ficción y burla, encanto y desencanto-, teje los engañosos hilos multicolores de la comedia. El espectador del teatro acepta una ilusión, -6- va dispuesto a aceptarla. Basta la palabra «noche» para que nos imaginemos asistir a un espectáculo nocturno. Cervantes pone aquí y allá estas indicaciones; advierten al lector instruido. Basta llamarle Tosilos al lacayo para que digamos «comedia tenemos», y agucemos nuestra mirada para ver qué nos ofrece este nuevo Plauto, en un nuevo *Persa*. Este «lacayo Tosilos» es el *Toxilus servus* de Plauto. ¿Cómo podrá medirse con el héroe manchego? Parece que los Duques

haciendo de «Miles» en el palacio. Podría una mano burlesca colgar en la espalda del héroe manchego un cartel que diga: «Soy Pírgopolinices». Y en la de Sancho: «Soy Artotrogus». A este Sancho interesado le convenía, a veces, representar en el palacio su papel de Artotrogus.

Sancho ignora la lección de los sabios. Los falsos bienes lo atraen. Quiere poder y riquezas, error que nace de su ignorancia. Las deslumbrantes promesas de don Quijote lo han cegado al despertar en él las dormidas ambiciones. La ínsula, conseguida y perdida, nueva Troya, no fue tomada por los enemigos, el gobernador la abandona; adivinó la burla, se ha reconquistado a sí mismo. La lección educadora llega a Sancho por la vía de la experiencia. «Dejadme volver a mi antigua libertad», exclama. Horacio había contado la fábula del ratón campesino; había escrito el sabio *Beatus*. «Y más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano», dice Sancho. Quiere volver al campo, al reposo, bajo la rama que cobijó los mejores siglos, a la mediana vida. En ese tema horaciano, Garcilaso llamó bienaventurado al que está en la soledad, en «la dulce soledad», lejos de la ambición y el tumulto: «A la sombra holgando -7- -de un alto pino o roble- o de alguna robusta y verde encina».

Prólogo del relato de la tragedia de Grisóstomo fue el discurso de don Quijote sobre la edad de oro. Grisóstomo y Marcela aparecen como un traslado de la tragedia antigua. En la literatura española representan la Fedra y el Hipólito de Eurípides y de Séneca que volverá a crear Racine con admirables versos. Ya en *El Infamador* (1581), de Juan de la Cueva, Leucino está en el lugar de Fedra, y Eliodora en el de Hipólito. Epílogo de la tragedia del frustrado gobierno son las palabras de Sancho sobre la edad de oro: «la sombra de la encina». De la noche de Trova o de la ínsula, de la ciudad perdida, con la voluntad de reinar en sí mismo, como filósofo, huye Sancho; lleva su Anquises, el rucio. La grande alma de Cervantes se puso en el centro de los móviles humanos. Platón, en la carta VII, escribía que el hombre ávido de riquezas y que tiene pobre el alma, busca sin pudor y por todas partes, como una bestia salvaje, todo lo que cree a propósito para satisfacer su pasión de beber, de comer y de disfrutar placeres groseros. La memorable experiencia de Siracusa da cierta luz a la ínsula de Barataria. Sancho ha probado ya en el gobierno un castigo infernal de la *Eneida* (VI, 602-607), no pudo disfrutar de la mesa llena de «frutas y mucha diversidad de diversos manjares». A la Furia de la *Eneida*, Cervantes la transforma en el ceremonioso doctor Pedro Recio de Agüero. A este doctor se debe el buen gobierno de los siete días de la ínsula. Sancho no estaba «harto de pan ni de vino, sino de juzgar y de dar pareceres». Si hubiera gozado de la espléndida mesa no hubiera podido conservarse sensato, según la opinión platónica (carta VII). El ascetismo era necesario. El Sancho sabio del -8- gobierno es el Sancho asceta, no por propio deseo sino por la varilla que al apartarlo de la gula lo acercaba a la sabiduría.

Sancho, al huir de la ínsula, debe probar la experiencia del destierro, doble destierro, el de la Patria y el del gobierno. A este «divino laurel de las almas desterradas», lo conoció Cervantes. Las flores, el laurel, hacen pensar a Mallarmé en la tierra todavía joven y «virgen de desastres»; son un testimonio, una supervivencia de la edad de oro, del reino de Saturno; participan del mismo destierro del poeta, le hablan del reino perdido en la edad en que vivimos. «Yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro», dirá don Quijote, pero no ha de lograrlo. El Cisne, de Baudelaire, el pobre cisne, en la polvorosa calle de París, hiere al poeta con la realidad de un idéntico destino; este cisne es también un desterrado del mundo mejor, patria común del poeta y del ave. Baudelaire piensa en Andrómaca, que contempla la patria lejana en el simulacro de la amada Troya destruida: «Andrómaca, pienso en ti». *Ce Simois menteur*. Recordaba a Virgilio: *Falsi Simoentis ad undam*; veía al Cisne y a Andrómaca al borde de unas aguas que imitaban el Simois. Don Quijote, al perder su reino, con el encanto de Dulcinea, errante, encuentra en la mansión de don Diego de Miranda las tinajas tobosinas que «le renovaron las memorias de su encantada y transformada» dama. Como Eneas, en la ciudad de Heleno, se halla con la imagen del río patrio, así don Quijote ve las tinajas que le renuevan el recuerdo de una improbable dicha desvanecida. ¿Qué Simois, qué tinajas verá Sancho, en el camino de su destierro, que le hablen de la patria? ¿Cómo se llamarán este Heleno, esta Andrómaca? -9- La cautiva Andrómaca, al despertar del desmayo que le produjo la impresión de ver a Eneas, exclama, según la traducción de Diego López: «Oh hijo de la diosa, ¿por ventura es ésa tu verdadera figura, y verdadero mensajero te me ofreces? ¿Vives por ventura?». ¿Cómo producir un nuevo encuentro de Eneas y de Andrómaca? Cervantes se mostrará fiel a este secreto mandato de una tradición virgiliana. Sancho debe mirar su desdicha en otro desterrado amigo de la propia patria. Se aprovecha, el autor del *Quijote*, de una circunstancia real, de la expulsión de los moriscos. Ricote y sus compañeros crean una momentánea ciudad de Heleno. «¡Válame Dios!

¿Qué es lo que veo? ¿Es posible que tengo en mis brazos al mi caro amigo, al mi buen vecino Sancho Panza?». La parodia burlesca de Virgilio adquiere una melancólica y picaresca gracia. ¿Tendrá Sancho, después de este encuentro, que descender a las cavernas subterráneas, como Eneas al Infierno y don Quijote a la cueva de Montesinos? Sí, pero no va a los campos elíseos de la caballería o de la *Eneida*, cae en la caverna de la *República* de Platón. Padece un castigo; no tiene nada que consultar a los hados. Así logró Cervantes cerrar un cielo de Sancho, el de las aspiraciones al gobierno de una ínsula. Don Quijote, nuevo Hércules lo saca, no, lo hace sacar, de la cueva infernal a la luz de este mundo. Un estudiante -docto estudiante, un tanto maldiciente- dijo: «Desta manera habían de salir de su gobierno todos los malos gobernadores, como sale este pecador del profundo abismo».

Advirtamos la correspondencia, el sorprendente paralelismo de cielos en la Segunda parte: Encanto de Dulcinea (pérdida de Troya); don Quijote ve en la mansión de don Diego (ciudad de Heleno en la *Eneida*), las tinajas tobosinas -10- que le avivan el recuerdo de Dulcinea; descenso a la cueva de Montesinos (descenso infernal de Eneas). Sancho Panza pierde la ínsula (pérdida de Troya); se encuentra con su desterrado vecino Ricote, el morisco (ciudad de Heleno); cae en una «honda y obscurísima sima» (descenso infernal). Si Sancho hubiese sido héroe quizá hubiera tenido que descender a las regiones infernales; su caída no fue acto voluntario.

Con arte seguro y misterioso crea Cervantes un cielo para Sancho, en un último residuo de la parodia. El escudero realiza su destino en el palacio de los Duques, que equivale, en la epopeya del Ingenioso Hidalgo, a la Cartago de la *Eneida*. Construye la arquitectura multiforme y aérea del castillo y de la ínsula entre la *Utopía* de Moro y *La ciudad del sol* de Campanella. Puso en el castillo la grandeza y la miseria del hombre, la engañadora umbría de los jardines, el fausto terreno y el vuelo audaz por los espacios infinitos, lo divino en lo grotesco, juntó maravillosamente la filosofía perenne con las esferas de lo trágico y lo cómico, dibujando y borrando sonrisas e imposibles, con un encanto, con un no decir, con un no saber, donde se planta más abrupta la desnuda realidad del hidalgo, probado entre las cortesías palaciegas, por una Juno rencorosa.

Don Quijote, en su extraña aventura caballerescas y mística, tiende a transformarse en un nuevo Ulises, en un nuevo Eneas, en un incansable Alcides. Cervantes no podía recurrir a lo maravilloso en el mundo exterior, descubre lo maravilloso interior; la locura de don Quijote es casi un vuelo místico, es una extensión donde caben todos los prodigios. Una nueva Atlántida. El mundo se transfigura. Cuando este asceta de la Mancha «sin dar parte a persona -11- alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana antes del día..., por la puerta falsa de un corral salió al campo», va a entrar en la región ignorada y fabulosa. Así el alma de San Juan de la Cruz, en «Una noche oscura» salió «sin ser notada». «¡Oh dichosa ventura!», exclama el santo. Ventura de la evasión en la triple noche. San Juan nos habla con el lenguaje de los símbolos. Su lirismo ofrecerá siempre lejanías inalcanzables. Cervantes carece de la divina experiencia del autor de la *Noche oscura*. Pero va a descubrir y mostrar el camino de su héroe, a alcanzarse, a superarse, a trascender otra interior experiencia. ¡Oh dichosa ventura! Don Quijote salió «con grandísimo contento». Don Quijote es todo alma. Es platónico. El alma es el hombre. También el alma es el hombre en los místicos. Se enciende la beata gloria de Dulcinea, entrevista en el cercano Toboso, como la princesa de un reino remoto, y en una visión sin par de idea platónica. Desde el capítulo segundo, ya no sabremos distinguir en el *Quijote* lo que es realidad y lo que es símbolo. La obra extraordinaria estaba creada. Sólo para Cervantes nació don Quijote. La novela podrá ser interpretada de mil maneras. Todos los intérpretes se engañarán en parte. Un arte insondable esconde los secretos veneros, y en los instantes amargos, idéntico y cambiante, el libro claro y humano, nos consuela, nos regocija. Volveremos mañana a releer los mismos capítulos, como volvemos a ver las cosas que amamos, sin que nunca nos cansen. Cervantes se esforzó por emparentarse, voluntariamente, con la continuada familia de Homero, de Platón y de Virgilio.

Los cervantistas han creído sorprender en el *Quijote* más errores de información de los que realmente tiene, los que en verdad son muy pocos, quizás ninguno, si descubrimos -12- la intención de los personajes de la novela. Apenan estos continuos e injustos reproches. Clemencín, en sus valiosas notas, es quien más ha achacado faltas a Cervantes, como si experimentara un secreto placer al señalar estas supuestas equivocaciones. Afortunadamente algunos comentaristas de estos últimos años ya no abusan de la palabra «equivocación». Cervantes, fino, inteligente, sabio, y sobre todo artista, poeta, crea el *Quijote* con lucidez penetrante y perfecta.

Cervantes se queja, no sin arte, de sus pocas letras, lugar un tanto ciceroniano, que hoy se usa por convicción o modestia y en aquel cuidadoso tiempo por elegancia, como lo enseña Castiglione en el *Cortesano*: «hubo algunos excelentes oradores antiguos que artificiosamente se esforzaban a dar a entender que no tenían letras».

Cervantes pertenece noblemente a su época, que declina hacia la comedia. El Renacimiento significa madurez, examen, plenitud, exaltación, multiplicidad; significa amor al maestro y revisión de su obra. No se renace de las cenizas, se renace de las raíces. La Edad Media en su larga labor fue una prolongación de la decadencia de la cultura antigua; en los siglos que parecen más oscuros se copian manuscritos, se maneja un caudal filosófico y literario a veces sorprendente; el aula latina continuaba abierta. No podemos negar la originalidad en la creación medieval, su densidad asimiladora. España transforma su Edad Media en universalidad, en irradiación de la latinidad de Europa. Don Quijote «sabe latín y romance como un bachiller», según afirma Sancho.

El Renacimiento, obra del humanismo, recoge en su fuente la civilización, el arte, el sentimiento, del mundo antiguo; -13- Platón, Aristóteles se leen en su propia lengua o en traducciones insignes. Erasmo, en la *Adagia*, mostraba, como dice Nisard, que las literaturas no son más que el depósito de la sabiduría humana.

Grecia ofrece una etapa a las conquistas del genio invencible. Continentes desconocidos, concepciones del universo que arrancan de la filosofía helénica muestran la tenacidad de la razón activa que con su poder indagador penetra en el misterio del universo. El Ulises homérico que sabe porque conoció en sus peregrinaciones pueblos y costumbres, se transforma en el filósofo jónico y en el europeo renacentista. «El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho», dice don Quijote.

Renacer significa conocer, no engañarse. En cada nuevo conocimiento se nace y se renace; en el conocimiento que transforma a la persona animosa y la acerca a lo que se ha logrado en la obra del trabajo del hombre; hace posible la superación. Renacer quiere decir lograr la riqueza adquirida en los siglos para sentir en nosotros el latido total de la humanidad. No se renace con la destrucción de los libros, de las estatuas, de los templos griegos. Se renace cuando la medida pitagórica nos da un ritmo en donde espiritualmente vuelve a construirse la divina proporción geométrica de las columnas y del arquitrabe. La ignorancia, si no es docta, no nos lleva a ningún renacimiento; renacer entraña vencer la dificultad ilustre de los grandes maestros; oír, en la palabra minuciosamente estudiada, la voz oculta que se trasmite en la eternidad de la conciencia. Renacer quiere decir purificación y ascetismo; porque el Renacimiento, todo Renacimiento nace del espíritu, es el espíritu, indaga. Busca afanosamente la verdad escondida. El sabio conducido por la -14- libertad de juicio y de investigación renueva la herencia de los creadores jónicos de la ciencia y del arte. La palabra fluye, y el poema, el tratado, el diálogo, el cuadro, nos muestran el retrato admirable del hombre descubridor de la naturaleza y de la divinidad del alma. Ese centelleo del alma, limpia de la sensualidad terrena, el conocimiento, dan al héroe cervantino, a pesar de su locura, un lugar entre los claros varones; el héroe esclarecido, toca con su virtud, la región de la apoteosis.

-15-



Cervantes y Virgilio

La indagadora inteligencia de Cervantes se perfeccionó en una época universalmente virgiliana. ¿En qué poeta, de Garcilaso a Balbuena, no se descubrirá el artífice latino, modelo y maestro? Virgilio es atmósfera poética, enseñanza y perpetua visión moral y estética. Basta aludir a un verso, a una circunstancia, a una imagen, para que el lector atento goce con la alusión o la referencia. Estas luminosas obras: las *Bucólicas*, las *Geórgicas*, la *Eneida*,

lo puramente temporal y circunscripto, despiertan una simpatía en el universo animado que aparece a nuestros ojos con la clara y misteriosa belleza visible. Virgilio guía de Dante, fue, con los maestros griegos y latinos, Horacio, Ovidio, Séneca, Plauto, vértice de la irradiante cultura del Renacimiento. Cervantes ama a Virgilio, a su «divino mantuano», lo descubre reflejado en los poetas preferidos, de Italia y de España. Lo estudia y admira en la mágica música del texto. Garcilaso, Ariosto, cuanto autor lee Cervantes, le sugieren el mundo áureo, zona de poesía, del épico latino que guardaba el secreto del arte y de la ciencia. España había entrado en su -16- plenitud con la gloria de una espiritualidad platónica, horaciana, virgiliana, latina. Si Cervantes no se hubiera impregnado, desde niño, de ese espíritu, no hubiese llegado a la universalidad y a ser lo que es en el sabio juego de su ironía inteligente y cautivante. El Virgilio de Cervantes es muchas veces un Virgilio intencionalmente contrahecho, pero no por eso es menor el estímulo del gran poeta. En el *Quijote* penetra la nueva moda italiana de renovar, con la parodia, el arte de Virgilio. Cervantes leyó quizá desde joven la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco. Esta traducción es un «tapiz al revés»; el ingenioso autor del Quijote preferirá a esta versión, que él sabe de memoria, el texto latino. ¿Hasta qué punto lo lee en la lengua original? Las sobreentendidas referencias a lugares de la tan popular traducción de Hernández de Velasco, tienen por objeto hacer sonreír al lector que ya los conoce, como cuando, con intencionado propósito, Aristófanes pone, en boca de sus personajes, versos de Eurípides. El lector encuentra su propio universo virgiliano en los personajes del Quijote, varones de «fino entendimiento». Si el texto latino oculta a Cervantes, como es natural, más de uno de sus secretos, se le entrega en la pureza de su arte. Cervantes es virgiliano y conoce al maestro, por ciencia o por amor. Nuestra lengua, con sus autores más sensibles, había llegado a crear un transparente estilo de admirable hermosura virgiliana.

La imitación de Virgilio es casi una ley poética en el Renacimiento italiano. Ningún poeta épico o pastoril podía eludirla. Cervantes estuvo en Italia en años de densidad virgiliana; conoció en toscano traducciones del poeta latino, intérpretes, críticos. Fue encontrando a Virgilio en los poemas épicos que leía, en Dante, en Ariosto, en Tasso, en la -17- parodia de Folengo; lo hallaba en Boccaccio, en Sannazaro, en Garcilaso. Hombre de libros, Cervantes hablaría de Virgilio con sus amigos. Se discutiría la traducción de Hernández de Velasco, se la confrontaría, por ejemplo, con la de Aníbal Caro, llamada *bella infiel*. 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. El Portugal vio aparecer *Los Lusíadas* con inmensa fama. El autor de la Galatea ¿pensaba escribir un poema épico? Lo escribió en prosa. Si era poema no podía «salir tan desnudo de erudición»; no podía dejar de tocar los temas épicos: catálogo de ejércitos, el descenso al infierno, etc. En 1601 se imprimió en Valladolid, en tiempo de revisión y crítica, la primera edición de las *Obras de Virgilio* por el fecundo comentador y erudito Diego López. En estos años, Valladolid va a convertirse en el centro de las actividades de Cervantes. No creo que nuestro autor deba mucho a esta versión inelegante. Sin embargo, pudo servirle -con sus notas y su texto en prosa- para interpretar más inteligentemente el original latino de las obras virgilianas.

Este trabajo descubre el parentesco espiritual de la *Eneida* y *El Ingenioso Hidalgo*. Al abrir el *Quijote*, en el capítulo de la aventura de los batanes recordé, de pronto, a Virgilio. Un día tras otro, fui desentrañando la intención de Cervantes de relacionar con episodios parecidos los dos grandes poemas. Intención manifiesta, premeditada, gozosa y creadora. Las notas mías sirven para ilustrar este ignorado móvil de la cultura literaria de Cervantes; nos llevan a la intimidad de la elaboración del Quijote, sobre todo de la *Segunda parte*. Dejo sin tratar algunos aspectos virgilianos que -18- requieren más detenido examen. Me es gratísimo que mi ligero trabajo reintegre a Cervantes a la familia de Homero, de los genios mediterráneos universales, familia que tuvo en Roma por supremo artífice a Virgilio, uno de los maestros esenciales y eternos de nuestra cultura grecolatina.

La parte que hoy llamamos *Primera* del Quijote apareció, originariamente, en 1605, dividida por su autor en cuatro partes: La primera comprende desde el capítulo 1 al 8; la segunda del 9 al 14; la tercera del 15 al 25; la cuarta del 28 al 52. En este primer *Quijote* la esfera de la caballería andante juega equilibradamente con la de la poesía épica. El ciclo virgiliano predominante puede agruparse así en esta obra: Molinos de viento, alusión a los cíclopes (*Quijote* VIII, *Eneida* III); Grisóstomo, el episodio de Dido trasladado a la tragedia clásica (*Quij.* XI-XIV, *En.* IV); catálogo de ejércitos (*Quij.* XVIII, *En.* VII); aventura del cuerpo muerto (*Quij.* XIX, *En.* XI); batanes (*Quij.* XX, *En.* III, VI); yelmo de Mambrino (*Quij.* XXI, *En.* VIII). En la *Segunda parte* publicada en 1616, el plan épico se impone

sobre los libros de caballerías y el equilibrio desaparece. El don Quijote, caballero andante, se convierte casi íntegramente en el don Quijote héroe.

El plan de la *Primera parte*, con las divisiones impuestas por las escenas de las ventas, donde se toca el entremés o la comedia, puede descomponerse en ciclos de elementos predominantes: a) el ciclo del Romancero; b) el de la epopeya clásica; c) ciclo abigarradamente novelesco. A estos tres ciclos debemos agregar el del tema del retorno, odiseano.

-19-



1. Los molinos de viento y los cíclopes

En el combate con los molinos de viento (I, 8), el ciego valor de don Quijote, iguala al de Eneas. Cuando el hijo de Anquises, contempla en el infierno los «fieros monstros y monstrosas fieras», «y el cien doblado en manos Briareo», según la traducción de Hernández de Velasco:

con miedo súbito,

turbado aprieta la desnuda espada,
y sale osado a recibir los monstros
que a ellos vienen, con la aguda punta.
Y si la sancta y dulce compañera
no le diera a entender que, cuanto vía,
eran fútiles sombras, que sin cuerpos
con raras apariencias revolaban,
dejárase ir tras dellas con gran furia
y con espessos golpes de su espada
el aire y sombras azotara en vano.

Ni siente el primer golpe de miedo don Quijote ni le detienen las palabras de Sancho. En este maravilloso episodio, la ironía cervantina crea una nueva noción de la realidad. El héroe pisa con pie quimérico la realidad absoluta. Pero la -20- imanta en torno a sus acciones y, como se ha observado en la poesía homérica, ya «esa realidad es otro mundo».

Don Quijote piensa, al mismo tiempo, en los cíclopes del libro tercero de la *Eneida*. Ve «treinta o pocos más desaforados gigantes» y quiere «quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra». Los cíclopes, llamados en la traducción de Hernández de Velasco «la canalla horrible Gigantea», son cien. Aqueménides, abandonado por los compañeros de Ulises en la caverna de Polifemo, al encontrar la salvación con el arribo de Eneas, exclama:

Dioses, quitad tan brava peste al suelo.

La empresa estaba guardada para el héroe manchego. Es él quien debe «quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra». El texto latino dice: *Di, talem terris avertite pestem!* (¡Oh dioses, apartad de la tierra tamaña calamidad!).

-21-



2. Catálogo de los ejércitos

El catálogo de los ejércitos, del capítulo XVIII de la *Primera parte*, lugar indispensable en todo poema épico, está imitado del catálogo del canto VII de la *Eneida*. Recuerda también la enumeración de varones famosos del canto VI. Cervantes contrahace y vivifica el tema con su inagotable y risueña ironía. El calco no puede ser más ajustado en el conjunto; difiere en los detalles. Citaré algunos ejemplos tomados de la traducción de Diego López: «y todo el ejército del pueblo de Evete, y Untisca de muchas olivas, y los que habitan la ciudad Nemento; los que habitan los campos fértiles de Velino, y los que habitan los ásperos riscos del Télsica... y los que beben el río Tibre... De otra parte Aleso griego... trae en favor de Turno muchos pueblos feroces los cuales con sus rejas labran los campos másicos, fértiles en vino»... etc. Y Cervantes: «aquí están los que beben las dulces aguas del famoso Xanto; los que pisan los montuosos masílicos campos..., los que beben las corrientes cristalinas del olivífero Betis», etc. Traduce Hernández de Velasco «y de Mutusca la olivosa», Cervantes dice: «del olivífero Betis». Virgilio (*Eneida*, VII, 711): *Oliviferae Mutuscae*. Cervantes corrige a los traductores, teniendo presente -22- el texto latino. Hernández traduce: «los que labran los collados massicos»; Cervantes escribe: «los que pisan los montuosos masílicos campos». En esta libre prosa poética, suena mejor «masílico». Además ¿quién puede pedirle cuenta en tan solemne trance a don Quijote o exigirle que diga másico? Los comentaradores del *Quijote*, desde Bowle a Schevill, trataron doctamente de explicar el pasaje. Dice Schevill: «Según parece, en los autores clásicos el país de los masilos era sinónimo de Numidia». Virgilio no cita a los númidas en el catálogo de las huestes del libro VII de la *Eneida*. Están en lugar más visible en el libro IV, 41. No creo que el catálogo del *Quijote* sea disparatado cuando se refiere a la geografía y las costumbres. El mismo Cervantes dice que don Quijote daba a cada provincia, a cada nación, «los atributos que le pertenecían». Lllaman a los númidas «dudosos en sus promesas», por no ser fieles a la palabra empeñada. Así aparecen en la *Guerra de Jugurta* de Salustio (LVI). Sin la presteza de Mario, hubiéranse puesto en contra de él; «hubieran cambiado de partido», traduce el infante don Gabriel (*fidem mutavissent*). «Tanta es la inconstancia de los númidas», exclama Salustio. Quizá digan las traducciones que podían leer los contemporáneos de Cervantes, «de fe mudable», frase que Ercilla, en la *Araucana* (cap. XXI), citada por Rodríguez Marín, aplica a los indios puelches. Cervantes leía a Salustio y le debe más de una enseñanza filosófica en el *Quijote*. Todo esto es intencionadamente ornamental, problemático, de estudiado preciosismo; forma ya desde antiguo, en la tradición histórica y geográfica de la epopeya, una imagen del orbe con remotas regiones, ríos, armas, costumbres, usos.

Con la *Eneida* se explicaría bastante. Virgilio enumera a los -23- habitantes de Aurunca, de los viñedos másicos y de otros lugares limítrofes, situados entre el Lacio y Campania. Quizá Cervantes haya escrito de propósito: «los montuosos que pisan los masílicos campos», en lugar de «los que pisan los montuosos, masílicos campos», para aumentar más las desordenadas hipérboles eruditas de don Quijote. Son, pues, los habitantes del monte Másico, famoso por sus vinos, y para traducir nuevamente con Hernández de Velasco: «Y los que labran los collados Másicos, -felices con el don del libre Baco».

En la declaración de los nombres propios de la *Eneida* de Hernández de Velasco, se da noticia de «Massico,

monte de Campania, provincia de Italia, célebre por el buen vino que se cogía en él». Y también de «massylos, los de Massyilia, provincia de África». Traduce Hernández el verso 132 del canto IV: «Acuden los massylos caballeros». Ni Hernández ni López traducen el *repostas Massylum gentis* (VI, 59-60) de Virgilio. El uno dice «africanos», el otro: «las gentes de los africanos apartados». En la mente de Cervantes estaban los habitantes del monte Másico. Se produjo una fácil contaminación de *másicos* y *masilios*.

Cervantes recordaba, probablemente de memoria, la *Eneida* de Hernández de Velasco. Así, por ejemplo, dice don Quijote en el pasaje citado: «las dulces aguas del famoso Xanto». Este sonoro endecasílabo corresponde al de Hernández: «Y las corrientes del famoso Xanto». El adjetivo «famoso» no se encuentra en Virgilio (*Eneida*, IV, 143), es un agregado del traductor; López da fielmente el texto virgiliano: «y las corrientes del Xantho». Desde Garcilaso, se escribe casi siempre el nombre de los ríos con su correspondiente epíteto: «el viejo Tormes», «El Tajo amado». En la -24- edición de Milán, 1560, de la *Diana* de Montemayor, hay un soneto de Luca Contile que empieza así: «O sacro cigno del famoso Tago», *Cancionero* de Montemayor, Madrid, 1932. En la *Galatea* de Cervantes, donde aparecen tantos nombres de ríos, el adjetivo «famoso» abunda: «famoso Ebro»; «de la ribera del famoso Tajo», etc. Don Quijote dice: «el claro Termodonte» (I, 18), Virgilio nombra simplemente el «Termodonte» (*Eneida*, XI, 659), Hernández de Velasco, en su traducción, le llama «helado Termodonte». Lo mismo sucede, por ejemplo, en el divino discurso sobre la Edad de oro: «En las quebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas»... El adjetivo «solícitas», aplicado a las abejas, está en la traducción de Hernández de Velasco: «A modo de solícitas abejas». El texto de la *Eneida* VI, 707, dice solamente «abejas». El epíteto está ya en Garcilaso: «solícita abeja», *Égloga II* Cervantes «en las quebras de las peñas», recuerda las *Geórgicas* (IV, 44).

La introducción del catálogo de los ejércitos guarda una feliz analogía con el comienzo de la rapsodia III de la *Iliada*. Don Quijote tenía «llena la fantasía de aquellas batallas, encantamientos, sucesos... que en los libros de caballerías se cuentan». «¿Ves aquella polvareda que de allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando». - «A esa cuenta, dos deben de ser -dijo Sancho-; porque desta parte contraria se levanta asimesmo otra semejante polvareda». «Don Quijote pensó que eran dos ejércitos que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura». El héroe manchego enumerará con Virgilio los capitanes y las huestes. Cervantes -25- sabe que el primer catálogo de los «dos» ejércitos es el de la *Iliada*. Antes de escribir el difícil catálogo volvió a Homero, pero prefirió el arte de la *Eneida*. Sin embargo no olvidó los ejércitos de teucros y aqueos que avanzaban para encontrarse. «Así como el Noto derrama en las cumbres de un monte la niebla,... y sólo se ve el espacio a que alcanza una pedrada; así también una densa polvareda se levantaba de debajo de los pies de los que se ponían en marcha y atravesaban con gran presteza la llanura. Luego que, andando, se hubieron acercado los unos a los otros, apareció en la primera fila de los troyanos Alejandro»¹. Esas polvaredas que veía don Quijote eran «dos ejércitos que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura». Los que pinta Homero venían a embestirse en mitad de la espaciosa llanura del Escamandro: «atravesaban con gran presteza la llanura». «Toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando». Diversas e innumerables son las gentes de las huestes aqueas, de los más diversos lugares de Grecia; beocios, focenses, locrenses, abantes, atenienses, salaminios, argivos, etc.; innumerable muchedumbre de las huestes que obedece a los caudillos y príncipes: «tantas cuantas son las hojas y flores que en la primavera nacen». «A la muchedumbre no podría enumerarla ni nombrarla, aunque tuviera diez lenguas, diez bocas, voz infatigable y corazón de bronce (*Iliada*, II). Cervantes, escritor de su época, sabe cuánto vale este fondo de humanismo. Ofrece una tela de libros de caballerías; el lector le agradece el presente: los hilos son homéricos.

Traduce Hernández de Velasco (*Eneida*, IV, 585, IX, 459-460)

Ya la purpúrea aurora el rojo lecho
de su Tithón dejando, de luz nueva
las tierras cerca y lejos esparcía...
Ya la rosada aurora de luz nueva
las tierras y los mares esparcía,
dejando de Tithón el rojo lecho,
el sol tendido por los aires claros
ya con su luz había abierto el mundo.

Dice don Quijote, con afectado lenguaje poético de lector de novelas caballerescas y pastoriles «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra...; la venida de la rosada Aurora, que dejando la blanda cama del celoso marido». Esta bella parodia tiene en su armonía un oculto acento de sinceridad. En la Galatea, como advierte Rodríguez Marín, Cervantes escribió dos veces lo mismo, «casi con las mismas palabras»: «Pero ya la blanca Aurora dejaba el lecho del celoso marido». Cervantes, como cualquier persona culta de su tiempo, tenía en la memoria los versos de Virgilio. Para recurrir a ellos sin -27- caer en un lugar común, era mejor contrahacerlos. Y en este lugar burlesco: «Apenas había», la declamación de don Quijote empieza por la aparición del sol y termina por la de la aurora. El capítulo XIII de la *Primera parte* empieza así: «Mas apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones del Oriente cuando los cinco de los seis cabreros se levantaron...». «Comienzo homérico» llama Cejador a esta apertura de capítulo. La rapsodia VIII de la *Iliada* empieza: «La Aurora de azafranado velo, se esparcía por toda la tierra, cuando Júpiter, que se complace en lanzar rayos, reunió la junta de los dioses». La intención de Cervantes fue dar, aunque burlescamente, decoro al capítulo, empezarlo como un canto épico; parece que hubiera tenido al frente un canto de Homero. La rapsodia XI de la *Iliada*, comienza: «La Aurora se levantaba del lecho, dejando al bello Titón, para llevar la luz a los dioses y a los hombres, cuando, enviada por Júpiter, se presentó», etc.; la rapsodia XIX: «La Aurora de azafranado velo se levantaba de las corrientes del Océano para llevar la luz a los dioses y a los hombres, cuando Tetis llegó a las naves»... La rapsodia V de la *Odisea* tiene este comienzo: «La Aurora se levantaba del lecho, dejando al ilustre Titón, para llevar la luz a los inmortales y a los mortales, cuando los dioses se reunieron en junta»... Gonzalo Pérez, traduce:

Cuando la clara aurora despedida
del lecho de Titón fresco y hermoso,
truxo apacible luz a los del cielo,
y así también a los mortales hombres...

El canto IX del *Purgatorio* de Dante se abre con estos versos:

La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente
fuor delle braccia del suo dolce amico.

Sería difícil prolijidad indagar este lugar común de la poesía en la literatura italiana desde Petrarca (*Trionfo dell' Amore*, I, 5), hasta el Tasso (*La Gerusalemme liberata*, III, 1-2; XX, I). Cervantes sigue la tradición con propósito burlesco, pero no extingue la magia poética del lugar común. Ningún capítulo del Quijote podría tener mejor encabezamiento que el IV de la *Primera parte*, cuando el héroe manchego sale de la venta ya armado caballero; qué mejor que decir algo parecido al comienzo del canto III de la *Jerusalén*, por ejemplo:

Già l'aura messagiera erasi desta
ad annunziar che se ne vien l'Aurora.
Ella intanto s'adorna, e l'aurea testa
di rose colte in Paradiso infiora;
quando il Campo...

Cervantes escribe regocijadamente: «La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta...» Este comienzo de capítulo en dependencia con el anterior puede también ser de origen virgiliano (*Eneida*, VI, I): «Así habla llorando» (*Sic fatur lacrimans*). En la irónica y fina descripción de la aurora: «los sauces destilaban maná sabroso» (II, 14) toca el imposible virgiliano (*Buc.* VII, 54): *Pinguia corticibus sudent electra myricae* (las cortezas de los tamariscos destilen ámbar espeso). En la aurora vive todavía, para Cervantes un vestigio del siglo de oro tal como lo presiente Virgilio (*Buc.* IV, 30): *et durae quereus sudabunt roseida mela* (y las duras encinas destilarán rocío de miel).

4. Una extraña aventura

La aventura nocturna del cuerpo muerto que trae el *Quijote* (I, XIX), puede descubrirnos algunos ocultos hilos de la creación novelesca de Cervantes. Desde Fernández de Navarrete se asegura que nuestro escritor compuso este capítulo recordando la escondida traslación de los restos de San Juan de la Cruz de Úbeda a Segovia en 1593. El autoritario robo del cuerpo del santo, según declaración de testigos, estuvo rodeado de temor y de milagrosas advertencias. Llevaban los despojos por sendas despobladas en la noche. En grandes voces comenzó a decir: «¿adónde lleváis el cuerpo del santo? Dejadlo donde estaba». Lo cual causó tan gran susto y pavor en el alguacil y sus compañeros, que se les espeluzaron los cabellos»². La aparición de este hombre podría tener algo de semejante

con el pavor del escudero, al asombroso cortejo nocturno. Ya se anuncia en este pavor la aventura de los batanes donde misteriosamente se representaba -30- la proximidad de la fragua de los cíclopes. Aquel hombre que gritó no pudo convertirse en don Quijote que combate. El cortejo, que llevaba al santo en una maleta, estaba formado por el alguacil y sus compañeros; iba en la oscuridad y en el silencio. El que vio don Quijote, traía una gran multitud de lumbres. Adquiere caracteres de ceremonia solemne. «A don Quijote, dice Cervantes, se le representó en su imaginación al vivo que aquella era una de las aventuras de sus libros». ¿De los libros de caballerías? Clemencín anota un pasaje de la *Crónica de don Florisel*, de remota semejanza. De la España de su época sacó Cervantes necesariamente la descripción del ceremonial de este cortejo nocturno. ¿Cómo se le ocurrió poner a su héroe en combate con esta procesión sacra? «Figurósele, a don Quijote, que la litera eran andas, donde debía de ir algún mal ferido o muerto caballero, cuya venganza a él solo estaba reservada». Hernández de Velasco tradujo, con la *Eneida*, la temeraria continuación de este poema escrito por Mafeo Veggio. Este continuador de Virgilio, quizá siguiendo a Homero, trató de identificar a Eneas con Aquiles, a Turno con Héctor y a Dauno con Príamo. A la devolución del cuerpo muerto la tomó Veggio directamente de Virgilio, cuando Eneas manda a Evandro los despojos de Palante muerto por Turno. Imitando al poeta latino, con la vista en la *Iliada*, hace que el piadoso Eneas, como mensaje de paz, ordene llevar el cuerpo del muerto Turno a su padre Dauno. El cortejo, con majestad de apoteosis, va en la noche por el campo:

Iban, pues, todos tristes, quebrantados,
por el silencio de la muda noche,
con gran dolor, hiriéndose agramente...

-31-

Todos al punto, bien que muy turbados
traen, según se usaba, mucha copia
de negras hachas, todas encendidas;
el campo por gran trecho resplandece
con la gran luz de las ardientes llamas.

Don Quijote y Sancho ven en la noche oscura «que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían».

Esta aventura ya estaría pensada en uno de los episodios del plan de la primera parte de la novela. Cervantes había descrito en el capítulo anterior la pompa y la grandeza del desfile de ejércitos, antes de la batalla, en la aventura de los carneros. Nada de extraño tiene que piense ahora, ya que en la mente de don Quijote los ejércitos se habrán encontrado, en presentar la ceremonia de la devolución o rescate del cuerpo de un héroe muerto, Héctor en la *Iliada*, Palante en la *Eneida*, Turno en la continuación de Veggio. En la *Eneida* (XI) conducen, con gloria militar, los troyanos a la ciudad de Evandro, por orden de Eneas, el cuerpo muerto del joven guerrero Palante. De la ciudad salen al encuentro los árcades con teas funerales; a la escena la traduce así Hernández de Velasco, tan leído por Cervantes:

Corren los ciudadanos a la puerta,
todos con sus blandones funerales.
Luce una larga procesión de llamas
por el camino, y va por largo trecho
los espaciosos campos dividiendo.
La procesión troyana de otra banda

hacia ellos caminando con su muerto
juntó los dos llorosos escuadrones.

-32-

La ceremonia heroica se resuelve, como todas las visiones de don Quijote en un hecho común de la vida de su tiempo. Es a Turno, más probablemente a Palante, a quien, con no meditado arrebató justiciero, quiere vengar el hidalgo de la Mancha. La claridad de las hachas, en la noche de los campos, le despierta la visión de un mundo que sólo vive en la credulidad de sus pensamientos. Así se resuelve lógicamente el encuentro de las huestes y con esa lógica se adivina las honras del cuerpo muerto. Una aventura llama a otra. No pudo nacer de una circunstancia casual, de lo que se atestiguaba del oculto traslado de los restos del santo. Mafeo Veggio que se atrevió a continuar al Mantuano, «tuvo, sin embargo, dice Eugenio de Ochoa ³ la poca merecida honra de que Hernández de Velasco tradujese en verso su llamado *Libro XIII de la Eneida*, ni más ni menos que los doce de Virgilio». Veggio colaboró, al imitar la escena virgiliana, en esta aventura del Quijote. Los libros ya empiezan a componerse antes de que su autor haya nacido. El cortejo nocturno, las hachas encendidas con que el campo resplandece, quizá no hubiesen solicitado del todo la pluma de Cervantes sin el suplemento de Veggio en la traducción de Hernández de Velasco. Al poner la aventura del cuerpo muerto, desligándola de lo circunstancial, dentro de un plan épico, pisamos, con don Quijote, la región sobrenatural de sus andanzas. Los hechos diarios que Cervantes pudo conocer o ignorar, se iluminan con la irradiación que les prestan el mito poético y la estricta tradición de la ley épica o de la -33- ceremonia. Cervantes pudo tomar datos para escribir este episodio de cualquiera circunstancia real; su inteligencia vivísima lo tenía ya imaginado cuando componía las aventuras de su héroe. Pertenece a la epopeya; desde allí hablaba esta aparición a don Quijote.

-34-



5. Los batanes y la fragua de los cíclopes

Veamos, en la versión de Diego López, parte del episodio, tan frecuentado por los poetas españoles, del antro de los cíclopes del libro III de la *Eneida*: «Cercados de árboles sufrimos crueles prodigios aquella noche, no vimos qué causa haga el ruido, porque no había resplandor de estrellas, ni el cielo estaba claro con resplandeciente luz, mas había nubes, el cielo oscuro, y la noche destemplada, tenía obscura la luna. Y ya se levantaba el día siguiente con la primera luz»... etc. Preferible es leer la traducción de Hernández de Velasco:

Aquella noche, de árboles cubiertos,
aquel monstruoso son y horrible oímos,
estando de la causa del inciertos,
porque rayo de estrella nunca vimos.
La luna no podía hacernos ciertos,
que siempre en nube oscura la tuvimos;
el cielo de su luz dulce envidioso,
envuelto estaba en velo tenebroso.

Del rojo y lucidísimo Oriente
era el siguiente día ya salido,
la aurora el cielo ya hasta Occidente
había la sombra húmida barrido.

-35-

Parece que Cervantes tiene presente y bien meditado el texto latino (*Eneida*, III, 583-587):

*Noctem illam lecti silvis immania monstra
perferimus, nec quae sonitum det causa videmus*⁴.

Víctor Hugo, en sus años de estudiante, tradujo sintéticamente, como si pensara en el *Quijote*, este pasaje:

*La nuit qui règne aux cieux, ce fracas plein d'horreur,
ce prodige, en nos sens tout verse la terreur*⁵.

Diego López traduce así la descripción del rumor de la fragua de los cíclopes (*Eneida*, VIII, 421-423): «y los continuos golpes oídos en las yunques hacen gran ruido y los pastos de los aceros suenan en las cuevas»... Y Hernández de Velasco:

Allí mil yunques, con valientes golpes,
heridas suenan con terribles truenos,
que en torno se oyen claros de muy lejos.
Rechinan por las cóncavas cavernas
barras y massas de encendido hierro...

También oye Eneas en el Infierno (*Eneida*, VI, 558); *tum stridor ferri tractaeque catena*⁶:

Terrible estruendo de movido hierro
y de grandes cadenas arrastradas.

Paró allí el pío Eneas, y espantado
escucha atento aquel ruido horrible.

-36-

Cuando don Quijote y Sancho, en la aventura de los batanes, sienten «unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierro y cadenas, acompañados del furioso estruendo del agua», Cervantes recuerda la impresión horrible que producen las fraguas de los cíclopes y los tormentos del infierno. «Cercados de árboles sufrimos crueles prodigios aquella noche -traduce Diego López-; no vimos qué causa haga el ruido». Tampoco don Quijote y Sancho saben las causas de tan horrible estruendo. «Era la noche -escribe Cervantes-, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos»... «Tal era el miedo que tenía [Sancho] a los golpes que alternativamente sonaban». «Y vio don Quijote que estaba entre unos árboles altos, que ellos eran castaños, que hacen la sombra muy oscura. Sintió también que el golpear no cesaba, pero no vio quién lo podía causar». Comparando los dos pasajes de la *Eneida* (III, 583-587; VIII, 421-423) con los dos pasajes del capítulo XX de la Primera parte del *Quijote*, se ve la parodia de Cervantes. ¿No va acaso don Quijote, como Eneas, por un mundo prodigioso? ¿No podía llegar acaso como Ulises y Eneas al país de los cíclopes? Sí. Llegó a ese país. Pero no halló gigantes, sino batanes. No huye, como Eneas en sus naves, perseguido por los gigantes, sino corrido por «la pesada burla». «Y así torciendo el camino a la derecha mano, dieron en otro como el que habían llevado el día de antes».

La indicación astronómica de la hora, que da Sancho: «la boca de la Bocina está encima de la cabeza», por el lugar en que se encuentra, recuerda intencionalmente la del coro del *Hércules furioso* (129-131) de Séneca

Signum celsi glaciale poli...

-37-



6. La risa de Sancho

«Cuatro veces sosegó [Sancho], y otras tantas volvió a su risa, con el mismo ímpetu que primero...» El eminente cervantista Rodríguez Marín trae la siguiente nota: «Todo este pasaje -dice Clemencín- es sumamente cómico y como de la mano de Cervantes. Recuerda y contrahace en el género ridículo lo que en el sublime y patético dijo Virgilio de Dédalo, al querer modelar en el templo de Cumas la caída de su hijo Ícaro (*Eneida*, libro VI):

*Bis conatus erat casus effingere in auro;
bis patriae cecidere manus*⁷».

No es sólo este lugar con *bis*, «dos veces», -Virgilio prefiere *ter*, «tres veces»- el que remeda en burlas nuestro autor, recuerda también el de la muerte de Dido en el libro IV:

*Ter sese attollens, cubitoque adnixa levavit:
ter revoluta toro est...»*

Hernández de Velasco tradujo así estos dos célebres pasajes (*Eneida*, IV, 690-691; VI, 32-33):

-38-

Tres veces con las bascas de la muerte
sobre el cobdo estribando, probó a alzarse
mas otras tantas torna a dar consigo
sobre la cama un lastimoso golpe.
Dos veces se esforzó a pintar el duro
caso del caro hijo en el terso oro;
ambas lo rehusó la patria mano,
ambas perdía el pincel de pena pura...

Pero por estar este episodio de la risa de Sancho en el relato de la aventura de los batanes, es más probable que Cervantes recuerde los versos 566-568⁸ del libro III de la *Eneida* cambiando las tres en «cuatro veces».

Ese renovado ímpetu de la risa de Sancho se parece, hiperbólicamente, al renovado clamor de las huecas cavernas. Dice la versión de Hernández de Velasco:

Tres veces resonó un horrible estruendo,
tres veces vimos cana espuma alzarse
y las estrellas della rociarse.

Aunque prefiera la repetición en tres, no era ajena a Virgilio la de cuatro (*En.* II, 242-3: *quater ipso..., quater arma*) que pudo dar a Cervantes, innegablemente, este rumor cuatro veces extinguido y comenzado.

«De esta misma figura usó Cervantes -escribe Clemencín- cuando, al referir el encuentro de Sancho con el Cura

y el Barbero, yendo de embajador a Dulcinea, dice: *tornóla a decir* [la carta] *Sancho otras tres veces, y otras tantas volvió a decir otros tres mil disparates*». La desesperación de Sancho, en este mismo lugar (I, XXVI), es una graciosa parodia de la desesperación de Dido al ver alejarse las naves de Eneas (*Eneida*, IV, 589-590).

-39-



7. El yelmo de Mambrino y la aventura de los galeotes

¡Si don Quijote hubiera recibido de Venus, como Eneas, su armadura forjada en la fragua de los cíclopes! No se la ofrece Venus, la conquista el caballero; conquista el yelmo de Mambrino, que bien vale las armas del hijo de Anquises. «Descubrió don Quijote un hombre a caballo que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro...» El caballero del yelmo era un barbero, el caballo un asno y el yelmo una bacía, para quien no fuera don Quijote. Pero el héroe está en el mundo radiante de la poesía. Era el casco que Venus trae a Eneas, este relumbrador yelmo de Mambrino. En la versión de Hernández de Velasco, Eneas:

Admírase del yelmo, con muy altas
plumas, terrible, y de las llamas que echa...

Y en la de Diego López: «Y revuelve entre las manos y los brazos el yelmo cargado de plumas y que echaba fuegos...»

Don Quijote, al examinar el yelmo de Mambrino, vio Sancho: «Pero sea lo que fuere; que para mí que la conozco -40- no hace al caso su trasmutación; que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas». Dos veces no está en lo justo don Quijote en estas palabras según sus comentadores. Clemencín, sin ver la verdad equívoca, escribe: «La alhaja era de oro purísimo, y la había de componer el herrero. Tal estaba la cabeza del pobre hidalgo». Baltasar Victoria, en el *Teatro de los dioses* (1620), escribe: «Aquí, dijeron los Poetas, que tuvo sus fraguas y herrerías Vulcano, hijo de Júpiter y Juno». Fernán Núñez, al comentar los versos de Juan de Mena: «Nunca el escudo que fizo Vulcano en los Etneos ardientes fornaces», dice que fue «herrero de los dioses» y que tuvo su tienda de herrería en el Etna. Y Cervantes, «el dios de las herrerías». El oficio era duro. El «duro oficio», dice Góngora (*Polifemo*, IV). Comenta Pellicer: «por la dureza del hierro que manosean y por el cansancio del oficio de herrero, pues es el ejercicio que más fatiga». Y cita la *Iliada* (XVIII, 372) donde Tetis encuentra a Vulcano sudando en el trabajo de las fraguas. Por tanto, Vulcano, el supremo artífice de todos los metales, fue llamado herrero en la época de Cervantes. Según dice Villalón en el *Scholástico*, Vulcano fue «un pobre herrero». No tiene nada de extraño que don Quijote, que había leído a Virgilio, hable del «primer herrero que encuentre». Lo que quiere decir: «Este desperfecto es tan fácil que cualquiera persona del oficio puede arreglarlo». La segunda hace decir tradicionalmente a doctos cervantistas: «Aquí se equivocó don Quijote: Vulcano no forjó armas para Marte». El casco de Marte fue obra de Vulcano, aunque no haya un texto de ningún poeta que lo afirme. Don Quijote habló un tanto -41- apresuradamente. La fama de Estacio llegaba en el 1600 a un nuevo esplendor. Había sido traducido por Juan de Arjona. Esta versión, aunque no llegó a publicarse, fue conocida y elogiada. En el libro VII de la *Tebaida* (trad. de Arjona), se ve el palacio del dios de la guerra:

Y en mil partes armado el fiero Marte,
de un mismo talle y rostro en cada parte.
Tal con arte divino el dios Vulcano
la milagrosa fábrica había hecho,
y con su industria y poderosa mano
la había adornado del cimientto al techo.

Don Vicente de los Ríos encontró similitud entre el episodio del yelmo de Mambrino y el de las armas de la *Iliada* y de la *Eneida*. Clemencín afirma que «Cervantes, al forjar la aventura del yelmo, no se acordó de la *Iliada* ni de la *Eneida*, sino de Ariosto, como lo prueba el ejemplo que añade tomado del *Orlando Furioso*». Se refiere a la comparación del castor que don Quijote trae de Ariosto. En la mente de Cervantes se acercan y complementan muchas nociones, formas sutiles de arte no extrañas a su tiempo. A la aventura del yelmo sigue la de los galeotes. Por el lugar que ocupa esta aventura resalta como sorprendente parodia de los tormentos infernales del libro VI, 548-633, de la *Eneida*. Don Quijote, en esta revista de condenados, contempla como Eneas los criminales. Da un paso más y los liberta. Sin el estímulo de Virgilio, no hubiera compuesto Cervantes este capítulo del Quijote. Confrontaremos los textos para descubrir una imaginación tan llena de misteriosas alusiones.

8. Las armas de Marte

Insistamos en las armas de Marte; en la aventura del yelmo de Mambrino, dice don Quijote que aderezará esta famosa pieza «en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte, que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas». Clemencín anota: «Don Quijote habló con equivocación del yelmo que suponía hecho y forjado por Vulcano para Marte». Clemencín está en lo cierto si nos atenemos a la falta de referencias precisas de los antiguos que afirmen que Vulcano fabricó el yelmo de Marte. En el catálogo de los trabajos de Vulcano no figuran las armas del dios de la guerra. Pero si esto no ocurrió en la estricta mitología griega, bien pudo ocurrir en la de la Roma imperial, en la que Vulcano solía aparecer como herrero de los demás dioses, e inclusive como artífice de los rayos de Júpiter. Se sobreentendía que Vulcano había forjado las armas de los dioses. Y los escritores del Renacimiento, herederos de los antiguos, creían tener suficiente libertad para agregar lo que no dijeron los griegos y latinos. Así lo entiende Schevill, en su edición del *Quijote* (t. I, p. 88), cuando escribe: «En ningún libro de autor clásico, latino o griego, ni en los libros de erudición -43- clásica, verbigracia: Preller, Gruppe, Daremberg et Saglio, he podido averiguar que Vulcano hiciera el yelmo del dios Marte». Y agrega, con acertado juicio, que es de suponer que entre los trabajos de Vulcano «el yelmo de Marte no fuera una excepción».

Pero aparte de esta justificación de orden erudito, nunca del todo satisfactoria, hay otra de orden literario que no deja escrúpulo ninguno. Don Quijote, con vivísima inspiración poética, afirma que el supuesto yelmo de Mambrino, arreglado por un herrero, aventajará al mejor yelmo, al de Marte, fabricado por el mejor artífice, Vulcano. Entra este pasaje cervantino, como tantos otros del *Quijote*, en la jerarquía de la apoteosis, de lo «sin par»; hasta la locura del héroe para llegar a esta transfiguración. Un paralelo presenta Lope en su *Égloga a Amarilis* (Riv., XXXVIII, 323),

en donde el esquema de extremos ponderativos es inequívoco. Habla Lope de sus «amorosos versos», que Amarilis cantaba:

...y aun hoy los creo
que eran de Ovidio y los cantaba Orfeo.

Así, pues, del mejor poeta, en la inclinación lírica del Fénix, y cantados por el mejor cantor. En el *Orfeo* de Poliziano, ya el cantor tracio cantaba con los versos de Ovidio. El decir «aun los creo» de Lope, hace posible el imposible de Virgilio (*Buc.* VIII, 55-56): «sea Tíro un Orfeo, un Orfeo en las selvas, un Arión entre los delfines»: *Sit Tityrus Orpheus, Orpheus in silvis, inter delphinas Arion*; el arrebato hiperbólico de don Quijote traspasa momentáneamente el límite de la idea platónica. Quidemos a estas afirmaciones lo que los comentadores del siglo pasado cargan a la ignorancia -44- de Cervantes y toda la poesía de las admirables cosas que se dan por sabidas se desvanece. Ni don Quijote habrá sido el primero ni será el último que afirme en España que Vulcano fabricó las armas de Marte. Pellicer en las *Lecciones solemnes a las Obras de don Luis de Góngora* (1630, col. 532), al hablar de la piedra imán, escribe que esta piedra «atrae al hierro y acero, que es el metal de que forjó Vulcano las armas de Marte». Pellicer, tan celoso de su ciencia, dice sin vacilación ninguna lo que ya afirmó don Quijote. La mente demoníaca del hidalgo manchego se mueve en el mundo de los conceptos y mitos poéticos que se tienden puentes de relámpagos y en donde se albergan realidades absolutas.

-45-



9. El Virgiliano Grisóstomo

No sé en qué edición de Hernández de Velasco apareció por primera vez la *Vida de Virgilio*, de Claudio Donato. Cervantes la recuerda elegantísimamente. El pastor Grisóstomo pretendió eternizar a Marcela «para que viviera en la memoria de las gentes, cual lo pudieran mostrar bien esos papeles que estáis mirando, si él no hubiera mandado que los entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra». Virgilio, escribe Donato, «estando ya cierto que se moría, pidió con mucha instancia muchas veces todos sus escritos y papeles, para hacerlos quemar allí delante de sí, y negándose los sus amigos, 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».

Vivaldo tampoco lo permite: «Y no le tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado». (*Don Quijote*. I, 13).

Las exequias de Grisóstomo, impuestas en parte por las circunstancias de su muerte, hacen pensar vagamente en las de Miseno (*Eneida*, VI, 189-212) y en las de Virgilio mismo. -46- La misteriosa y elocuente oración fúnebre pronunciada por Ambrosio, está conforme al rito antiguo. No lo estaría la corona ya de tejo, ya de ciprés o adelfa, que llevan los pastores; si el pellico de negra lana. Esta escena pastoril tan admirablemente descrita -como una gran pintura o fresco- descubre cuidadoso estudio. Los pastores que aparecen coronados en la ceremonia fúnebre, pueden estar así por sugestión de Virgilio. Eneas, para solemnizar con grandiosas pompas el primer aniversario de la muerte

de Anquises, ordena a sus compañeros ceñir sus sienes con ramos: *el cingite tempora ramis* (*En.* V, 71). Él mismo se corona con el materno mirto. En la mansión de Evandro (*Eneida*, VIII), los sacerdotes, en la ceremonia en honor de Hércules, van vestidos de pieles (V, 281); en los dos casos, los salios llevan la frente ceñida con ramas de álamo, árbol consagrado a Alcides. Corona funeral circunda la frente de los pastores amigos de Grisóstomo; unos la llevan de tejo, los otros de adelfa o de ciprés: coronas amargas. Quizá los compañeros de Grisóstomo confundan el acto del entierro con el de posteriores funerales. La escena de la *Arcadia*, en torno de la tumba de Andrógeo, pudo sugerir a Cervantes la de Grisóstomo, pero con distinta realidad. Grisóstomo fue enterrado como Virgilio. Cervantes no podía hacerlo quemar al estilo de la ceremonia del sepelio de Miseno, a cuya pira «arriman», según la traducción no muy fiel de Hernández de Velasco, «hojosos ramos de funestos textos - y de cipreses lúgubres». (*Feralis cupressos*, *Eneida*, VI, 216).

Esta versión dio lugar a que Cervantes corone a los pastores.

Don Quijote (I, 31), al preguntar a Sancho: «Cuando llegaste a ella ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática?...», identifica delicadamente a Dulcinea con la Venus -47- de la *Eneida*. Clemencín trae la cita virgiliana para ilustrar la palabra «sabeo»: *centumque Sabaeo ture calent arae* (*En.* I, 416). Demos un paso más con Virgilio. Para don Quijote Dulcinea mora en Pafos donde humea en cien altares el incienso sabeo y embalsaman el aire frescas guirnaldas. Por eso junta la fragancia aromática con el olor sabeo y da el sentido del hexámetro de la *Eneida* (I, 417): incienso sabeo, aromas. Algún otro olor queda todavía por ser nombrado por don Quijote, sin atreverse a decirlo, porque Sancho no lo entendería. Se vale admirablemente de la dubitación: «un no sé qué de bueno, que yo no acierto a dalle nombre»... El ámbar. En Virgilio la ambrosía en la divina pintura de Venus (I, 402-404); tres aromas imagina en su justo misterio. «¿La hallaste... bordando alguna empresa?» Creo que aquí, en su alusión, se refiere más a Helena que a la dama medieval, ya sea en la *Iliada* o en la *Odisea*. Tal es la imagen que se representa.

-48-



10. Marcela y Camila

Marcela irradia, con su hermosura selvática, la fiereza de la Camila de la *Eneida*. Contagiada de poesía pastoril, rompe esa urdimbre delicada; nacida tarde para vivir entre las armas, se entrega a su libertad -como si estuviera consagrada al culto de Diana -: «Yo nací libre, y para vivir libre escogí la soledad de los campos...». En el destino de la «cruel Marcela» se ofrece una parecida circunstancia al de Eneas. Dido murió por Eneas; Grisóstomo por Marcela. Una misma crueldad y una idéntica desventura arrastran al suicidio a los dos enamorados. La posteridad escucha una misma «canción desesperada». Marcela realiza también la tardía aspiración de la dolorida Dido (*Eneida*, IV, 550), según la versión de Hernández de Velasco:

¡Triste! ¿no pude yo pasar mi vida
sin culpa, a matrimonio no obligada,
cual fiera que a ninguna ley rendida
de selva en selva se anda libertada?

El admirable discurso de Marcela encierra alguna partícula pitagórica: «La hermosura de la mujer es como el fuego apartado, o como la espada aguda: que ni él quema ni -49- ella corta a quien a ellos no se acerca». «Fuego soy apartado y espada puesta lejos». Horozco y Covarrubias en los *Emblemas morales*, Segovia 1591, fol. 92, declara algunos símbolos de Pitágoras, y entre otros el que dice: a Aparta de ti el cuchillo agudo». Cervantes se refiere más literalmente al *gladius* (espada), del símbolo pitagórico: «Apartar la espada aguda». (Diógenes Laercio, VIII).

-50-



11. Canción desesperada

Para escribir la *Canción desesperada* de Grisóstomo, recurrió Cervantes al más espantoso lugar de la poesía antigua, al libro VI de la *Farsalia*. El tormentoso acento que Lucano pone en la voz de la maga de Tesalia, quiere Grisóstomo que se oiga en su canto. Ya Juan de Mena había aprovechado en el *Laberinto* una parte de este terrible pasaje del poeta hispanolatino; la voz de la maga «tiene los ladridos de los perros y los gemidos de los lobos».

Latratus habet illa canum gemitusque luporum...

Cervantes amplifica esta voz de la maga -voz que no tiene nada de humano;- la voz de Grisóstomo será a la vez la de la maga y la del muerto a cuyo cuerpo la maga hace que vuelva el alma para que profetice, por medio de un rito criminal, la suerte futura de Pompeyo. La fama de Lucano era entonces enorme en España.

Puede ser que la introducción de la *Canción desesperada* tenga algo de parodia. Esta canción es, quizá, la obra más elaborada de cuantas escribió Cervantes. Discípulo de Garcilaso, se encuentra con su virgiliano maestro al frente del mismo pasaje de Lucano. El Severo de la *Égloga II*, es trasunto de la maga de *La Farsalia*. Garcilaso se vale de este -51- sabio para que le descubra lo futuro, es decir, para que describa lo presente desde el tiempo pasado; recurso poético que viene desde Homero y sirve para vaticinar como venidera la historia de acontecimientos ya acaecidos. En castellano se encuentra en Juan de Mena, en Garcilaso, en Fernando de Herrera, en Luis de León, y en el siglo XIX en el fragmento apócrifo de Catulo (imitación de la profecía de las Parcas de este poeta latino) que escribió el abate Marchena. Cervantes no necesita del arte de la maga, porque el adivino que aparecerá en el *Quijote* será Merlín. Dice Nemoroso en la *Égloga II* (V. 1089, 1094):

Mas no te callaré que los amores
con un tan eficaz remedio cura,
cuanto conviene a tristes amadores.
En un punto remueve la tristura,
convierte en odio aquel amor insano
y restituye el alma a su natura.

Nemoroso fue curado por Severo: «el mal desarraigó de todo en todo». Garcilaso sigue, a su manera, a Lucano; pero con restricciones. En el amor sólo puede curar el mal, convertir el amor en odio, pero no -según parece- el odio en amor. Estas confrontaciones darían mucho que pensar a Cervantes si es que se proponía continuar la *Galatea*. Hallaba también en la *Eneida*, IV, 485, puestos en boca de Dido, los prodigios de la sacerdotisa de la raza Masilia (según la versión de Hernández de Velasco):

Esta con sus encantos se profiere
a atar y a libertar los corazones,
sana el insano amor a los que quiere,
y a los que quiere da cien mil pasiones.

-52-

Grisóstomo, ante el desdén de Marcela, se suicida, como se suicida Dido, quien tampoco parece creer en la maga etíope. En el Infierno de Virgilio encontró Cervantes a los que se quitaban la vida voluntariamente, a los miserables

a quien del duro amor la brava llama
consumió, y hizo el corazón ceniza.
Una ancha selva de sombrosos myrtos
los cubre y cerca en torno, y nunca pierden,
aun con morir, las ansias amorosas.

Allí vio a Fedra, a Dido. Grisóstomo parece aludir a la muerte de ellas cuando escribe:

Celos, ponedme un hierro en estas manos.
Dame, desdén, una torcida soga.

Dido se mató con el hierro; con soga o lazo, la Fedra de Eurípides. Séneca, más retórico, cataloga los modos de matarse. Grisóstomo tiene en la memoria un verso de la *Fedra* de Séneca, el 259: *Laqueone vitam finiam an ferro*

en el laberinto que turba con visiones infernales:

Haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente.

Así, por el conjuro de la maga de Lucano, adquiere vida y voz el cuerpo muerto para revelar los secretos de ultratumba. Así también Garcilaso promete el justo elogio, aun cuando su alma vaya conducida por el lago Estigio (*Égloga*, III):

mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.

-53-

En las regiones infernales se oirán las penas de Grisóstomo:

Que allí se esparcirán mis duras penas
en altos riscos y en profundos huecos,
con lengua muerta y con palabras vivas,
o ya en oscuros valles, o en esquivas
playas, desnudas de contrato humano,
adonde el sol jamás mostró su lumbre,
o entre la venenosa muchedumbre
de fieras que alimenta el libio llano.

No hay verso de esta canción que no exija comentarios. Garcilasista (imitación de la *Canción primera* y de la *Canción cuarta*, especialmente), petrarquista, es un mosaico de intencionadas reminiscencias; tiene como fondo los libros IV y VI de la *Eneida*. En el comienzo imita a Lucano. Grisóstomo exclama:

El rugir del león, del lobo fiero
el temeroso aullido, el silbo horrendo
de escamosa serpiente, el espantable
baladro de algún monstruo, el agorero
graznar de la corneja, y el estruendo
del viento contrastado en mar inestable;

del ya vencido toro el implacable
bramido, y de la viuda tortolilla
el sentible arrullar; el triste canto
del envidiado buho, con el llanto
de toda la infernal negra cuadrilla,
salgan con la doliente ánima fuera,
mezclados en un son, de tal manera,
que se confundan los sentidos todos,
pues la pena cruel que en mí se halla
para contalla pide nuevos modos.

-54-

La traducción de *La Farsalia*, que hizo alrededor de 1530 Martín Laso de Oropesa (cito de la edición de Burgos, 1585, pág. 151), dice: «Tras esto comenzó aquella voz [la de la maga] más eficaz que todas las yerbas, a encantar los infernales dioses: haciendo al principio un murmurio confuso de varios sonidos, y muy diferente de la lengua humana; que ella ladraba como perro y aullaba como lobo, daba los quejidos del búho y cherríos del murciélago, y al natural exprimía los bramidos y aullidos de las fieras, y silbos de las culebras, y los latidos de las olas hostigadas en rocas, y el zurrío de las florestas heridas del aire, y el estruendo de los truenos cuando rompen las nubes, que una sola era voz y lengua de tantas cosas». Probablemente Cervantes incorpora el texto latino de *La Farsalia*, cuyo acento conoce⁹:

*Latratus habet illa canum gemitusque luporum,
Quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur...*

Pudo leer también la paráfrasis de Lucano que trae Fernán Núñez para ilustrar la copla CCXLV del *Laberinto* de Juan de Mena: «Aquella triste voz imitaba los ladridos de los perros, los gemidos de los lobos, las quejas de los temerosos búhos y de las brujas, los aullidos de las bestias fieras, los silbos de los dragones, el sonido que hace el agua en las peñas, el son de las selvas y de los truenos; tantas cosas contenía una sola voz». Cervantes imita con inspiración propia el texto del pasaje famoso de Lucano. No se le olvida que todos los diferentes acentos fatídicos se funden en un -55- solo son: «Salgan con la doliente ánima afuera - mezclados en un son». *Tot rerum vox una fuit*: «fue de tantas cosas una voz sola».

Un conocimiento intenso y sentido de la *Fedra* de Séneca domina en este episodio cervantino. En parte esos elementos pasaron al episodio de Marcela y Grisóstomo, dentro de cierta coloración virgiliana. La escena de los cabreros -que muestra la vida tranquila, el *beatus ille*- sirve de prólogo. El discurso de don Quijote sobre la Edad de oro está inspirado en la *Medea* y la *Fedra* de Séneca. La Edad de oro es un tema hesiódico que tocaron casi todos los poetas latinos y, por tanto, asunto predilecto de los escritores del Renacimiento. Así, Cervantes puede recordar a los poetas que tiene en su memoria y agregar por su cuenta lo que le agrade. Séneca le sugiere la intención. Al discurso de don Quijote que abre el desarrollo del drama, lo completará Cervantes con el de Marcela, sobre la vida de las selvas, inspirado también en *Fedra*, que cerrará el episodio. La felicidad existió en las épocas de inocencia, tan alejadas del fraude, en el Siglo de oro (*Medea*, 329-330):

*Candida nostri saecula patres
videre procul fraude remota;*

«del mejor mundo, del candor primero», dirá Góngora, siguiendo a Séneca, según Pellicer. Existe todavía esa inocencia en los campos y en las selvas; en ese mundo bienaventurado vivió Hipólito, como vive Marcela. La valoración platónica de la mujer, tan de moda entonces con la novela pastoril, hace que Cervantes convierta la pasión de Fedra en la de Grisóstomo, y la castidad de Hipólito en la de Marcela, y suavice la tragedia, pues Marcela sigue su vida inmaculada y libre.

-56-

No fue Cervantes el primero en crear esta inversión. En el *Infamador* (1584) de Juan de la Cueva, imitación muy libre del *Hipólito* de Eurípides, Leucino está en el lugar de Fedra y Eliodora en el de Hipólito. La aparición de Venus, -«la diosa Venus se querella de lo poco que puede Eliodora»- al comienzo de la obra, y, al final, la de Diana, que muestra la inocencia de Eliodora, sirven a Juan de la Cueva para hacer patente el acercamiento a la tragedia de Eurípides.

El discurso sobre la Edad de oro ha de considerarse, por tanto, parte integrante de este episodio cervantino, una especie de apertura. Dice el pastor, con su lenguaje, hablándole a don Quijote de Marcela: «Que, puesto que no huye ni se esquivo de la conversación de los pastores, y los trata cortés y amigablemente, en llegando a descubrirle su intención cualquiera dellos, aunque sea tan justa y santa como la del matrimonio, los arroja de sí como con un trabuco». Tiene el mismo horror que el Hipólito de Eurípides y de Séneca. No hay corteza de haya «que no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguno, una corona grabada en el mismo árbol, como si más claramente dijera su amante [es decir, uno de tantos que en vano la aman] que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana». ¡Graciosa manera de presentarnos una Marcela coronada como el Hipólito coronado de Eurípides! El funeral de Grisóstomo, lleva algo del duro imperativo de Tesco para el entierro de Fedra en el drama de Séneca. Grisóstomo se mata con lazo o cuerda como la Fedra de Eurípides; dice en su *Canción desesperada*:

Ofrecerá a los vientos cuerpo y alma.

-57-

Lo que concuerda con el coro del Hipólito de Eurípides (811-855): «¡Oh, qué hiciste, muerta violentamente con muerte criminal y por tu mano miserable!»... «Como un ave escapada de las manos has desaparecido, un salto súbito te condujo al Hades». El acto de quitarse la vida, salvo excepciones de moral estoica y de virtud, fue condenado por la filosofía, por la religión y por la ley. Al cruel amor le placía. Cervantes, tan estudioso de Séneca, muestra la indecisión angustiosa de Grisóstomo:

Que allí se esparcirán mis duras penas
en altos riscos y en profundos huecos

con lengua muerta y con palabras vivas.

La tablilla escrita que dejó la muerta Fedra (*Hipólito*, 877) grita, da voces horribles. La Fedra de Séneca se mata con hierro como Dido. Puñal o lazo debió elegir Helena (Eurípides, *Las Troyanas*, 1012). Al final de la *Canción desesperada*, vuelve Cervantes a la Fedra de Séneca:

Venga que es tiempo ya, del hondo abismo

Tántalo con su sed; Sísifo venga
con el terrible peso de su canto;
Ticio traya su buitro, y ansimismo
con su rueda Egeón no se detenga,
ni las hermanas que trabajan tanto
y todos juntos su inmortal quebranto
trasladen en mi pecho...

Compárense los versos de Cervantes con la traducción moderna de la *Fedra* (1229-1237) de Séneca, hecha por Ángel Lasso de la Vega:

-58-

Hacedme puesto,

culpables sombras. Tu cansada diestra
de Eolo el hijo audaz, descansa luego
del eterno peñasco que te abrumba,
un frente va a encorvarse bajo el peso;
que los ríos de Tántalo se agoten
sin llegar a tocar mis labios trémulos.
Que de Ticio aquel buitro despiadado
a cebarse en mí venga crudo y fiero
y en mis entrañas conservadas siempre
mi suplicio y dolor hagan eternos,
de mi querido Piritóo, tú el padre,
descansa, y que el impulso y movimiento
de tu rueda prosiga...

La interpretación del texto que trae Cervantes es acertadísima: *Umbræ nocentes, cedite*: «dadme lugar, sombras

Cervantes leía probablemente a Séneca en traducción italiana o en su texto comentado, con tantas eruditas explicaciones. De allí que reduzcan las perífrasis a su propio nombre, «el trabajo perpetuo del anciano, hijo de Eolio»: *Seni perennis Aeolio labor*: «Sísifo venga con el terrible peso»... El río que se burla acercándose falazmente a sus labios: *Me ludat amnis ora vicina lluens*, «Tántalo con su sed», etc. El padre de Pirítoo: Egión o Ixión. Solo agrega el suplicio de las Danaides. Agrega el suplicio de las hijas de Dánao, porque recuerda muy bien a Séneca y, lector del *Ibis* (177) de Ovidio, de tragedias italianas, sabe que el pasaje de Fedra que él traslada aquí está también en *Hércules furioso* (750-759) en donde Teseo enumera los culpables que padecen -59- penas infernales: Ixión (Egión), Sísifo, Tántalo, Ticio, las Danaides. Se encuentra también en *Medea* (740-749). Los que creen improvisador a Cervantes no dejarán de admirar el cuidado de este estudio comparativo de textos semejantes de Séneca, para completar el uno con el otro, o elegir entre varias redacciones. Al tratar el delicado y conocido tema de los castigos infernales, quiere documentarse rigurosamente. Este lugar poético de la invocación de las divinidades infernales era casi ineludible, aparece también en Propercio (IV, II).

En la *Canción desesperada* hay otros rasgos que la enlazan a la Fedra de Séneca. Dice Grisóstomo:

Diré que la enemiga siempre mía
hermosa el alma como el cuerpo tiene,
y que su olvido de mi culpa nace.

Todo esto hace recordar los lamentos de *Fedra* (1159-1200), con la salvedad de que la palabra «olvido» no concuerda con lo que se sabe de Marcela ni con el carácter de Hipólito. Quizá por ésta y por otras incoherencias de la canción, Cervantes haya querido mostrar el delirio de Grisóstomo con intención de presentarlo como el *Hércules furioso* de Séneca.

Marcela no es culpable, como no lo es Hipólito. Cervantes no puede, con su alma generosa, hacerle sufrir un castigo inmerecido, como el que Teseo consiguió para su hijo. La admirable defensa que de sí misma hace Marcela corresponde a la de Hipólito y de Diana en Eurípides, a la de Fedra, revelando la verdad, al final de la tragedia de Séneca; Racine lo pondrá también en boca de la hija de Minos y Pasifae en su Fedra. Hipólito es inocente; inocente es Marcela. Tampoco -60- es culpable Grisóstomo. Sin embargo, en la *Canción desesperada*, él mismo se culpa, pide para él los suplicios infernales. La causa está en que piensa quitarse la vida. Perdió la serenidad estoica. Su conciencia lo condena. Por eso dice Marcela: «en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad»... Marcela opone la «bondad» de la intención de Grisóstomo, a la «maldad» de la intención de Fedra. Pero, en sus palabras, Marcela se aparta del tema trágico para desarrollar con admirable lógica y novedad, un asunto debatido durante un siglo en los tratados de amor del Renacimiento. Garcilaso trazó en parte caracteres parecidos en Camila y Albanio, de la segunda Égloga. Clemencín trae, para ilustrar el nombre de Ixión, Tántalo y Sísifo, otro lugar parecido de Séneca, de *Medea*, IV.

Una tendencia jerárquica llevó a los poetas dramáticos a escribir tragedias en la última mitad de siglo XVI. La tragedia nace de la imitación de Séneca el trágico. Jodelle, Garnier, en Francia, siguen este modelo. Según Petit de Julleville, era, entre los antiguos, el solo autor que Jodelle (1532-1573) y sus sucesores estudiaron y comprendieron verdaderamente bien, a pesar del alarde de pretender entender a maravilla a Sófocles y Eurípides. Cervantes, compatriota de Séneca, se asoma por sobre el texto latino para mirar la tragedia griega. Hace un estudio comparativo. ¿Cómo podría abstraerse a la cultura de su tiempo, a las inclinaciones de su espíritu, en el reinado de Escalígero y de otros eruditos escritores, a la tragedia italiana? La *Didone* de Lodovico Dolce¹⁰, -61- por ejemplo, que probablemente Cervantes conocía, trae versos casi idénticos a los de la *Canción desesperada*:

*Ch'io sento il sasso sopra a la mie spalle,
ond'è Sisipho grave,
el nel cuor l'avoltor, che Titio pasce,
e con Tantalo posta à la fontana...*

Lope de Vega torció el camino del teatro español dándole arraigo desmedido a la comedia. El *Quijote*, como un río dilatado, va reflejando todas las formas de la vida y de la historia. La peregrinación de un héroe es el sucesivo descubrimiento de pueblos y costumbres. A los ojos de don Quijote, amador platónico de Dulcinea, muestra Cervantes, en este episodio, la esfera de la comedia amorosa en el romance de Antonio y el de la tragedia en la canción de Grisóstomo las bellotas le hacen revivir el Siglo de oro en la pacífica vida de los pastores, y la aparición de Marcela, el casto heroísmo de la pura vida de las selvas. Don Quijote pronuncia ante los pastores el discurso de la Edad de oro. En la misma circunstancia de la cena pastoril, el Peregrino de las *Soledades* de Góngora les dice el discurso del *Beatus ille*, «dichoso aquel»... la alabanza de la soledad de los campos, sin olvidar al trágico latino. Sobre el mismo texto de Séneca (*Fedra*, 483-588) meditaron el autor del *Quijote* y el de las *Soledades*.

-62-



12. Aleto o Alástor

Después de la animada escena de la venta -que don Quijote creyó campo de Agramante-, se hacen las paces. «Desta manera se apaciguó aquella máquina de pependencias...» «Pero viéndose el enemigo de la concordia y el émulo de la paz menospreciado y burlado», suscita una nueva pendencia. No hay aquí una violación de juramentos como en la *Iliada*, a causa de la flecha de Dárdano; «el émulo de la paz» «acordó de probar otra vez la mano». Según Rodríguez Marín, en estas frases «se alude al diablo». Es verdad. En el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés, el enemigo de la paz, el que revuelve el mundo y siembra la discordia, es Alástor. «*Carón* - Veamos, Mercurio, ¿no habría medio para enviar alguna otra discordia? *Mercurio* - Eso allá lo has de platicar con Alástor, que yo soy más amigo de concordia». Cuando Cervantes describía estas vertiginosas pependencias, estaba lleno de la memoria de las batallas ariostescas y virgilianas. Va señalando con irrestañable gracia los combates de héroe con héroe, como en el libro IX de la *Eneida*. Esta pendencia entre varios personajes, uno para cada uno, no tomada en conjunto, sino en la particularidad de cómo el uno combate con el otro, fue la única y graciosísima -63- ocasión que creó Cervantes de contrahacer una batalla que, dentro del arte homérico y virgiliano, se particulariza con la hazaña aislada de cada héroe; el ágil genio dinámico de Cervantes pudo dar tanto movimiento a la escena y carácter de encarnizada y ridícula batalla a esta descomunal pendencia. Y no sé por qué don Quijote, cuando «toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre», dijo con voz que atronaba:

«-Ténganse todos; todos envainen; todos se sosieguen; óiganme todos, si todos quieren quedar con vida. A cuya gran voz todos se pararon...» Parece que Cervantes recordara aquí la rapsodia tercera de la *Iliada*. En medio de la confusión del combate (III, 76-115) Héctor detiene a las falanges troyanas «que al momento se quedaron quietas». Los aqueos arrojan todavía a Héctor «flechas, dardos y piedras». Pero Agamenón, rey de los hombres, grita con recias voces: -«Deteneos, argivos, no tiréis, jóvenes aqueos; pues Héctor, de tremolante casco, quiere decirnos algo».

Así se expresó. Abstuvieron de combatir y pronto quedaron silenciosos. Y Héctor, colocándose entre unos y otros, dijo: «Oíd de mis labios, teucros y aqueos, de hermosas grebas, el ofrecimiento de Alejandro por quien se suscitó la contienda»... Un delicado análisis de las rapsodias segunda y tercera de la *Iliada*, con referencias a la *Eneida* y al *Orlando*, nos mostrarán lo que hay de ironía, de exquisito gozo, en esta voluta del *Quijote* labrada por las Gracias. ¿Quién puso en el ánimo de Pándaro la idea de arrojar la flecha? ¿Qué Alecto despertó nuevamente la discordia?

Aquesta solicita y tiene a cargo
las tristes guerras, iras y maldades;
sus glorias son engaños y traiciones,

-64-

según la traducción de Hernández de Velasco (*Eneida* VII, 324). Juno manda a Alecto y le dice (VII, 405):

Turba la paz entre los reyes puesta,
y siembra entre los dos causas de guerra:
haz que la gente por cumplir tu asunto
las armas quiera, pida y tome al punto.

Un ligero trazo, una parodia de la epopeya, realza esta escena de la venta convertida en campo de Agramante. Todo esto es muy ariostesco y a la vez cervantino, el diablo anduvo de por medio, *l'antiquo avversario* (*Orlando*, 27, 10), y el viejo Alástor de la tragedia. «Ordenó, pues, la suerte y el diablo, que no todas veces duerme», escribe Cervantes en el capítulo XV de la *Primera Parte*.

-65-



13. La Sierra Morena y los campos llorosos

En la aventura de los galeotes, Cervantes sugiere las penas de los grandes criminales del canto VI de la *Eneida*. El héroe, al pisar Sierra Morena, se interna en las regiones infernales sin que él ni Sancho lo sepan de pronto. Allí aparecen el lamentable Cardenio y Dorotea errante. Don Quijote participa también, aunque no en forma tan descubierta, del mal de Dorotea y Cardenio. Al pie de una alta montaña, en un lugar apacible, don Quijote, siguiendo a los héroes de caballería, hará penitencia. Sancho, mensajero que don Quijote manda a Dulcinea, cree dejar a su amo en el purgatorio. «¿Purgatorio le llamas, Sancho? -dijo don Quijote-. Mejor hicieras en llamarle infierno, y aún

locura. El cabrero no sabe quién ha traído a don Quijote y Sancho «por aquel lugar, pocas o ningunas veces pisado sino de pies de cabras, o de lobos y otras fieras que por allí andaban». Lugar hollado por las fieras, no puro ni intocado, como el prado ovidiano que pinta Garcilaso:

En derredor ni sola una pisada
de fiera o de pastor o de ganado...

-66-

De estos campos llorosos -«infierno de enamorados», hubiera dicho el Marqués de Santillana- se descende a la venta, donde anudaremos el relato de las novelas y aventuras. Don Quijote no alcanzó a ver los campos Elíseos. Puede encontrarse allí el caballero andante (I, 49). «Y cuando no se cata ni sabe dónde pasar, se halla entre unos floridos campos, con quien los Elíseos no tienen que ver en ninguna cosa. Allí le parece que el cielo es más transparente, y que el sol luce con claridad más nueva»... Su imaginación, que va a lo sin par, creará ver unos campos todavía más hermosos, aunque emplee en su expresión la descripción virgiliana. Ya dijo Clemencín que lo que cuenta don Quijote «aconteció a Eneas y a su compañera la Sibila que pasadas las moradas infernales

Devenere locos laetos et amoena vireta...

*Largior hic campos aether et lumine vestit
Purpureo»*

(*Eneida* VI, 638-641).

Los divinos versos se albergaban en la memoria de don Quijote. Le dan la certidumbre de llegar a habitar los vergeles afortunados.

-67-



14. Las traiciones de Sinón

En las admirables palabras del canónigo (I, 47) acerca de la única cosa buena que ofrecían los tales libros de caballerías, caso curiosísimo, no se refiere a estos libros sino a los grandes poemas griegos y latinos. El canónigo está imbuido de Homeros y Virgilio, y cree que el «autor de tales libros [los de caballerías] puede dejar correr la pluma describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso...»; como si escribiese *Odiseas* y *Eneidas*. El canónigo sabe que estos poemas son enciclopédicos. Ya el autor «puede mostrarse

autor del *Quijote*. «Puede mostrar -dice el canónigo- las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Euríalo»... Todos los nombres de héroes y de personas citados hasta aquí, son griegos y latinos. Aquiles, Héctor, Ulises, pertenecen a la epopeya homérica; Eneas, Sinón, Euríalo, a Virgilio. Quizá el elocuente canónigo pone en plural «traición» para evitar la aspereza de «la traición de Sinón». Observa justamente Cejador que «estas traiciones», «siendo contra enemigos a quienes no debía fidelidad [Sinón], más bien fueron dolo, -68- artificio, fraude». Una sola vez aparece el nombre de Sinón en la *Eneida*. Su doloso engaño engendra las desventuras troyanas. Hernández de Velasco pasa por alto el odiado nombre de Sinón al traducir las falaces palabras con que engaña a los troyanos (*Eneida*, II, 78-79):

Que aunque fortuna puso estudio y arte
en me abatir tan miserablemente,
y pudo hacerme a cielo y tierra odioso,
no me podrá jamás hacer mintroso.

Pero en la *Aclaración de los nombres* llama a Sinón «ladrón célebre, embaidor y traydor famosísimo, cuyo industrioso ingenio entregó a Troya a los griegos». ¿Cómo podría olvidar Cervantes a este «traydor famosísimo»

Al decir el cura al canónigo: «Este, señor, es el Caballero de la Triste Figura, si ya le oíste nombrar en algún tiempo», se expresa con una oportuna alusión virgiliana (*Eneida*, I, 375-376), vista ya por Clemencín: *Si vestras forte per auris Troiae nomen iit* : «si por dicha el nombre de Troya ha llegado a vuestros oídos». También pudo recordar a Ovidio (*Metamorfosis*, XV, 497) en la traducción de Sánchez de Viana:

Si alguna vez hablando habéis oído
de Hypólito, la historia y triste suerte.

15. Niso y Euríalo

El lector de Virgilio recuerda «la amistad de Euríalo». En la *Segunda parte*, capítulo XII, al hablar de la amistad del Rucio y Rocinante, cuenta «que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Pílates y Orestes». Amistad doblemente griega y virgiliana (*Eneida*, IX, 182-183) que tan claramente aparece en la traducción de Hernández:

Aquellos dos vivían en un alma.

Juntos salían contino a las batallas;
y en la sazón presente también juntos
tenían la guarda y vela de la puerta.

No podía dejar de recordar Cervantes la amistad antigua que persevera en un noble fin. En sus oídos sonarían los versos de Virgilio (*Eneida*, I, 198- 199):

*O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),
o passi graviora, dabit deus his quoque finem*¹¹.

-70-

Algo de esta exclamación de Eneas, asoma a los labios del héroe manchego en su primera salida: «mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras». Y se prolonga noblemente en la amistad llena de fortunas y adversidades de don Quijote, Sancho, Rocinante y el Rucio.

«El claro padre Eneas» -traduce Hernández de Velasco- relataba a Dido «su peregrinaje y desventuras». Peregrino fue Eneas, peregrino don Quijote. «Juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos», dice el héroe manchego a Sancho (II, 2).

-71-



16. La categoría del *Amadís* en el donoso escrutinio

Ab Jove principium (Bucólica; III, 60). «Y el primero que maese Nicolás le dió en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*, y dijo el cura: -Parece cosa de misterio ésta; porque según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego». Y, según lo que oyó decir el barbero, «es el mejor de todos los libros de este género que se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar». Fue un gran acierto de Cervantes empezar el escrutinio con el *Amadís de Gaula*. Seguía, quizá por intuición de su propio genio, el orden jerárquico de los dioses en el canto del pastor virgiliano. Pero el cumplimiento de este precepto de Virgilio se debe más bien en Cervantes a la sugestión de Quintiliano. Cuando escribía los primeros capítulos del *Quijote* había leído las *Instituciones oratorias*. El donoso escrutinio, guarda relación con el catálogo razonado de autores del libro X de las *Instituciones*. El retórico latino sugirió a Cervantes este examen crítico de -72- obras. «Como Arato cree que debe comenzar por Júpiter, así me parece que nosotros debemos empezar, según la norma, por Homero. Porque como él mismo dice que las fuentes y ríos tienen

Nadie lo ha superado...». No se le escapaba tampoco a Cervantes la *Subasta de los filósofos* de Luciano.

Cervantes leyó a Quintiliano en el texto latino o en la traducción italiana de Toscanella (Venecia, 1566), traducción que quizá lleve comentarios en el margen. En la dedicatoria de la versión del *Arte poética* de Horacio, escribe Villén de Biedma: «Lo postrero en orden de todas las obras de Horacio es el *Arte poética* que no sin misterio tiene este lugar; pues (como V. m. sabe) las cosas que ordenaron los hombres discretos, no son acaso, sino con prudencia y acuerdo». Varón discreto, Cervantes puso, no sin misterio, el Amadís en el comienzo del donoso escrutinio; y no sin menos misterio coronó el capítulo poniendo la postrera en orden de todas las obras *Las Lágrimas de Angélica*, de Barahona de Soto, su amigo, «porque su autor fue de los más famosos poetas del mundo».

El *Diálogo de la lengua*, escrito en 1535 y que se publicó por primera vez en 1737, cuyo autor, según se cree, es Juan de Valdés, aunque va por cauces tan ajenos a las meditaciones de este místico, imita con raro acierto a Quintiliano, mejor dicho, lo acepta como modelo, en el índice crítico de autores españoles que tiene la misma finalidad práctica que el de las *Instituciones oratorias*. Habrá que considerar en adelante a Quintiliano entre las fuentes principales del *Diálogo de la lengua*. El autor de esta elegante y erudita obra no se olvidó de comenzar su catálogo por el más famoso -73- poeta de España, según el juicio del primer tercio del siglo XVI, por Juan de Mena: «de los que han escrito en metro, dan todos la palma a Juan de Mena».

La quema y el reparto de los libros que enloquecieron a don Quijote nos parece un acto cruel; Cervantes no protesta por esta venganza y participa en las opiniones de los personajes; al héroe manchego se le trata como a don Enrique de Villena en quien Castilla «perdió tal tesoro - no conocido delante la gente», como se lamenta Juan de Mena. Libros propios y de ajenos autores le fueron substraídos a don Enrique, a «aquel claro padre»:

Perdió los tus libros sin ser conocidos,
y como en exequias te fueron ya luego
unos metidos al ávido fuego,
otros sin orden no bien repartidos.

Idéntico procedimiento se practicó con la librería del hidalgo castellano, habitada también por temibles encantadores y hechiceros. La historia humana ha visto arder bibliotecas y arrojar a la hoguera tantas veces los libros; Cervantes mismo pudo ser testigo de parecidos autos. La lista de obras quemadas en el transcurso de los siglos y de los procesos condenatorios es demasiado larga aunque sea para tentar un resumen. Consuela en España, quizá la más acusada de estos autos, leer a Páez de Castro, a Juan Bautista Cardona y a tanto humanista insigne del siglo XVI en su respeto por los libros. Naturalmente el Cura y el Barbero también los respetan, y queman los rematadamente malos, pero los malos ¿no se queman ellos mismos en el olvido?

17. Palinuro

Admiramos lo mucho que sugiere esta estrofa (I, 43), de lindos versos, que canta el enamorado estudiante:

Siguiendo voy una estrella
que desde lejos descubro,
más bella y resplandeciente
que cuantas vio Palinuro.

¿Quién no tendría en su memoria a Palinuro, el piloto de Eneas? Apunta Cejador, en su *Diccionario*, la referencia de Cervantes al verso 515 del canto III de la *Eneida*: «ve todos los astros que pasan por el cielo tranquilo»:

Sidera cuncta notat tacito labentia caelo.

¿Qué estrellas vio Palinuro? Vio a Arturo, las Hyadas lluviosas, los dos Triones y Orión armado de oro:

*Arcturum, pluviasque Hyadas, geminosque Triones,
armatumque auro circumspicit Oriona.*

Feliz memoria que, al recordar a Clara, la halla más hermosa que las estrellas, vivísimas por su belleza y su irradiación poética y mítica, que vio lucir Palinuro en la serenidad de la noche, antes de la madrugada. ¡Cuántas veces Cervantes habrá pensado en Virgilio al mirar los astros de los cielos estivales! En esa soledad, un rumor de empresas antiguas vendría en el viento.

18. Don Quijote precedido por la fama

Cervantes, tan fino, tan fluctuante, no acabó nunca de medir justamente su estimación por don Quijote. La medida de cada episodio le hace perder el conjunto. Así juzgamos a los hombres aprobando o reprobando de inmediato cada uno de sus actos. El héroe convivió quince años con su creador. Le exigía la continuación de su historia. En el centro del mundo se levantaba la figura del hidalgo manchego. La primera parte de *El Ingenioso*

Rocinante, el Rucio, se mezclan a los seres vivientes. Una tras otra se agotan las ediciones del libro, impresas en distintos lugares y reinos. El vivísimo espíritu de Cervantes aprovechó este don de la fama pública, del renombre, para elevar a su héroe a una nueva categoría. La primera parte fue la *Iliada*; la segunda es la *Odisea* o la *Eneida*. ¿Quién dio fama a Ulises? Sus hechos en Troya. ¿Quién, renombre a Eneas? La guerra troyana, la *Iliada*. Fueron los aedos, los rapsodos, en fin, la poesía la que difundió por el mundo el nombre de los héroes. El bachiller Sansón Carrasco lleva a don Quijote la noticia de la aparición de su historia. Las hazañas de sus dos primeras salidas, corren en la lengua de la fama. El maravilloso diálogo de -76- don Quijote, el bachiller y Sancho, se desarrolla entre los límites de la verdad y de la fantasía, con irónico aticismo. Así debieron ser algunos diálogos de Menandro. Esa gracia aparece en *Las Siracusanas* de Teócrito.

El don Quijote de la *Segunda parte* no irá ya por el mundo como un desconocido. Su fama le precede. Bien es cierto que el poco curioso Hidalgo parece que tuvo la buena idea de no leer su propia historia. En adelante don Quijote llevará la aureola de su nombre. Fue feliz ocurrencia cervantina la de aprovecharse del exilio literario de la *Primera parte* para reforzar en el héroe la conciencia de su realidad caballeresca y levantarlo a la esfera de la celebridad y de la apoteosis.

-77-



19. El héroe épico

En una bella paráfrasis moral del capítulo XXV de la *Poética* de Aristóteles, Cervantes piensa en los héroes ideales, Ulises y Eneas, y en los poetas que los crearon, Homero y Virgilio: «y así lo han de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolos ni describiéndolos como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes» (Quijote, I, 25). Sabido es que Álcidas, según Aristóteles (*Retórica*, III, IV), llamó a la *Odisea* espejo de la vida humana. «Un retrato vivo», escribe Cervantes; Sófocles decía, según la *Poética* (XXV, 9), que él había pintado los hombres tal como debían ser y Eurípides tal como son. El poeta crea en el mundo ideal. Como don Quijote no puede aparecer como héroe perfecto ante los ojos del espectador, Cervantes le da la conciencia interior de su perfección; don Quijote es, para sí mismo, dechado de andantes caballeros; fiel discípulo de Amadís de Gaula y, sobretodo, de Ulises, de Eneas. «El prudente Ulises» le llama don -78- Quijote. El adjetivo viene de Gonzalo Pérez, quien monótonamente lo repite en el curso de su ingenua y deliciosa traducción de la *Odisea*: «de las casas de Ulises el prudente», «de Ulises el prudente y valeroso», «compañero de Ulises el prudente», «si no eres hijo del prudente Ulises», etc. ¿Cómo no recordar al «piadoso Eneas»? *Sum pius Eneas* (*Eneida*, I, 378). Traduce Hernández de Velasco:

Soy el piadoso Eneas, a quien los hados
hicieron sobre el cielo conocido.

Don Quijote se arma caballero en edad en que el héroe ya realizó sus hazañas. El joven apetece la gloria, las

pasó los cincuenta años. Quintiliano, en el libro noveno de las *Instituciones*, da el caso de un hombre que fue valiente, y en una nueva guerra pidió, invocando la ley, la exención por ser quincuagenario. Al llegar al umbral de los cincuenta don Quijote sale de su retiro, se viste con armas de sus bisabuelos; de allí el reproche de la sobrina: «que se dé a entender que es valiente siendo viejo, que endereza tuertos estando por la edad agobiado». Los cincuenta años señalan el término de la vida activa y el comienzo de la contemplativa. Por eso escribe Juan del Encina en la *Trivagia*:

Los años cincuenta de mi edad cumplidos,
habiendo en el mundo yo ya jubilado...

-79-



20. Hércules y el Caballero del Bosque

El Caballero del Bosque dice, en el relato de sus aventuras, a don Quijote: «Esta tal Casilda, pues, que voy contando, pagó mis buenos pensamientos y comedidos deseos con hacerme ocupar, como su madrina a Hércules, con muchos y diversos peligros...» «Madrina», por «madrastra», advierte Pellicer, es palabra italiana. La traducción de Betussi (la edición que poseo es de 1644), del texto *De Genealogia Deorum* de Boccaccio, dice: *della madrigna Giunone*. Casildea es tan cruel como Juno y obliga al Caballero a realizar peligrosas hazañas. El relato de estas proezas es imitación burlesca de la *Eneida* (VIII, 283-298). De las descabelladas empresas del Caballero, sólo una se acerca ala del Hércules virgiliano: «me mandó que me precipitara y sumiera en la sima de Cabra», que recuerda el descenso de Hércules al Orco: *antro cruento*. El bachiller Sansón Carrasco, es decir, el Caballero del Bosque, lector de Virgilio, no cita a Juno, recuerda directamente, como en la *Eneida* (VIII, 188-189), el parentesco. Hernández de Velasco invierte los nombres, escribe madrastra donde Virgilio pone Juno (VIII, 293) y Juno donde el poeta escribe *noverca* (madrastra). Cervantes conocía y escribiría el toscano y, por tanto, pudo jugar con el italianismo.

-80-

Los personajes del Quijote participan de la fina inteligencia de Cervantes aparecen en la acción de la novela con su oculta existencia concebimos la biografía interior de cada uno; Cervantes la sugiere. Para llegar a ser caballero perfecto es necesario conocer todas las ciencias; las incluye a todas, la de la caballería andante. Nada debe ignorar el caballero. El bachiller Sansón Carrasco, convertido en Caballero del Bosque o de la Selva, está frente a don Quijote. No le abandona su manera intencionada y burlesca. Dice cosas disparatadas para el simple oyente, no para el crédulo entendimiento, que sobreentiende, del héroe manchego. ¿Qué libros de caballerías estudió Sansón Carrasco para armarse y combatir con don Quijote? «Finalmente, señor caballero, quiero que sepáis que mi destino, o por mejor decir, mi elección, me trujo a enamorar de la sin par Casildea de Vandalia», dice el Caballero del Bosque a don Quijote. «Destino», corregido, con ciencia y cautela, por «elección». Las «fuerzas de mi destino», en Garcilaso, se complementan en Cervantes con el libre albedrío. El bachiller finge padecer los mismos males del caballero Alcestes, enamorado de Lidia, del canto XXXIV del *Orlando*. Casildea de Vandalia es, para quien conoce a Ariosto, idéntica a la perversa Lidia. A esta historia don Quijote la sabe; lee y admira en su texto a Ariosto. El bachiller narra una historia que está dentro de los mitos caballerescos, sirve a una dama ingrata. «Esta tal Casildea pagó mis buenos

Advertimos que los comentadores señalan el italianismo «madrina» por «madrstra» . Sorprende a primera vista esta ocurrencia del bachiller. La palabra «madrina» es una especie de guiño, una seña para llevar la atención -81- de don Quijote al *Orlando*; para recordarle el lastimoso caso de Alcestes; quizá para decirle con audacia: «estoy en la realidad de la fábula, repito una aventura muy conocida». Si hubiera dicho «madrstra», en lugar de «madrina», pensaríamos en los trabajos de Hércules sin recordar al héroe de Ariosto; era necesario marcar la procedencia y por tanto emplear la palabra «madrina». El pasaje de Ariosto está inspirado en Virgilio como lo advierte Ludovico Dolce en su *Exposición del Orlando* con «muchas comparaciones y sentencias que el Ariosto ha imitado en diversos autores, nuevamente compilados y romanzados», por Alonso de Ulloa que se agrega como apéndice al texto de la traducción de Jerónimo de Urrea, según la edición hecha en Lyon, 1556. Suponiendo que don Quijote recordara el pasaje de Ariosto, juntamente con el mito, al emplear la voz española y no la italiana, el bachiller hubiera quedado en una situación equívoca. Don Quijote hubiera podido creer que el Caballero del Bosque leyó vulgarmente a Ariosto en la traducción del *Orlando*, de Urrea, versión que sensatamente Cervantes no apreciaba. Traduce Urrea:

No fue Eristeo jamás, jamás fue tanto
de su madrastra exercitado Alcides
en Lerna, en Nemea, en Tracia, en Erimanto.

El bachiller quiere establecer distinciones de lector culto; pertenece a la naciente generación que se ciñe al dato preciso; no cita, al decir «madrina», al traductor Urrea, cita al mismo Ariosto:

*Non fu da Euristeo mai, non fu mai tanto
Della matrigna essercitado Alcide,
In Lerna, in Nemea, in Tracia, in Erimanto.*

-82-

Por donde se ve que «madrina» nos sirve de guía para llegar a la mente del bachiller, saber cómo estudió su nuevo oficio de caballero andante leyendo a Ariosto, no los libros de caballerías, y descubrir la trama de la acción interior de la novela. Una palabra puede adquirir valor de signo según quien sea el lector. Cervantes aparta a Urrea, al escribir «madrina», sugiere la lectura del texto en su idioma; en la noche del bosque el bachiller acentuaría en esta palabra la exacta referencia con una auténtica sonrisa cervantina.

La pronta corrección del Caballero del Bosque, «mi destino, o, por mejor decir, mi elección, me trujo a enamorar de la sin par Casildea de Vandalia», esconde una intención más erudita. Varchi, en sus *Lecciones* (Florenca, 1590), toca esta cuestión sin resolverla del todo, puesto que no está resuelta la de la predestinación y el libre albedrío. Al traer la autoridad de Petrarca, cita entre otros el pasaje del soneto *Parrá force ad alcun*:

*... Amor la spinge e tira
non per elezion ma per destirio.*

El enigmático caballero, quizá porque habla de una fingida Vandalia, da a elección supremacía sobre el hado, si hemos de creer momentáneamente que todo en él es juego.

Marcela, en su discurso, se inclina ante el poder del destino: «El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es excusado».

-83-



21. Don Quijote y Hércules

Pero lo que dice el bachiller es falso. Ni se arrojó a la sima ni venció al Hidalgo de la Mancha. El verdadero Hércules será don Quijote. El coro de ancianos y el coro de jóvenes, cantan las alabanzas de Hércules (*Eneida*, VIII): «Tú, invicto...» Y enumeran los trabajos que padeció por mandato de Juno; trabajos que, como hemos visto, realiza el Caballero del Bosque por el cruel capricho de Casildea. Los coros cantan un himno a Hércules. Cide Hamete cantará otro himno al valeroso caballero antes de narrar la espantosa aventura de los leones (II, 17): «¡Oh fuerte y, sobre todo encarecimiento, animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros!... Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo», etc. Bellísima parodia del *Tu, invicte*, de Virgilio (*Eneida*, VIII, 293):

... *Tu nubigenas, invicte, bimembris,*
Hylaeumque Pholumque, manu, tu Cresia mactas
*prodigia, et vastum Nemea sub rape leonem*¹².

-84-

Con una fiera, como «el enorme león de la roca de Nemea», va a combatir don Quijote; al abrir el leonero la puerta de la jaula, el león «pareció de grandeza extraordinaria y de espantable y fea catadura». En lugar de llamar a don Quijote nuevo Alcides, le llama «nuevo don Manuel de León». Substituye al héroe griego por el héroe español; los comentadores del Quijote traen amplias referencias acerca de la difusión popular de la leyenda de la aventura de este caballero que entró, para recoger el guante de la dama, en la jaula de los terribles leones africanos. Schiller universalizó esta hazaña en su poema *El guante*. Pellicer cree que don Quijote imitó en esta aventura «a otros caballeros, que emprendieron otras semejantes a éstas, como fue Perión de Gaula, padre de Amadís... Imitó a don Manuel Ponce de León». Pero, por el contexto, se infiere que tenía en su mente la empresa de Hércules. La aventura de don Quijote, si se parece a la del rey Perión, es diferente de la conocidísima de don Manuel de León. El himno a don Quijote es parodia de Virgilio. Además era muy común en época de Cervantes poner el nombre de los héroes nacionales en lugar del de los héroes antiguos cuando la hazaña era parecida. Luis de León, por ejemplo, substituye

Córdoba [Gonzalo Fernández de] y Portocarrero. Juan del Encina, al traducir o parafrasear las *Églogas* de Virgilio, las había poblado de acontecimientos y personas de su tiempo, como Menéndez y Pelayo lo advierte.

¿Qué distingue a Hércules? La piel del león nemeo. Don Quijote, aunque no lleve el testimonio de su triunfo, será en adelante el Caballero de los Leones.

-85-

En el prólogo de la *Primera parte*, el oficioso amigo dice a Cervantes: «Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro». El relato del famoso mito de Hércules y Caco, se encuentra en este mismo libro VIII de la *Eneida*. El amigo sabe, pues, de memoria el relato de Virgilio.

Si el amigo dice: «Homero tiene a Calipso y Virgilio a Circe», quizá no ignora que Circe pertenece con más derechos a Homero; pero Calipso no está en Virgilio, y Circe sí, aunque no interviene en la acción, encuentra mejor, para formar la erudita frase, la fórmula un tanto antitética de Homero con Calipso, y con Circe, Virgilio.

-86-



22. Invocación a Apolo

En una epopeya tan acabada, no podía faltar la invocación a las Musas o a Apolo. Parte de una obra puede hacerse sin la especial ayuda divina, porque se sobrentiende la ayuda que habitualmente prestan el dios o todas o cada una de las Musas al poeta. Pero el autor llega a pasajes sumamente difíciles, humanamente imposibles; es mejor entonces que sea la Musa la que hable: «Dilo tú, oh Musa...» En la rapsodia segunda de la *Iliada* aparece por primera vez esta transferencia de la voz humana (también inspirada) a la directa voz de la diosa. El poeta necesita este particular favor para estar más intensamente poseído. Por ejemplo, Dante, en el Canto I del *Paraíso*, invoca a Apolo:

*O buon Appollo, all'ultimo lavoro...
entra nel petto mio...*

En el mismo sentido que Dante, Cervantes se dirige al Sol; su invocación es una parodia. En Virgilio, dentro de la tradición épica, se impreca al Sol (*Eneida*, IV, 607): *Sol, qui terrarum flammis...*; Hernández de Velasco traduce:

Tú, Sol, que con tu luz del mundo ciego
la tenebrosa sombra tornas clara...

Cervantes recordó también la súplica de Eneas a Apolo (*Eneida*, III, 85-89), de la cual citaré tres versos de la versión de Hernández de Velasco:

O pío Apolo, dixes, o buen Tymbreo,
...infunde en nuestro rudo entendimiento
la clara luz de tu divino aliento.

Cervantes llevará el donaire a la invocación, tocará en la parodia. Claro es que se peca, que habría un imperdonable sacrilegio estético en burlarse de Apolo. Pero ya desde Aristófanes la irrespetuosidad hacia los dioses es propia de la comedia. Lo mismo hacían los poetas burlescos del tiempo de Cervantes; Góngora, por ejemplo, escribe: «don Apolo el rubicundo». «Apolo, dice Sánchez de Viana, en sus *Anotaciones sobre Ovidio*, es lo mismo que Phebo y Sol». «El Sol y el hombre -escribe- engendran al hombre». «El Sol es ojo del mundo, alegría del día, belleza de los cielos, medida de los tiempos, virtud y fuerza de todas las cosas que nacen, señor de los Planetas, perfección de las estrellas y Rey de la Naturaleza». «El Sol hace el flujo de las aguas, el movimiento de los vientos, engendra las nubes...» Sánchez de Viana (fols. 34-35) insiste en los muchos nombres que tuvo Apolo, nombre que se «extiende a significar» la «Música, divinación, medicina, arte de flechar»; «al Sol le conviene todo lo dicho, y Apolo es el Sol, que también se llamó Phebo del resplandor de su luz, y tuvo muchos otros nombres...» No olvidemos que si Cervantes vivió después de Copérnico, sus nociones cosmográficas, cuando no tienen relación con la náutica, son casi las mismas del Marqués de Santillana. Más astronomía que Cervantes supo Luis de León, pero en lo poético permanece fiel a la visión antigua -88- del mundo. En la invocación a Apolo (II, 45), Cervantes mezcla todas las nociones en el regocijado juego de su memoria: «¡Oh perpetuo descubridor de las antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la Poesía, inventor de la Música, tú que siempre sales, y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo ¡oh Sol!, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre; a ti digo que me favorezcas y alumbres la oscuridad de mi ingenio». Vimos que Viana escribe: «El sol y el hombre engendran al hombre». Las palabras de Cervantes «con cuya ayuda» quizá sean burlescas pero no falsas. Dice Varchi, en su *Lección de la Naturaleza* (M. Benedetto Varchi, *Lezzioni*, página 12, Fiorenza, 1590):

«La Natura universale non é altro che la uirtú celeste, e la uirtú celeste non é altro (secondo alcuni) che la forza, e potenza delle stelle, la quale discendendo mediante i raggi, in questo mondo inferiore, genera e mantiene tutte le cose; e per questo diceua il Filosofo, l'huomo, e il Sole generano l'huomo».

Dante y Cervantes amplían una invocación virgiliana. Dante, con viva claridad en el pórtico del Paraíso. Cervantes, que quizá no pensó en la *Divina Comedia*, en tono burlesco «antes de entrar en la narración del gobierno del gran Sancho». Nada le fue más divertido que parafrasear y parodiar a algún erudito comentador que quizá recordaba de memoria. Este comentador fue Sánchez de Viana. Los muchos nombres de Apolo que cita el traductor de Ovidio, inducen a Cervantes a escribir: «Timbrio aquí, Febo allí»; a Timbrio lo encontró en la invocación de Eneas. Cuatro aspectos de Apolo hace resaltar Sánchez de Viana y cuatro Cervantes. «Sol y hombre engendran al hombre», dice Sánchez -89- empleando un famoso lugar común; «con cuya ayuda el hombre engendra al hombre», Cervantes; «ojo del mundo» le llama con otro famoso lugar común Sánchez; «ojo del cielo», Cervantes en

esta graciosa parodia. Según Baltasar Victoria (*Teatro de los Dioses*, 1620), Marciano Capela le llamó «ojo del mundo». «Y no paró ahí san Ambrosio, que dijo que era ojo del mundo, alegría del día, hermosura del cielo...» «porque *Sol et homo generant hominem*: como dijo Aristóteles», según el mismo Baltasar Victoria. Cervantes encontró este torrente de alabanzas del Sol, en Sánchez de Viana y en algunos otros farragosos precursores del erudito *Teatro de los Dioses*, y lo revolvió todo con su irresistible regocijo. Si le llama «hacha del mundo», sustituye «antorcha» por «hacha», «día» por «mundo». ¿Le habrán sugerido las palabras de Sánchez: «El Sol hace el flujo de las aguas», el enigmático y burlesco «meneo dulce de las cantimploras»?

-90-



23. Un joven poeta «culto»

Don Diego de Miranda alcanzó la sosegada vida perfecta *-Beatus ille-* del hombre dichoso, en el concepto de los humanistas del Renacimiento, que resume, por ejemplo, Plantino, en su célebre soneto; atempera, con apacible y digna vulgaridad, el ideal poético de Sannazaro, Garcilaso, Du Bellay, Ronsard, Desportes, Luis de León. ¿No ha de parecerle extraña la inquieta locura de don Quijote al buscar aventuras por soledades y yermos, en el duro y desusado ejercicio de la andante caballería? Don Diego tiene un hijo y, según confiesa con evidente exageración a don Quijote, «a no tenerle quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy». Este hijo, apartándose del deseo de su padre, se halla «embebido en la ciencia de la poesía».

«Todo el día se lo pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Iliada*; si Marcial anduvo deshonesto o no en tal epigrama; si se han de entender de una manera u otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo; que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta...» El hijo de don Diego de Miranda, no andaba desacertado entre algunos doctos de su tiempo. Sigue la opinión de Escalígero, en la -91- valoración de la poesía homérica. Pensará con el criterio de los hombres ilustrados. En 1627, este joven estudiante de Salamanca cumplirá probablemente treinta años. Es de la generación de Pellicer, de Salcedo Coronel, de la pléyade gongorista. Don Agustín Collado del Hierro, quizá de la misma edad que el hijo de don Diego, se dirige al lector, en la introducción de las *Rimas* (1627) de Salcedo Coronel: «La Musa -dice- le concedió la antigüedad a Homero y el juicio a Virgilio, que de tal suerte le excedió en la materia, que confió más la inuención de la destreza de su ingenio, que de la felicidad de sus elocuciones. Quanto del juicio de Marón, diste el de Homero, conocerá quien le huuiere hecho de ambos Poemas, y quien advirtiere la censura de Iulio César Escalígero. Imita don García (no traduze como lo hazen muchos Poetas de este siglo) en su Poema a Homero y a Virgilio, notando en ellos el modo de escriuir de un sujeto solo, el orden de proponer, inuocar y narrar, de concluir una acción y de ampliar el volumen con digresiones más conuenientes a la materia». Homero y Virgilio son, pues, los dos grandes maestros de la más alta expresión poética del Renacimiento, de la épica. Homero era el ingenio; Virgilio el juicio, el arte. Así será de ver a don Miguel estudiando su Virgilio; discutiendo la interpretación de cada palabra, de cada hexámetro. Tendrá como punto de referencia la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco. ¿Y Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo? Los estudiaba y comentaba el diligente y no sé si aprovechado hijo de don Diego. Quizá los comente y estudie Cervantes. Los años fueron haciendo horaciano al manco ilustre. Persio, ¿podría ser leído por Cervantes? Alguna ilusión nos lo hace sospechar; pero Persio será maestro de Quevedo, lo mismo que Juvenal, a quien también -92- Cervantes recuerda. ¿Tibulo? ¿Catulo? El sutil lirismo amoroso y elegíaco de Cervantes se aroma de interior esencia. El maestro fue Garcilaso. La finalidad ideal es platónica; el paisaje, virgiliano. El juego castellano y latino de palabras es, en boca de Sancho, no por conocido menos hondo en las circunstancias que lo expresan: «y bebamos y vivamos». Lleva con el *carpe diem* horaciano, el mismo acento del *Vivamus*, dicho a Lesbia, de Catulo y del equívoco satírico. Penetra en el humano hedonismo de la vida mediana, sin sobresaltos ni desvelos, sin rigurosa virtud ni heroísmo. Ya Boscán

había dicho: «Comamos y bebamos sin recelos».

Fernando de Herrera y el Brocense iniciaron a la generación gongorina en el estudio de los textos españoles; el Brocense, en la Universidad de Salamanca, en el conocimiento crítico y en el aparato erudito -ceremonias, costumbres- de los latinos y aun de los griegos. El Brocense fue el Dorat de la pléyade poética española del 1600. Ni San Juan de la Cruz deja de participar de su enseñanza. Muchos indicios nos llevan a suponer que Cervantes conocía la segura y afinada ciencia del maestro salmantino.

-93-



24. Estructura de la Segunda parte del «Quijote»

Llega el momento, mientras don Quijote y Sancho se alejan de la casa de don Diego de Miranda, de tratar de descubrir el plan de la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo*. En la primera, Cervantes creó a don Quijote. El héroe quedaba enteramente forjado. La vitalidad de una fantasía maravillosa lleva a feliz término los más imprevistos y extraños episodios. La *Primera parte* es fruto primordial del genio, del talento, pero no tanto del «juicio». Va, en su selvática frescura, arrebatada por el deslumbramiento de la creación. Por eso Cervantes, al empezar la *Segunda parte*, se ve obligado a escribir su *mea culpa* en una irónica y finísima *Poética*. ¡La primera parte, no era un relato, una vulgar historia, era un poema escrito en prosa, y había llegado ya a tener tanta fama como los más célebres! Lope escribe su *Arte nuevo de hacer comedias* para demostrar que puede seguir el arte «que conocen pocos»; pero reincide en escribir «por el arte que escribieron los que el vulgar aplauso pretendieron». Cervantes no. Antes de escribir la *Segunda parte* estudió, con inteligencia, la estructura de la *Odisea* y de la *Eneida*. Menéndez y Pelayo, en su admirable discurso sobre la *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y la elaboración -94- del «Quijote»*, no recuerda -extraño olvido- a Virgilio entre los modelos de *El Ingenioso Hidalgo*; sin embargo, nadie conocía en España como el gran maestro de las *Ideas estéticas*, al poeta latino. Cita sí, la traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez: «Le era familiar la *Odisea* en la versión de Gonzalo Pérez (de la cual se han notado reminiscencias en el *Viaje del Parnaso*); y aquella gran novela de aventuras marítimas no fue ajena por ventura a la concepción del *Persiles*, aunque sus modelos inmediatos fuesen los novelistas bizantinos Heliodoro y Aquiles Tacio». La *Primera parte*, especie de desordenada *Iliada*, no carece de plan ni unidad, pero el héroe se deja arrastrar, como buen caballero errante, por la casualidad de los caminos y de las aventuras. 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. Va directamente al Toboso, como en la primera etapa de Ulises en la Tracia al retornar a Ítaca, o en la de Eneas al huir de Troya. También, para don Quijote, la catástrofe, que arrastra al héroe a peregrinar, aparece. Dulcinea está encantada. Este episodio equivale, por sus efectos, al de la tempestad en la *Odisea* o en la *Eneida*. Al propósito de Ulises de volver a Ítaca, su patria; al de Eneas, de fundar una nueva Ilión, responde el de don Quijote de desencantar a Dulcinea. ¿Adónde recurrir para el desencanto? Cervantes no puede esquivar la realidad. Las dificultades que debe vencer son casi insalvables, sobre todo al querer dar a la nueva y más larga peregrinación de su héroe por España la dignidad poética y mitológica de las aventuras marítimas de Ulises o de Eneas. La casa de don Diego, viene a ser -si se me permite- como -95- la isla de Circe en la *Odisea* o, más bien, la ciudad de Heleno en la *Eneida*. Eneas ve un seco Janto, unas puertas Esceas que le recuerdan su patria. Las tinajas tobosinas de la casa de don Diego, renuevan en don Quijote la memoria de Dulcinea y le hacen lamentarse con los versos más virgilianos de Garcilaso. ¡Tinajas tobosinas, imágenes del solar nativo, también arrancadas de la patria, no es un alma indiferente la que os contempla! En la amiga mansión de don Diego, enriquecida, como para esperar al peregrino, con tan dulces prendas, quizá también pudo recordar don Quijote las palabras de Eneas (*Eneida*, III, 352): «También mis teucros se regocijan, como yo, a la vista de la ciudad amiga».

Nec non et Teucris socia simul urbe fruuntur.

¿Quién le dirá en la mansión de don Diego lo que debe hacer para desencantar a Dulcinea? ¿Quién hará de Heleno? La historia del ingenioso Hidalgo nada nos descubre. Sin embargo es aquí donde se declara la intención de don Quijote. Al despedirse de don Diego, le dice que antes de llegar a las justas de Zaragoza «había de entrar en la cueva de Montesinos, de quien tantas y tan admirables cosas en aquellos contornos se contaban». Después de narrar el encuentro con Dulcinea encantada, escribe Cervantes que don Quijote y Sancho siguieron el camino de Zaragoza. Entre el capítulo X y el XLIII, se engendra en la mente del héroe la idea de visitar las regiones infernales. Una profecía, como la de Heleno a Eneas, queda tácita en estas páginas. Desde la casa de don Diego se dirige a la cueva de Montesinos, es decir, viaja hacia el Infierno, como Ulises aconsejado por Circe, o Eneas, por Heleno. Cervantes no descubre, por supuesto, -96- toda la intimidación espiritual de su héroe; hay algo que se calla y que el lector adivina. En «aquellos contornos» se cuenta probablemente que la cueva de Montesinos es la entrada del Infierno, razón suficiente para que don Quijote imite a Ulises y a Eneas. En este viaje, el plan se acerca más a la *Odisea* que a la *Eneida*. En la ruta que conduce de la ciudad de Heleno al Lacio, está el Infierno. Pero antes de llegar a sus cavernas, Eneas arriba, a causa del naufragio, a Cartago; Ulises va directamente desde la isla de Circe al país de los muertos, para consultar a Tiresias. Doble en el Quijote, la visión infernal virgiliana se produce también en la mansión de los duques. De este modo, Cervantes se concilia con los dos grandes poemas. Después del episodio de la cueva de Montesinos, la aventura que relaciona más estrechamente a don Quijote con Ulises y Eneas es el naufragio en el Ebro y la llegada al castillo de los duques. A la isla de los feacios de la *Odisea*, corresponde Cartago, de la *Eneida*. Ulises se presenta a la princesa Nausícaa, Eneas a Dido, don Quijote a la duquesa. La duquesa se parece a Dido. Como repugna a Cervantes que la duquesa se finja enamorada de don Quijote, la substituye por otra supuesta Dido, por Altisidora. Dido tiene una consejera, su hermana Ana. La confidente de Altisidora se llama Emerencia. De producirse el desencanto de Dulcinea, inmediatamente después de la escena infernal preparada por los duques, don Quijote hubiera vuelto al Toboso como Ulises a Ítaca, o como arribó Eneas al Lacio. Hubiera quedado fundada la progenie manchega. *Deus ex machina*, el bachiller Sansón Carrasco pone fin a las aventuras del caballero. La *Telemaquíada* de la *Primera parte*, o sea el viaje del cura y del barbero, se precisa y mejora en la *Segunda*. El bachiller -97- desempeña la función de Telémaco. Sus andanzas para hacer retornar a don Quijote van por cauce oculto, semejantes al Guadiana, y afloran dos veces en la novela, gallardas y deslumbradoras, como caudal que antes de despeñarse recoge en su corriente la imagen de antiguos castillos, de historiadas vidrieras.

Los encantadores que persiguen a don Quijote, «aciagos y mal intencionados», según Sancho, guardan relación con Neptuno, que se venga de Ulises en la *Odisea*, y con Juno, enemiga de los troyanos en la *Eneida*.

-98-



25. La virtud

En el capítulo VI de la *Segunda parte*, habla elocuentemente don Quijote de la «senda de la virtud» y del «camino del vicio». El noble mito de Hesíodo llena el Renacimiento. Según Rodríguez Marín: «Recordaba aquí Cervantes, aunque no la nombró, la letra *Y* llamada pitagórica, que moralizó Virgilio de esta manera según la traducción de Hernández de Velasco:

«La letra de Pythágoras, partida
de un tronco en ramas dos, diestra y siniestra,
retrato es vivo de la humana vida».

La atribución a Virgilio de este breve poema, contribuyó a difundir más su provechosa enseñanza en España. Los escritores conocían el mito en sus numerosas fuentes. Cervantes recuerda aquí a Hernández de Velasco: quien llama «senda» a la de la virtud, y «camino» al del vicio, como lo hará don Quijote. Será minucia, la regla pitagórica ordenaba, según Jámblico: «dejo los anchos caminos, toma las sendas». Prevalece «senda de la virtud» en los escritores del Siglo de oro, salvo en algún poeta, Barahona, por ejemplo, que escribe «camino» en Angélica (1586): «Por áspero camino y peligroso De la virtud...».

-99-

En todas las ediciones y citas del Quijote que conozco, hasta la última, por tradición inexplicable, aparecen mal los versos de Garcilaso que Cervantes pone en boca de su héroe:

Por estas esperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento,
do nunca arriba quien de aquí declina.

Decir «quien de allí declina» como, por errata, traen los textos, es oponerse a la razón y a la evidencia. Quien «aquí» desfallece no llega «allá», no llega «de la inmortalidad al alto asiento». Esa Virtud invencible que pinta Horacio (*Odas*, 3, 2) eleva al cielo a los que ganan «aquí» la inmortalidad con el esfuerzo valeroso. Ésa es la magnánima virtud forjadora de grandes hombres.

¿En qué poeta no encontró Cervantes el mito de la virtud? La *Elegía* de Garcilaso, henchida de filosofía del Renacimiento, se proyecta sobre la *Segunda parte* del *Quijote*. La virtud difícil, como le llama Franchet, en su estudio de Ronsard que viene de Píndaro, enardece. Hércules representa largamente el símbolo del triunfo heroico. Ya vuelto héroe humanista, bajo el atavío caballeresco, don Quijote aspira a eternizarse. Cervantes lo hace descender al Infierno, lo llevará también al cielo. Lo merece por su esfuerzo, como Hércules cantado por Boecio (IV, 7): *Ultimus caelum meruit laboris*. La aventura del Clavileño representa la apoteosis de don Quijote. Él llegará en vida al cielo, aventajando así al héroe. No había otra forma del viaje, si no se llega como en el sueño de Scipión de Marco Tulio, guía esclarecido en la mente de Cervantes. Por eso don Quijote oye las voces que le gritan: «¡Dios te guíe, valeroso caballero!». Parodia, que en nada daña la fortaleza del ánimo, de la aspiración del -100- caballero de la Mancha. El discurso de la virtud descubre un nuevo Quijote, una encarnación de Hércules y hace adivinar los futuros trabajos.

Hércules, símbolo de la virtud, cantado por Píndaro y recordado por los renacentistas, ya había tenido en España un expositor del simbolismo de sus empresas en *Los doze trabajos de Hércules* compilados por don Enrique de Villena en 1417, con el fin de que se tome «exemplo e crescentamiento de virtudes». «Así será espejo actual a los gloriosos cavalleros... moviendo el de aquellos e no dubdar ásperos fechos de las armas...». En toda esta obra de don

Enrique se nos muestra con gran erudición el camino de la virtud. Entre las muchas alusiones a este mito recordemos la de Juan de Lucena, amigo del Marqués de Santillana y del autor del *Laberinto*, en el *Libro de Vida beata*. «Sy por senda más corta y menos trabajosa se fuese no sería sumo bien ni precioso de balde comprado: dificultosa carrera, áspera y fragosa conviene hacer para fallarlo...». No sólo encierra una convicción hesiódica y cristiana la afirmación, acaso pitagórica, de don Quijote: «sé que la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio ancho y espacioso»; al hablar de la finalidad, «el del vicio, dilatado y espacioso, acaba en muerte, y el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida y no en vida que se acaba», parece recordar con Virgilio una indicación de misterioso orfismo que sobrepasa el mito de la virtud terrena en el *hic locus* (*En.* VI, 540-543), al abrirse en dos la ruta hacia uno y otro término.

-101-



26. Intencionada reminiscencia

Exalta el héroe la justicia. Advierte Clemencín que la frase de don Quijote (II, XVIII) «para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos, y supeditar y acocear los soberbios», es reminiscencia del *parcere subjectis et debellare superbos*, que Virgilio atribuyó al pueblo romano y don Quijote a los caballeros andantes. A don Quijote se le ocurre citar aquí a Virgilio en la traducción de Hernández de Velasco (*Eneida*, VI, 853):

A soberbios bajar con cruda guerra
y perdonar a humildes y sujetos.

«Es posible, escribe Rodolfo Schevill, en el tomo tercero de su edición del *Quijote* (Madrid, 1935), que Cervantes, sin acudir a lo original, tomase la idea de la traducción española de Hernández de Velasco donde se conserva la palabra *sujetos*». Cervantes sabía de memoria este hexámetro final de la profecía de Anquises. En el *Coloquio de los perros* lo traduce con énfasis burlesco de oráculo en la profecía de la Camacha: «Derribar los soberbios levantados y alzar a los humildes abatidos». La traía Guevara en el *Marco Aurelio* puesta en boca del Villano del Danubio. El capricho literario juega constantemente en la ironía de su regocijado ingenio.

-102-

En la enumeración burlesca de lo que ve don Quijote al quitarle las lazadas del yelmo del vencido caballero de los espejos: «Vio, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco», recuerda cuando Eneas (*En.*, IV, 558, 59) ve en sueños la imagen «en todo semejante a Mercurio, en la voz y en el color, en el cabello rubio y en los miembros de juvenil belleza», el ritmo latino parece advertirse en la repetición de «mismo»: *omnia Mercurio similis, vocemque, coloremque...*

Escriben los cervantistas Adolfo Bonilla y Rodolfo Schewill, en la *Introducción* de la edición del *Viaje*: «No faltan reminiscencias clásicas en el *Viaje del Parnaso*: Virgilio (en la traducción de Hernández de Velasco), Homero (en la versión de la Vlysea por el secretario Gonzalo Pérez) y Horacio (en la de Villén de Biedma), suministran a Cervantes alusiones mitológicas (como las relativas a los montes Acroceraunios, a la morada de Alcínoo y al paso

del estrecho) y aun epítetos y frases, como las referentes a Eneas en el capítulo III». Estas tres traducciones, juntamente con la de Ovidio de Sánchez Viana, forman una especie de enciclopedia cervantina.

-103-



27. El retablo de Maese Pedro

La primera frase del capítulo XXVI de la Segunda parte del *Quijote*: «Callaron todos, tirios y troyanos», como recuerda Pellicer, pertenece a la traducción de Hernández de Velasco (primer verso del libro II de la *Eneida*). En verdad las palabras «Tirios y Troyanos» son un agregado de Hernández de Velasco, quien, al traducir, recordó el verso 747 del canto I de la *Eneida*: «prorumpen en aplausos los Tirios y les siguen los Troyanos»:

Ingeminant plausu Tyrri, Troesque sequontur.

Observa Clemencín que Cervantes sigue traduciendo el verso de Virgilio al agregar: «pendientes estaban todos». Pero la traducción o paráfrasis del hexámetro continúa: «de la boca del declarador de sus maravillas». En resumen, Cervantes acepta el agregado: «tirios y troyanos», de Hernández de Velasco, ya que *Conticuere omnes*, da literalmente «callaron todos». Hace un signo de suprema inteligencia a sus lectores. Sin pensar, Hernández preparó «tirios y troyanos» para Cervantes. ¡En qué trabajos se hubiera visto el portentoso ingenio sin esta inocente frase explicativa del traductor de la *Eneida*! Supongamos que esta versión hubiera -104- resultado algo parecida a la de Diego López: «Todos callaron y estaban atentos», o como la moderna de Ochoa: «Callaron todos, puestos a escuchar con profunda atención». Si esto hubiera sucedido, esas páginas deliciosas del retablo quizá no hubieran sido escritas con tanto gusto y se hubiera desvanecido en parte la luminosidad que las envuelve. Si un novelista lee a sus oyentes: «Todos callaron y se pusieron a escuchar con suma atención» (y escribo *lee* porque algunos capítulos del *Quijote* están compuestos para ser leídos a los demás, exigen el comentario, la voz que siga el ritmo del periodo; esta comunicativa espiritualidad nos fue dada para compensar la pérdida del teatro de Menandro y de otros artífices del aticismo), digo que si lee: «Todos callaron...», nadie, por más devoto de Virgilio que fuera, sabría que traduce el *Conticuere omnes*. Y lo que Cervantes quiere es que se sepa, que el oyente o lector se diga: «Así empieza, en el libro II de la *Eneida*, el relato de la destrucción de Troya». Con «tirios y troyanos», la dificultad queda vencida. ¿Quién no conocía entonces el verso de Hernández de Velasco, o al oír «tirios y troyanos» no sabría de qué se trata? La apertura musical del capítulo resulta, pues, virgiliana. No es Eneas quien narrará sus desdichas, sino «el criado de maese Pedro» las de Melisenda. Las «corónicas francesas» y los romances substituirán la narración épica de la *Eneida*. ¿Oiremos el relato de la destrucción de Troya? La historia, en el romancero o en los hechos contemporáneos, es la misma. Si en lugar de «retablo» leemos «Troya», asistiremos a su destrucción. Maese Pedro, que no conoce la *Eneida*, se comparará con el rey Rodrigo, el de la pérdida de España. Y el lector se dirá: «Maese Pedro quedó, a causa de la destrucción de su retablo, lo mismo que Eneas después de la -105- toma de Troya por los dánaos». Hubo tantas traducciones, ediciones y comentarios españoles de Virgilio, que Cervantes pudo leer, en esos años en que florecía Luis de la Cerda, que exigen una confrontación minuciosa. Una remota temática de la *Eneida*, asoma de entre la narración cervantina para que sepamos que el instrumento está muy ingeniosamente templado. Quiera que no, el lector ha de advertirlo.

Algo parecido sucede también en el *Viaje del Parnaso* (cap. II). Cervantes dice a Mercurio (el Mercurio del canto I de la Eneida): «Sí haré, pues no es infando lo que jubes». Apuntan Bonilla y Schevill: «Reminiscencia del hexámetro virgiliano: *Infandum, Regina, iubes renovare dolorem* (*Aeneid.*, II, 3), y, al mismo tiempo, alusión satírica a los poetas culteranos». La nota no puede ser más acertada¹³. Pero quizá haya también otra intención en Cervantes. Aceptada la palabra «infando», usada en este tiempo (Hernández de Velasco la trasladó del latín al castellano con la acepción virgiliana: «dolor infando»), Cervantes la emplea en la acepción castellana de «indigno, deshonroso», pero la deja en el falso puente de una función idiomática de signo. No bastaba «infando» para recordar a Eneas; es necesario reforzar esta seña con otra y viene *jubes*. Y en la mente del lector aparecen las palabras de Eneas: «Me mandas, oh reina, renovar indecibles dolores». En cuanto el autor responde a Mercurio con el mágico *jubes*: «El mar se turba, el viento sopla y crece», estalla la tempestad. Cervantes quiso hacernos contemplar, tras el cristal de su parodia, la tempestad de la Eneida que él parafrasea, en este lugar del -106- *Viaje*, con inteligente ironía. La parte narrativa del *Viaje del Parnaso* está cortada de retazos no utilizados de la tela con que se compuso *El Ingenioso hidalgo*. A mediados de 1614 debía de estar muy avanzada la elaboración del *Quijote* y ya compuesto el viaje del héroe manchego al Infierno.

-107-



28. Las fuentes de la Ruidera

Según la curiosa monografía de don Fermín Caballero, *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes, demostrada con la historia de D. Quijote de la Mancha*, Madrid, 1840, Cervantes fue geógrafo. El ilustre escritor coloca a Cervantes en el centro y lo circunscribe en un zodiaco donde aparecen los nombres de los grandes geógrafos. Don Fermín, turbado por el espíritu científico, se olvidó de poner, entre los geógrafos, a Homero y a Virgilio. La *Iliada* y la *Odisea* descubren la geografía poética con seguridad y belleza. Virgilio, en la *Eneida*, sigue la enseñanza del padre Homero y la transforma con su capacidad de investigador y de erudito. Cervantes fue discípulo del Mantuano, pero había visto y viajado más que Virgilio. Nació en la época de los grandes geógrafos. Cervantes trae al dato real la lejanía poética. Ve con su héroe lo real en su valor inmediato para darle irradiación poética. La Sierra Morena, las fuentes de la Ruidera, están a un paso; pero son tan remotas como el Ganges o el Nilo. Don Quijote es un «caballero errante». Sus tres periplos no salen un punto de la precisión geográfica; sólo la imaginación de don Quijote va cercando el orbe. Según De Sanctis, el Baldo, de Folengo, fue el último caballero errante. «Su misión es la de purgar la tierra de monstruos, de asesinos y de -108- hechiceras. La caballería es el instrumento divino contra Lucifer. Baldo vence los corsarios, aterra los monstruos, mata a las hechiceras y derrota al Infierno». No era una curiosidad de viajero estudioso la que llevaba a don Quijote a entrar en la cueva de Montesinos y a inquirir «asimismo el nacimiento y verdaderos manantiales de las siete lagunas llamadas comúnmente de la Ruidera». Don Quijote va a buscar esas aguas infernales con un secreto propósito.

Ya en el catálogo de los ejércitos de la *Primera parte*, don Quijote menciona «las extendidas dehesas del tortuoso Guadiana celebrado por su escondido curso» (I, 18).

Nueve¹⁴ son las lagunas de Ruidera: «la dueña Ruidera con sus siete hijas y dos sobrinas», a las cuales Merlín «convirtió en otras tantas lagunas» (II, 23). Guadiana «fue convertido en un río llamado de su mismo nombre...» «Vanle administrando de sus aguas las referidas lagunas...»; «por donde quiera que va muestra su tristeza y melancolía», agrega Pellicer (*Don Quijote*, t. VI, 334) cree que, en la transformación de Guadiana y de las hijas y sobrinas de la dueña Ruidera, Cervantes imitó a Virgilio «que para salvar la escuadra de los troyanos de la persecución de Turno, finge que Júpiter convirtió las naves en ninfas del mar» (IX, 120).

No se olvidaba de las *Metamorfosis* de Ovidio. El Primo tenía también un libro «a quien he de llamar -dice- *Metamorfóseos*, o *Ovidio español*, de invención nueva y rara». -109- En este libro trataría Cervantes o el Primo de transformaciones parecidas a la de la dueña Ruidera.

En el soneto de Gandalín a Sancho, Cervantes se llama a sí mismo, como advierte Clemencín, «nuestro español Ovidio»; y explica con Pellicer, lo ajustado de este nombre, «porque a la manera que el latino describió las transformaciones de los héroes y personajes de la fábula, él describió las que se forjaron en la desvariada imaginación de don Quijote...». En Cervantes una espontánea virtud creadora se convierte en síntesis universal de todas las formas del arte. Puede llamarse Ovidio, si se quiere Herodoto. Las primeras raíces del *Curioso impertinente* pueden encontrarse, por ejemplo, en la gran historia del griego (I, 8). Su espíritu, su curiosidad, su narración, tienen afinidad con el prosista jónico. Por eso, naturalmente, Cervantes es nuestro español Ovidio.

-110-



29. Las aguas infernales

Estas aguas de la cueva de Montesinos son aguas infernales: Leteo o Estigia. Son tristes las aguas del lago Estigio (*Eneida*, VI, 438), el Guadiana «muestra su tristeza y melancolía»; nueve son las lagunas de Ruidera, nueve las vueltas del lago Estigio. Cervantes, con su inagotable capacidad de invención, transforma la cueva de Montesinos, las lagunas de la Ruidera y el Guadiana en el Infierno de su poema. Sus curiosos conocimientos geográficos le hicieron encontrar en España la entrada del Infierno, una nueva Cumas. Y sin violentar la realidad, la convierte en materia de su fantasía. Así el *Quijote* tiene también el descenso del héroe al Infierno como lo tienen la *Odisea*, la *Eneida* y el *Orlando Furioso*. En el soneto del Marqués de Santillana que empieza «Lejos de vos e cerca de cuidado» se menciona entre el Tajo y el Guadalquivir a «la enferma Guadiana», con alusión intencionada. Cervantes leyó seguramente este soneto porque lo trae Herrera en sus *Anotaciones*.

Escribe Lope de Vega, en la *Jerusalén conquistada*, 1609, según cita de Rodríguez Marín: «De Guadiana dicen que donde se esconde baja al infierno, aunque esto es fabuloso». Villén de Biedma, en su *Declaración magistral de las Odas de Horacio* (1599), escribe (f. 12,3) que el río Aqueronte -111- «se hunde debajo de tierra: y por esto dizen que pasa a lo infiernos, donde haze una grande y profunda laguna, y vuelve a salir por cierta boca o cueva: por la cual fingen los poetas que Hércules sacó el Cancerbero». «El agua de este río -agrega- es desabrida y amarga». «Acheron significa la melancolía y tristeza que tiene el hombre cercano a la muerte, considerando los males de la vida pasada». «Por donde quiera que va [el Guadiana] muestra, según el *Quijote* (II, 23), su tristeza y melancolía y no se precia de criar en sus aguas peces regalados y de estima, sino burdos y desabridos». Como las mortecinas aguas de este río estuvo el hidalgo en sus últimos días terrenos; pues «fue el parecer del médico que melancolías y desabrimientos la acababan» (II, 74). Parece que Cervantes se burla de Villén de Biedma, cuando el Primo (II, 24) habla de la invención de los naipes. El título de la obra que prepara el Primo también es burlesco: *Suplemento de Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades*. Se olvidaba el desaprensivo continuador de Polidoro Virgilio que anteriormente (cap. XXII) había dicho: «Otro libro tengo, que se llama *Suplemento a Virgilio Polidoro*, que trata de la invención de las cosas». Uno de estos inventores de antigüedades -bien se le puede dar este nombre a quien se documenta en la famosa *Oficina* de Téxtor- fue Villén de Biedma, y, casualmente, aunque como expositor de ciencia ajena, inventor de la antigüedad de los naipes. «El juego de los naipes -escribe en la *Declaración de las Odas de Horacio*, folio 106- inventó Pallamedes, estando ocioso en los reales de los griegos, contra los troyanos, porque se confirma que la ociosidad es la madre de todos los vicios», etc. ¡Eso sí que era inventar antigüedades a las cosas! Algo parecido hizo Góngora al escribir -112- en la *Soledad* primera, quizá al mismo tiempo que Cervantes componía estos capítulos: «la cuchara, del viejo Alcimedón invención rara», donde sigue a Virgilio (*Bucólicas*, III),

pero cambiando *cuchara* por *vaso*, «en aquellos que Vmd. tan mal supo imitar» le dice en su *Antídoto*, Jáuregui, quien agrega, «esta cucharita habría de tener sus mil quinientos años de edad». El poético escepticismo de Cervantes se sonríe de estos confiados inventores de antigüedades.

-113-



30. Don Quijote en el infierno

Don Quijote, nuevo Ulises, otro Eneas, tenía que descender en vida al Infierno. ¿Qué Circe le habló al oído? Ulises va a consultar a Tiresias la forma de volver a su patria. Eneas a la sibila de Cumas. ¿A quién consultará don Quijote la manera de desencantar a Dulcinea? Es necesario que descienda a la región infernal. ¿Cómo lo hizo Eneas? Preguntémosle a Virgilio traducido por el buen Hernández de Velasco (*Eneida*, VI):

Toma en la mano tu desnuda espada:
aquí hay necesidad para valerte,
valiente Eneas, de esfuerzo y pecho fuerte.
Habiendo dicho así, con furia horrenda
por la caverna abierta se abandona.
Sigue su diestra guía el fuerte Eneas
y con osados pasos va a par de ella.
Dioses a quien la suerte dió el gobierno
de las almas; y vos, oh sombras mudas,
tú, Chaos, tú Phlegethón, vos, oh infernales
playas, donde siempre hay silencio eterno,
dadme licencia de decir lo oído:
tened por bien que dé noticia al mundo
-114-
de lo que el centro de la tierra encierra,
y escuridad de eterna noche esconde.
Iban los dos por la región oscura,
reino del gran Plutón vacío de cuerpos,
cercados de tiniebla y negra sombra.

Así iba el fuerte y valeroso Eneas. Tan terrible es descender a la región de los muertos. También don Quijote descenderá, animoso como Ulises y Eneas.

Di ¿cómo aquí has venido, desdichado,
dejando aquella luz del Sol tan clara,
a ver muertos, y gente tan oscura,

y una región tan llena de tristeza?

Así interroga el alma de Tiresias a Ulises, según la traducción de la *Odisea*, de Gonzalo Pérez. Don Quijote descenderá también, como Eneas, «por la caverna». «Dándole sogas el Primo y Sancho, se dejó calar al fondo de la caverna espantosa; y al entrar, echándole Sancho su bendición y haciendo sobre él mil cruces, dijo: -¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor, nata y espuma de los caballeros andantes! ¡Allá vas, valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce!», etc.

Un sueño transporta luego a don Quijote a los campos elíseos de la andante caballería. Será curioso confrontar en este capítulo el esfuerzo creador de Cervantes para competir con los famosos poetas épicos italianos, imitadores de Virgilio, que han vuelto a crear el tema del descenso de sus héroes, desde Dante a Torcuato Tasso¹⁵. Cervantes se inclina a la -115- imitación burlesca. Sancho Panza, que sabe muy bien la historia del encanto de Dulcinea, dice a don Quijote (II, 23): «En aciago día baja vuestra merced, caro patrón mío, al otro mundo». Ya, en el capítulo anterior, le suplicaron el Primo y Sancho les diese a entender «lo que en aquel Infierno había visto». «¿Infierno le llamáis? -dijo don Quijote-. Pues no le llaméis así, porque no lo merece como luego veréis». Es decir, no merece el moderno nombre de infierno, en su sentido vulgar. Él estuvo en los campos elíseos, o mejor dicho, en el mundo a donde descienden los héroes de los poemas épicos. Allí vio a Dulcinea encantada, como Eneas vio la sombra de Dido (*Eneida*, VI, 450-476) Las variadísimas formas de este tema excluyen las comparaciones. Don Quijote describe una Dido despojada de todos sus radiantes atributos. La culpa de que la haya encontrado así, es de los encantadores. Montesinos «me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos [campos elíseos] iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellos mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso...» «Habléla, pero no me respondió palabra; antes me volvió las espaldas, y se fue huyendo con tanta priesa, que no la alcanzara una jara». Puede reconocerse todavía en esta parodia la divina escena virgiliana (*Eneida*, VI, 470-476) que fácilmente Hernández de Velasco traduce así:

Mas Dido, el rostro vuelto a la otra parte,

los ojos tiene fijos en la tierra;
y no se mueve más, ni muda rostro,
por las razones del contrito Eneas,
que un duro pedernal o un pario mármol.

-116-

Quitóse en fin de ante él con presto passo,
y con rostro indignado y enemigo
se fue huyendo dél a un bosque umbroso.

El disparatado relato del encuentro con Dulcinea, es el relato de un sueño. Por eso Cide Hamete deja su consideración al juicio del lector prudente. A la aventura de la cueva de Montesinos, no la tiene por verdadera. Pero es tan verdadera como los *Triunfos* de Petrarca.

Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco,

*vinto dal sono, vidi una gran luce
e dentro assai dolor con breve gioco.*

Don Quijote -por desgracia suya- no asiste al triunfo de Beatriz o de Laura o de Armida; la dura realidad terrena le espera en aquellos floridos prados. Dulcinea representa la parodia del petrarquismo. Pero vive en una constante apoteosis en la mente de don Quijote. Como era natural, Cervantes conocía en italiano a Petrarca. Vivió en la época en que la influencia del maestro declinaba, o mejor dicho, se encendía con nueva y potente luz al transformarse en el idealismo platónico. Cuando componía la *Galatea*, aparecieron las Rimas (1582) de Herrera, la obra lírica más petrarquista de España. Don Quijote sabe su Petrarca.

Cervantes, escritor realista, debía recurrir al tema del sueño para mostrarnos las entrañas infernales sin apartarse de la verdad de su historia; y si el sueño no bastara, se vale del artificio de la supuesta mentira de don Quijote. La cueva de Montesinos es la misma cueva del *Orlando Furioso* (caps. XXXIII y XXXIV).

-117-

*Quasi de la montagna alla radice
entra sotterra una profonda grotta,
che certissima porta esser si dice
di ch'allo 'nferno vuol scender talotta.*

Don Quijote no es Astolfo. No tiene a mano instrumentos mágicos. No puede ir del infierno al cielo; carece del caballo alado que encontrará después en el castillo de los duques. Por eso se contenta con el Infierno virgiliano, sin olvidar a Ariosto, que a su vez imita a Virgilio con poderosa originalidad. El genio de Cervantes lleva al crédulo don Quijote por el mundo de las ficciones, sin desengañarlo nunca, pero sin darle tampoco la certidumbre de que en realidad es caballero andante; sólo en la mansión de los duques el héroe penetra de lleno en lo maravilloso; pero también está aquí la ilusión engañadora; los pasos de Rocinante van por la dura tierra con su héroe loco; el viento lleva lejos la nube encendida de la poesía que dio vida a los antiguos héroes.

Ya Fernández de Navarrete, en la *Vida de Cervantes* (Madrid, 1819, p. 186), advirtió el descenso de don Quijote: «Este episodio poético, sublime y perfectamente enlazado con la fábula principal, es comparable a la bajada al Infierno de Ulises, de Eneas y de Telémaco, aunque aplicado con ingeniosa destreza a la manía del Hidalgo manchego». Navarrete se refiere al *Telémaco* (1699) de Fenelón, posterior al Quijote, y que pertenece también a la familia de la epopeya homérica. Montesinos, en el infierno del Quijote, ocupa el lugar de Anquises en los campos elíseos virgilianos. Cervantes ha creado burlescamente una figura gemela.

-118-



31. En una nueva Cartago

En la mansión de Alcínoo, el aedo Demódoco canta hazañas de Ulises. El mismo héroe, que todavía no se había dado a conocer, lo propuso este asunto. Cuando al empezar el hijo de Laertes a referir sus aventuras, exclama: «Yo soy Ulises», dirá un nombre «cuya fama llega hasta el cielo». El itacense llegó al país de los feacios precedido por su fama. Virgilio reemplaza con hábil artificio el canto de Demódoco por la pintura. Antes de hablar con Dido, Eneas se encontró, con la pintura de sus hazañas, entre varones y techos famosos. Su renombre había llegado antes que su persona ilustre. Cuando don Quijote ve a la bella cazadora -la duquesa- y envía a Sancho con la embajada, la duquesa conocía ya las hazañas del valeroso caballero, pues pregunta a Sancho:

-«Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?».

Sancho, en una escena parecida a la de la Eneida (II), habla, acomodándose a las circunstancias, como Ilióneo a Dido. El duque invita a don Quijote a su castillo, como Dido a Eneas y a los guerreros troyanos. Traduce Hernández de Velasco las palabras de la Reina:

-119-

Por tanto, caballeros, sed contentos
de tomar aposento en mi morada...
Assí dice, y hablando juntamente
a su real palacio lleva a Eneas.
Manda luego aprestar los sacrificios...
Adornan lo interior del grande alcázar
con real pompa y aderezo ilustre,
como se usaba en las solemnes fiestas...

Preparativos muy semejantes ordena hacer el duque en el castillo para recibir a don Quijote con la pompa con que Dido, en su palacio, recibe a Eneas.

Náufrago llegó Ulises a la isla de los feacios; náufrago Eneas con los troyanos a la ciudad de Dido; don Quijote -casualidad asombrosa- llega también náufrago al palacio de los duques. Había naufragado ridículamente, con Sancho, en el Ebro.

Ni la *Odisea*, ni la *Eneida*, ni los libros de caballerías podían presentar la modernidad, la vida actual del palacio de los duques. El Cortesano de Castiglione ofrece un elegante código palaciego a don Quijote. No lo olvida siquiera para señalar una palabra mal sonante, caída en desuso. En el palacio de los Duques, don Quijote tañe y canta. Nuestro Cortesano, dice Castiglione, «hará el caso de que sea músico; en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, más aun para que con ella sirváis y deis placer a las damas».

-120-

32. La duquesa y Dido

«La gallarda señora», la duquesa que encuentra don Quijote (II, 30) en caza de altanería, se parece a Dido. «Vió [don Quijote] una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor...» Está rodeada de cazadores. El prado, la soledad de riberas y bosques, dan a este cuadro un hermoso realce. Dido va a partir a la caza con suntuoso cortejo que la espera junto al palacio (*Eneida*, IV, 135):

Allí el ligero palafrén la aguarda,
con guarnición soberbia de oro y grana,
feroz tascando el espumoso freno.

Ágiles y suntuosos versos de Hernández de Velasco, que ya anuncian a Góngora. Sale la reina Dido del palacio:

de gran suma de gente rodeada,
con un manteo de caza preciosísimo
de púrpura sidonia, por la orla
de frigios fresos todo recamado.
Cáele al hombro su dorada aljaba...

-121-

Intencionalmente hace Cervantes que don Quijote (II, 31) se vista como Eneas, con espada y manto de escarlata, para aparecer ante los duques: «Vistiose don Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron y con este adorno salió a la gran sala...» El mantón de escarlata también se lo habían dado las doncellas del castillo: «al entrar en el gran patio llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros a don Quijote un gran manto de finísima escarlata». Hernández de Velasco apenas da una idea del vestido de Eneas (*Eneida*, IV, 261-264):

Tenía una preciosa espada al lado
de rojos jaspes estrellada toda:
resplandeciente toda de alto a bajo
con una sobrerropa preciosísima
de Tyria grana, que la rica Dido
había labrado con su propia mano...

No pudo nacer sólo de esta versión la claridad cervantina. Cervantes se refiere al texto latino de la *Eneida*.

La regia pompa del banquete con que recibe Dido a Eneas, se transforma en el sobrio decoro de la primera comida de don Quijote en casa de los duques. El palacio es de parecida suntuosidad. «Entraron a don Quijote en una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado». En el palacio de Dido:

tienden ricos

doseles y tapetes de admirable labor,
bordados con soberbia grana.

-122-

En la sala halló don Quijote «a las doncellas puestas en ala, tantas a una parte como a otra, y todas con aderezo de darle aguamanos; la cual le dieron con muchas reverencias y ceremonias. Luego llegaron doce pajes con el maestresala para llevarle a comer, que ya los señores le aguardaban». Todo este pasaje es semejante al de la *Eneida*. Cervantes parodia aquí también a Virgilio. Sabemos que los duques imitan la *Eneida* al recibir a don Quijote. No se olvidó Cervantes de escribir cómo le dieron aguamanos al héroe manchego. Tampoco se olvida Homero del aguamanos de Ulises, en el palacio de Alcínoo:

La moza trujo el agua limpia y clara
en un aguamanil dorado y rico,
y dióle de lavar en una fuente
de plata, de labor muy extremada,

según la traducción de Gonzalo Pérez. A Eneas y a los troyanos: «Danles los maestresalas aguamanos», como traducen con idéntica forma Hernández y López: *Dant famuli manibus lymphas* (*En.* I, 701). Cervantes se ajusta mejor al texto. Don Quijote halla a todas las doncellas con aderezo de darle aguamanos. Aunque la escena es burlesca, tiene no sé qué de misterio. ¿Esperaban a este Eneas-don Quijote, con los troyanos que le acompañaban, como en la *Eneida*? Aguardan los duques al andante caballero como Dido a Eneas, según la versión de Hernández:

Mientras él viene siéntase la Reyna
en medio del estrado de oro puro.

Más gentiles, con don Quijote, «la duquesa y el duque salieron a la puerta de la sala a recibirle». Probablemente -123- conceden a don Quijote jerarquía de rey. En tanto que Dido, que no es duquesa sino reina, observa con Eneas el correspondiente protocolo.

La aparente muerte de Altisidora, «muerta por la crueldad de don Quijote» (II, 49), es también, como veremos después, una burlesca parodia de la muerte de Dido.

-124-



33. La condesa Trifaldi y Eneas

La condesa Trifaldi narra la historia de sus desventuras, y, sin que lo diga, es un remedo de Eneas, en la mansión de los duques, convertida en palacio de Dido. «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 temperet a lacrimis?*) , puesto sobre un caballo de madera, pareció encima de la sepultura de la Reina el gigante Malambruno...» La famosa condesa pinta los honores que se le rindieron a la Reina, como Eneas y sus compañeros a los restos de Polidoro, en el libro II de la *Eneida*, según la a menudo inelegante traducción de Hernández de Velasco:

A Polydoro todos pues tornando
las debidas exequias le hicimos:
y en gran montón de tierra en torno alzando
un túmulo decente le pusimos...
Diciendo una vez y otra y la tercera
el *Vale*, despedida postrimera.

El *vale* ritual no aparece en este lugar de la *Eneida*: está en el libro XI, 98: *aeternum vale*; pero Hernández interpreta sabiamente la ceremonia; lo mismo hace la condesa Trifaldi. La condesa (que no era otra que el discreto y gracioso mayordomo -125- de los duques, y por lo visto ingenioso lector de Virgilio) con fino conocimiento de la lengua latina, exclama: *quis talia...* Pellicer y los demás comentaristas del *Quijote* señalan el pasaje de donde está tomada la cita, sin duda alguna de los más repetidos de la *Eneida* y quizá, entre estudiantes, jovialmente:

Quis talia fando

*Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Ulexi
temperet a lacrimis?*

Y -¡oh rareza!- el *quis talia* nace en la boca de Eneas (II, 6-8) al empezar la narración de la desventura originada por el caballo de madera que dejaron los griegos; y el *quis talia* de la Trifaldi, es la introducción del relato de las desventuras ocasionadas por el gigante Malabruno que, «puesto sobre un caballo de madera, pareció encima de la sepultura de la Reina». Nada más irónico, más cómico. La lúcida y rápida inteligencia de Cervantes, da al conocedor de Virgilio el placer de sonreírse con las bacherías de la fingida condesa o con el ingenio de los duques.

Don Vicente de los Ríos -citado por Clemencín- encontró analogía entre la narración de la Trifaldi y el relato de la *Eneida*: «La aparición del 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».

-126-



34. El Clavileño y el Paladión

-«Si mal no me acuerdo, dice don Quijote, 41, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya; y así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago». Don Quijote desconfía, con la narración de Eneas, como los mejores troyanos; también quiere conocer el vientre del caballo ocultamente armado; la dueña Dolorida, como el traidor Sinón, intenta persuadirle de que «no hay para que» y el héroe, aunque aleccionado por la experiencia del desastre, para no «poner en detrimento su valentía» sube sobre el engañoso Clavileño, semejante al caballo de Troya.

Sabido es que el caballo de madera no era el Paladión. Los griegos robaron el Paladión, la estatua de Palas, de los troyanos:

Y en vez del Paladión que aquí trajeron,
cuya deidad habían ofendido,
esta presente máquina ofrecieron
para labar el crimen cometido...
Mas si el Paladio don por vuestra mano
con religión debida en Troya entrase...

-127-

El «Paladio don», de la traducción de Hernández de Velasco, es el famoso caballo. ¿Será este capricho del traductor castellano el que hace equivocarse a don Quijote? Equivocarse del todo, no; él se defiende de antemano con la salvedad: «Si mal no me acuerdo». Quizá en el año en que Cervantes escribía estas líneas, Góngora remataba así la estrofa 37 del *Polifemo*: «que en sus Paladiones, Amor ciego, Sin romper muros, introduce fuego».

Un poeta tan sabio, tan informado, ¿podía caer también en un error indudablemente digno de reproche? Salcedo Coronel comenta estos versos así: «Alusión al caballo de Troya, que comúnmente llaman Paladión, por haberle fabricado los griegos, fingiendo, para destrucción de los troyanos, que lo habían hecho, por aplacar a la diosa Palas, cuya imagen que llamaban Paladión, habían robado Ulises y Diomedes de su Templo. En este caballo, o Paladión, encerrados muchos de los griegos... fueron introducidos en la ciudad...» Pellicer en sus *Lecciones solemnes* (1630) había comentado ya en la misma forma los versos de Góngora. Era común en aquel tiempo llamar Paladión al «caballo engañoso» que los troyanos introdujeron en la ciudad. Probablemente si leemos la lista de autores antiguos que aluden al episodio virgiliano -según Pellicer- se encontrará en alguno de ellos el origen de este nombre aplicado a tan ingeniosa máquina de guerra. Ya Juan de Mena, en el *Laberinto* (estr. 86), llamó Paladión al caballo de madera. Le dio este nombre, según el Brocense, «porque era don de Palas».

-128-



35. El «traidor» Eneas

En el capítulo XLVIII de la *Segunda parte*, don Quijote recuerda y teme al verse en una circunstancia parecida a la escena de «la cueva» de la *Eneida*, y llama traidor y atrevido a Eneas y hermosa y piadosa a Dido. Don Quijote llama traidor a Eneas, con relación a Dido, pero según Diego López, en el *Comento de Virgilio*, muchos tomaron ocasión, para darle este nombre, del verso de la *Eneida* (I, 488):

Se quoque principibus permixtum agnovit Achivis.

que dice que también Eneas «se reconoció a sí propio [en la pintura] mezclado entre los príncipes aquivos». «Muchos han tomado ocasión de este verso -dice López- para infamar a Eneas, que fue traidor a su patria, y éstos entienden muy al revés el sentido del Poeta...» «Antes puso a Eneas entre los príncipes griegos para significar que se metía por los más dificultosos peligros para defender su patria». El Brocense, en sus anotaciones de *Laberinto*, rechaza aquella falsa imputación que se encuentra al principio del primer libro «de la traslación antigua de romance», de Tito Livio, «mas en latín está lo contrario». Don Quijote, lector de Tito Livio en romance, ¿en un momento de falso humor -129- suelta el calumnioso decir de escritores que el Brocense llama «bajo»? No. Es Dido, en la versión de Hernández de Velasco, quien le da más de una vez este nombre:

Traidor, ¿tan gran maldad habías creído
poder disimular, de te ir hurtado?

Dido» como le llama Guzmán en sus *Triunfos Morales*, «de quien Virgilio trata muy a tuerto»; y recomienda: «No sigas tras Virgilio que deshace o cubre la verdad por dar contento». «Virgilio mintió y algunos poetas que lo han imitado», escribe Hernando de Soto, en sus *Emblemas Moralizados*, 1599. Las quejas de Dido perduraban. Los poetas virgilianos se ven obligados aun hoy a defender al gran troyano de esta falsa imputación, como lo hace el poeta Jean Moréas en *Ériphile*:

*Et la sage Didon, que le pieux Enée
pour obéir aux dieux avait abandonnée.*

Don Quijote relaciona la misteriosa visita de la Rodríguez con la escena de la *Eneida*, realza así el episodio y lo contempla en el ámbito de su ilustre locura; quizá recuerde al mismo tiempo las burlas de que habla micer Bernardo, en el *Cortesano* de Castiglione, «las cuales más aína podían llamarse traiciones que burlas».

-130-



36. El suplicio infernal de Sancho

En el comedor de Sancho Panza, gobernador de la ínsula de Barataria, también se desarrolla una escena infernal. Sancho va a padecer el suplicio de Tántalo. No. El suplicio es del Infierno de la *Eneida* (VI, 602-607). Traduce Diego López: «Las mesas resplandecen con asientos regalados y los manjares puestos en su presencia con aparato real. La mayor de las Furias está cerca y prohíbe que toque las mesas con las manos...» En la tradición escolar debía ser muy aludido este ilustre suplicio. Cervantes lo conocía en el propio texto. La mesa de Sancho, como la de los condenados del Infierno virgiliano, estaba llena de «frutas y mucha diversidad de diversos manjares» (*Quijote*, II, 47). La Furia, en cuanto el condenado intenta llevar las manos a la comida, se levanta blandiendo una tea y, con tonantes voces, se lo impide. El doctor Pedro Recio de Agüero no levanta una tea; toca el plato de Sancho con una varilla; no da grandes voces para impedir que Sancho coma, sino corteses y eruditas razones. La encantadora ironía de Cervantes renueva, transforma y da también vida imperecedera a este suplicio de Sancho en los días deliciosamente infernales de su sabio gobierno.

Era pena merecida. Sancho tenía el pecado de la gula. -«¡Malas ínsulas te ahoguen -respondió la sobrina, - Sancho -131- maldito! Y ¿qué son ínsulas? ¿Es alguna cosa de comer, golosazo, comedor que tú eres?» (II, 2). Debía pagar en el Infierno la hartura de las bodas de Camacho. Homero, Dante (*Purgatorio*, 24) muestran el suplicio de desear los frutos inalcanzables:

tien alto lor disio e no 'l nasconde.

Cervantes, que no puede apartarse de lo verosímil, amplifica el suplicio del Infierno de Virgilio. Suplicio doble: el de no comer donde se come -según cree Sancho-, en el gobierno. La culpa no era del oficio, sino del médico.

En las *Fenicias* de Séneca, ante el temor de Polimices de que Eteocles no sea castigado, le dice Yocasta: «No temas. Será muy duramente castigado: reinará. Será ése el castigo».

-132-



37. Una falsa Dido, Altisidora

Altisidora se finge una nueva Dido (*Quijote*, II, 44). Dice a su confidente, Emerencia, otra Aria (la hermana y confidente de Dido): «pues sabes que desde el punto que este forastero entró en este castillo y mis ojos le miraron...»; «este nuevo Eneas, que ha entrado en mis regiones para dejarme escarnida». Traduce así Hernández de Velasco (*Eneida*, IV, 9-30) las palabras de Dido:

¿Qué nuevo huésped vino a mis regiones?

¿Quién puede ser aqueste que he hospedado?

Cervantes parece burlarse con fina ironía del texto en que Hernández vierte con afectación, el hexámetro de Virgilio, y en especial de la palabra «regiones», pues Altisidora dice, con ridículo preciosismo de supuesta reina, «mis regiones». Sí, la diligente Altisidora sólo conoce el Virgilio accesible. Y le sienta bien. ¿Acaso don Quijote no llega al palacio de los duques como Eneas llegó a Cartago? La corte de los duques ¿no se parece, acaso, a la corte de Dido? Sí, a una nueva corte, a un palacio de la época de Cervantes. Advierte Rodríguez Marín que los versos del romance de Altisidora (*Quijote*, II, 44) «Si sierpes te dieron leche», son imitación burlesca de los versos 366-367 del libro IV de la *Eneida*. -133- Todo el romance es una risueña parodia en que Altisidora se siente Dido, «escarnida» por «este nuevo Eneas».

Cuando a don Quijote le pareció «que era bien salir de tanta ociosidad como en aquel castillo tenía», parte, no fugitivo como Eneas, sino a la vista de toda la gente del castillo. Sin embargo, Altisidora quiere hacer creer al héroe manchego que no es así:

Mira, falso, que no huyes

de alguna serpiente fiera...

¡Cómo «la discreta y desenvuelta Altisidora», se pone en lugar de Dido, cuando la desolada Reina mira alejarse las naves troyanas y ve desierta la playa y el puerto sin remeros! En lugar de la vengativa imprecación de Dido, llama burlescamente a don Quijote:

Cruel Vireno, fugitivo Eneas.

Las palabras de Dido preceden a su muerte. ¿Altisidora imitará falsamente la muerte de la Reina de Cartago? ¿Se matará como Dido o Grisóstomo? ¿Acabará con ella la ausencia de don Quijote?

-134-



38. Altisidora y los jueces infernales

La fingida escena infernal (II, 69) de la muerte de Altisidora, también es una parodia virgiliana. Los tres jueces del Infierno han gozado en el Renacimiento de una fama popular. Basta leer el libro IV, capítulo XIV, del *Teatro de los dioses*, de Victoria, para ver cuánto se ha escrito acerca de ellos y cuánto pesó también la autoridad platónica: «así lo dijo el divino Platón». «Y también lo dijo el antiguo poeta Juan de Mena, en la coronación del marqués de Santillana:

Vi a Minos y a Radamante
con Eaco auer semblante
de Iueces de aquel siglo»...

Cervantes, tan curioso, tan ávido, leía posiblemente las *Obras* de Juan de Mena corregidas y declaradas por el Maestro Francisco Sánchez. «Eaco, Minos y Radamante, son, declara el Maestro, jueces de los dañados». Ovidio, en el libro IX de las *Metamorfosis*, los grandes tratadistas y comentaristas del siglo XVI, familiarizaron a las personas ilustradas con los tres jueces infernales. La *Genealogía de los dioses* de Boccaccio los estudia con extraordinaria información; esta obra sigue viviendo todavía en nuevas ediciones -135- del siglo XVI, sin desmerecer del todo junto al egregio tratado de Natal Comité, que agotó los textos clásicos.

Eaco, sin embargo, no está citado por Cervantes. Rodríguez Marín lo advierte y escribe: «En esta burla Eaco se le quedó entre renglones a Cervantes, no sé por qué». Porque no está en el Infierno de la *Eneida*. Tan intencionada omisión muestra el cuidado que puso el inmortal autor al escribir cada página del *Quijote*, libro que él ya sabe que vivirá para siempre.

Cervantes hace decir a Minos: «¡Oh tú, Radamanto, que conmigo juzgas en las cavernas lóbregas de Dite!» No es posible que el autor del *Quijote* haga equivocarse a Minos. En el Infierno de la *Eneida* son jueces, en lugar diferente, Minos y Radamanto (IV, 430, 565). Cervantes los reúne en un solo tribunal. Traduce Hernández de Velasco:

Minos, inquisidor de los delitos,
menea la urna en que las suertes se echan:
llama a su tribunal las mudas almas,
y con solicitud allí examina
sus vidas, sus excessos, sus pecados...
Llegado aquí [Eneas] comienza a oír gemidos
de grande compasión, y azotes bravos,
terrible estruendo de movido hierro
y de grandes cadenas arrastradas...
De aqueste duro reino tiene el mando
Rhadamantho, señor que fue de Creta;
las culpas está oyendo y castigando,
y a los culpados con tormento aprieta
a confesar lo que en el mundo andando,
fiados en su astucia mal discreta,
contra razón y leyes cometieron...

-136-

Virgilio, como dicen sus comentadores, no ha creído necesario hablar de Eaco, que quizá no fue aceptado nunca como juez infernal en la iniciación religiosa que expone Virgilio en el libro VI de la *Eneida*, asiduamente estudiado en la Edad Media y en el Renacimiento. El lector imagina a los tres jueces. No pidamos a Cervantes una interpretación modernísima de pasajes tan difíciles. No hay duda de que él, como el hijo de don Diego, habrá pasado días en averiguar «si se han de entender de una manera u otra tales y tales versos de Virgilio» (*Quijote*, II, 26). Lo cierto es que, en la *Eneida*, Minos indaga y juzga; Radamanto indaga, juzga y ordeña el castigo. Tisifone es su ministro; «Tisiphone, la vengadora, armada de fiero azote». Creo que el Minos del *Quijote*, cuando dice a Radamanto: «pues sabes todo aquello que en los inescrutables hados está determinado acerca de volver en sí esta doncella», se acerca burlescamente a asuntos muy oscuros.

El aparato escénico de los duques sigue al autor de la *Eneida*. Le sigue fielmente, al dejar de presentar a Eaco. Con esa humildad sagaz se proclama Cervantes, como los poetas renacentistas, discípulo del Maestro. Delicioso regalo y testamento cervantino, para los lectores del Quijote que no olvidan la tradición perenne, depositaria de la virtud inextinguible de la poética griega y latina.

-137-



39. El alma de Altisidora

La escena virgiliana del Infierno, se complementa con reminiscencias de Lucano (*Farsalia*, VI). Aunque sea en un episodio cómico, que se desarrolla ante los ojos crédulos de don Quijote y Sancho, una burla de los duques, Cervantes va a tratar, en el siglo XVII, el misterio sobrenatural de la resurrección. Recuérdese desde qué altura centellean los versos de la *Pítica* III de Píndaro, al narrar un suceso semejante. Sánchez de Viana, al ilustrar la fábula ovidiana de Anaxárete, escribe: «Pero podemos entender, del fin sin ventura de Iphis, quanta sea la fuerza de la pasión amorosa, dexándose los hombres vencer della, pues trae tanto dolor y ceguedad a los cuytados, que se priuan a si mismos de contento, y a veces de la vida, perdiendo juntamente el alma, si mueren como desesperados». A la palabras de Sancho (II, 50): «¿Qué es lo que vió en el otro mundo? ¿Qué hay en el Infierno? Porque quien muere desesperado, por fuerza ha de tener aquel paradero», Altisidora responde: «Yo no debí morir del todo, pues no entré en el Infierno; que si allá entrara, una por una no pudiera salir dél aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la -138- cervantina sátira. El alma de Altisidora llegó a la puerta, como el alma del cuerpo que quiere resucitar la maga de la *Farsalia*, alma que no ha entrado en el Infierno todavía y se detiene en la puerta del Orco (*hiatu Orci*). No pide la maga, a las terribles divinidades infernales, el alma de una persona que haya muerto hace tiempo, sino la de quien apenas acaba de dejar la luz terrena, pues, según se desprende del texto, sería imposible volver del Infierno a la tierra, es decir, tener que morir dos veces y pasar dos veces la entrada de la mansión de los muertos. Altisidora, al responder a Sancho, se muestra más sabia y advertida de lo que pudiera creerse. No es difícil que en sus días ociosos haya leído la *Farsalia* de Lucano o la *Fedra* (219-221) de Séneca. ¿No representa Altisidora, en su casi trágica burla, una parodia de la tragedia? Reverso de Grisóstomo y Marcela, Cervantes forja aquí la pareja de Altisidora y don Quijote; a un don Quijote-Hipólito, más humano que el desdeñador de Fedra, pero no menos inflexible.

Seguramente, Cervantes tampoco olvida el mito escatológico de Er, de la *República* de Platón; Altisidora finge narrar una experiencia parecida. Las ingeniosas reminiscencias de este libro se advierten en varios pasajes del largo episodio del castillo de los duques.

-139-



40. Merlín y la sibila de la «Eneida»

Merlín desempeña en el Quijote la función de la sibila de la *Eneida* (V). La sibila profetiza los futuros trabajos de Eneas; Merlín enseña cómo podrá lograrse el desencanto de Dulcinea. En lugar de ser interrogado por don Quijote en la cueva donde Merlín tiene encantados a Montesinos y a Durandarte, el encantador llega, por extraños modos, con Dulcinea, a la heredad de los duques para mostrar a don Quijote el medio de conseguir la deseada vuelta de la Princesa del Toboso a su natural estado. La fama de Merlín fue creciendo con la poesía y los libros caballerescos. Si Cervantes hubiese elegido a la sibila, no hubiera conseguido el cómico efecto de la aparición de tan popular y mentiroso personaje. En el *Quijote* se concilia burlescamente la leyenda de Merlín con la función de la sibila. Se crea el personaje que es a la vez sibila y Merlín:

En las cavernas lóbregas de Dite
donde estaba mi alma entretenida
en formar ciertos rombos y caracteres...

Es decir, este nigromante descubre por la magia lo que por la inspiración apolínea la sibila. El verso «en las cavernas lóbregas de Dite», parece de Hernández de Velasco; pero ni en esta -141- versión ni en la de López está traducido *Dite* de la *Eneida*; en los versos del canto sexto, 127, 269, 397, 541, Hernández escribe: «el infernal tirano», «el gran Plutón», «Proserpina» (por *Domina Ditis*), «el infernal tirano». Diego López, en el comentario del verso 269, donde traduce Plutón, dice: «también le llaman Distis (*Ditis*, probablemente en las otras ediciones, la mía es la de 1698). Aníbal Caro no siempre traduce este otro nombre latino de Plutón; cuando lo hace, por ejemplo, en el verso 269, escribe «Dite»:

Ivan per entro

*le cieche grotte e per gli oscure e voti
regni di Dite.*

Será el verso de Cervantes una reminiscencia de esta traducción de Caro? Lo que hay de cierto es la elección de este nombre latino, que los traductores e imitadores españoles de Virgilio no trasladaban a nuestra lengua. Ya Garcilaso había eludido, como algunos autores italianos, el nombre, en el soneto X: «bajaron a los reinos del espanto». Se le llama reino «de Stigie e Dite» en *La Celestina*.

Esta reencarnación de la sibila en Merlín, está en el *Baldo de Folengo*¹⁶. En este poema burlesco de parodia virgiliana y ariostesca, Baldo hace también el viaje al Infierno. Quizá el Baldus -de género macarrónico- sea la obra a la que más se parece el Quijote. La misión y los hechos de los dos héroes es casi idéntica.

-141-



41. Pintura de héroes y hechos famosos

En uno de los últimos y melancólicos capítulos del *Quijote*, hay una escena sumamente impresionante. Don Quijote y Sancho ven en el mesón donde se hospedan, mesón que ya no le parece castillo al héroe vencido, «unas sargas viejas pintadas». «En una dellas estaba pintado de malísima mano el robo de Elena»; «y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas». La descripción burlesca de la vulgar pintura, no del todo exacta en lo que se refiere a Dido, está impregnada del conocimiento que había adquirido Cervantes de la epopeya clásica. Las sargas con las pinturas vuelven a don Quijote a sus sueños caballerescos. Dice a Sancho: «Estas dos señoras fueron desdichadísimas, por no haber nacido en esta edad, y yo sobre todos desdichado por no haber nacido en la suya: encontrara a aquestos señores, y ni fuera abrasada Troya, ni Cartago destruida, pues con sólo que yo matara a Paris se excusaran tantas desgracias». Eneas, «el fugitivo huésped, que por el mar, sobre una fragata o bergantín se iba huyendo», no aparece en vano en este momento de la vida del ingenioso Hidalgo. Eneas va huyendo, pero va, en cumplimiento de los hados, a gloriosas empresas; don Quijote vuelve a su aldea y nada le hace ver que sea posible confiar en futuros triunfos. «Estas señoras -142- fueron desdichadísimas», dijo. Él también lo es. La vida del héroe es desdichada, pero al final le espera la ventura. Ulises aparecerá en el umbral de su morada, recobrará su

victoria de conocer tardíamente la inutilidad de su inaudito esfuerzo: «Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno».

Al contemplar las sargas, el héroe recordó las desdichas y desgracias que abasaron a Troya y destruyeron a Cartago. Las reflexiones del Hidalgo y la pintura, le hacen decir a Sancho: «Yo apostaré que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda debarbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas»¹⁷. ¡No habrá página donde insigne artista no grave «tus» hazañas y las de don Quijote, no habrá gobelino precioso, ni porcelana fina, ni tela gloriosa, que no ilustre, represente, interprete, tan magnos hechos! Entiendo tu reflexión, sabio amigo. La evocación de desdichas y desgracias la arrancó de su alma. Por tristes, por desdichados, habéis de andar con eterna fama por todos los siglos y lugares del mundo. Sancho Panza, sin saber, evoca a Homero y a Virgilio. ¿En qué traducción leyó Cervantes la *Iliada*? ¿En una versión latina? «Júpiter nos dió tan mala suerte - dice Helena a Héctor (*Iliada*, VI, 357-358)- a fin de que sirvamos a los venideros de asuntos para sus cantos.» Y en la *Odisea* (VIII), -143- según la traducción de Gonzalo Pérez, que sin duda Cervantes conocía, dice el rey Alcínoo a Ulises:

Dime ¿por qué llorabas tan de veras?

¿Por qué te deshacías en tu pecho
quando oíste cantar el hado y suerte
de los Argivos, Griegos y Troyanos?
Pues sabes que los dioses lo hicieron,
y las Parcas la muerte les hilaron,
para que le quedasse por memoria
a la futura edad, y se cantasse.

Estas pinturas que don Quijote y Sancho contemplan, hacen recordar las que vieron Eneas y Acates en el templo de la naciente Cartago (*Eneida*, I, 452-493). El héroe troyano exclama, dirigiéndose a Acates: «*Quis iam locus*», etc. Diego López traduce así: «Oh Acates, ¿qué lugar o qué región en las tierras no está ya llena de nuestras desventuras?...» «Esta fama te dará algún consuelo». Como Eneas, como los héroes que combatieron en Troya, podían encontrar consuelo don Quijote y Sancho en la celebridad. Eran ya famosos. Sus hazañas «crecían en brazos de la estampa».

42. Media noche

En la media noche, con el romance del Conde Claros «media noche era por filo», y sus adherencias en la memoria de todos de los sabidos versos que aquí juntan dos historias paralelamente inconciliables, comienza el capítulo donde don Quijote busca en la noche del Toboso a la segura Dulcinea que él, según ahora dice, no ha visto nunca. La narración, con los dos polos contrarios, imaginación áurea en la que el prodigio existe y opuesta realidad cotidiana, hace de este memorable capítulo la suma de la interior experiencia con don Quijote que cree porque ha

palacios de Dulcinea «para tomar bendición y buena licencia» y poder dar en adelante «felice cima a toda peligrosa aventura». Es la noche que supera la de los romances, la del desvelo del héroe. Dos noches vuelven a adquirir paralelismo: la *nox erat* de Virgilio, cuando Eneas reposa al fin con la naturaleza entera, «un profundo sueño poseía a los fatigados vivientes», los habitantes del aire y de la tierra reposaban; Cervantes, en esa noche, cuando «estaba el pueblo en un sosegado silencio», pone burlescamente el rumor de los animales domésticos de la aldea; y da curso a la tiniebla -145- con el Labrador diligente en la hora virgiliana de la mujer que se despierta a continuar su trabajo, hora urgida en que Vulcano va a forjar las armas de Eneas; la otra noche es en la que Eneas y la Sibila *ibant obscuri*, iban como sombras por la noche solitaria en la obscuridad de las vastas mansiones infernales. Buscaba don Quijote a Dulcinea como Eneas a la perdida esposa en la noche de la catástrofe de Troya. Don Quijote vio una gran sombra y halló ser la iglesia del pueblo, naturalmente el edificio más visible. «Con la iglesia hemos dado, Sancho», exclama. «¡Qué importancia atribuyen a esta frase, anota Rodríguez Marín, que no dice más que lo que suena, los ridículos intérpretes *esoteristas* del Quijote!». Sin dar razón a los esoteristas puede ser que la frase tenga su importancia como seña cervantina. Cuando Eneas vuelve a entrar por las ya enemigas calles de Troya buscando en la noche a su esposa Crensa, creyendo que había desandado el camino y tornado a la casa, ve en los desiertos pórticos del templo de Juno que Fénix y el cruel Ulises, custodios de los despojos, velaban. De allí que en lo que corre por el pensamiento inexpresado, algunos intérpretes hayan visto algo distinto de una proyección, que es lo más probable, de la noche de Troya que tanto ha frecuentado la imaginación de Cervantes, una voz interior que diga a don Quijote: «no encontrarás a Dulcinea».

-146-



43. Itinerario

Eneas, en su itinerario, llega a Cartago, la fundación de Dido, a la ciudad del rey Latino, a la mansión de Evandro; Cartago resalta, para el lector romano, con la suntuosidad extranjera; el reinado de Evandro muestra la tradicional sencillez arcádica; el rey Latino, la fuerza con los ejercicios bélicos. El riguroso cuidado de Cervantes, en el plan de la Segunda parte del *Quijote*, acepta estos tres pasos fundamentales de la Eneida para volverlos a crear y a adaptar a su novela. El palacio de los Duques representa a Cartago acomodada a una corte moderna; la casa aldeana de don Diego sugiere la mansión de Evandro, sin olvidar la de Heleno; la ciudad de Barcelona, llena de armas y de actividades militares, se ofrece como símil a la ciudad del rey Latino. Estas tres representaciones de lugares y costumbres constituyen los tres fundamentos del viaje del hidalgo. Entre la ciudad de las armas, la del rey Latino y la del lujo oriental, la de Dido, Evandro representa las virtudes de la austera vida antigua, don Diego de Miranda, en su existencia quieta, edificante y retirada, lo sustituye en la creación cervantina. Por estos umbrales, dice Evandro a Eneas, entró Alcides (VII, 360). Cervantes tendrá que convertir a don Quijote en Alcides, Hércules, antes de hacerle trasponer el umbral de don Diego; que este Caballero del Verde Gabán, vea sus -147- hazañas y su triunfo. Asiste don Diego, con Sancho, de lejos, a la inaudita aventura de las fieras africanas; desde ese momento don Quijote deja de llamarse el Caballero de la Triste Figura para nombrarse el Caballero de los Leones; como Hércules, el vencedor del león de Memea, en la mansión de Evandro, entra don Quijote en la pacífica morada de don Diego. El canto de los salios a Hércules «Tú invicto», está contrahecho por Cide Hamete: «Tú a pie, tú solo, tú intrépido», y por el mismo don Quijote en el panegírico del caballero andante que pronuncia ante don Diego. El episodio del bandolero Roque Guinart, en cuyo poder cae don Quijote, fue sabiamente construido como un puente que conduce al héroe manchego, aunque en burlas, en triunfo de príncipe, al recibimiento de Barcelona, con estruendo de armas. «Los soldados de las galeras disparaban infinita artillería, a quien respondían los que estaban en las murallas y fuertes»; lo que corresponde en la *Eneida* (VII, 162) a la ciudad del rey Latino, a la multitud de jóvenes que se ejercitaban con los caballos, los carros y los arcos. A los tres recibimientos de don Quijote, el de don Diego, el de los Duques y el de

ciudad del rey Latino y en la de Evandro. La magia del estilo cervantino trae una realidad, no por inmediata menos distante, que maravilla a don Quijote ante la diversidad verdadera y fabulosa del mundo donde anda y él maravilla a los demás con el aun más remoto orbe en que vive transportado por la alucinación heroica. Sin este basamento de las recepciones del héroe virgiliano, la Segunda parte del *Quijote* hubiera carecido de la entera amplitud de su riqueza.

-148-



44. Equivalencias

En su inteligente *Análisis del Quijote*, de 1780, dice don Vicente de los Ríos, con profunda observación, que «la morada de don Quijote en casa de los Duques corresponde perfectamente a la detención de Eneas en Cartago». En las bodas del rico Camacho, escribe, «tienen los lectores un equivalente a los juegos y certámenes de las fábulas épicas». Sugieren estas bodas la escena de los juegos en el país de los feacios de la *Odisea*, los juegos de la *Iliada* o de la *Eneida*. Constituyen en el Quijote un episodio ornamental con desenlace novelesco; una fusión de elementos dispares. Como es probable que Góngora encontrase en el Quijote materia de las *Soledades*, no es difícil que este poema haya sugerido a Cervantes el tema de las bodas. Cervantes la despoja, en parte, de los juegos que Góngora trae principalmente de la *Odisea*. Quizá una doble parodia, de originalidad muy cervantina, haga preceder, con el lance de los esgrimistas del capítulo anterior, la pintura de las luchas en los poemas clásicos y en las *Soledades*. La colocación del episodio nos instruye acerca de la intención de Cervantes. Don Quijote quiere ser juez de este lance. Las formalidades fueron llenadas, la lucha descrita con limpia hipérbole de perfecciones. Góngora describe la abundancia del banquete -149- de las bodas de los afortunados aldeanos. Cervantes, la generosa riqueza de Camacho prodigada en el opulento regocijo. Pensaríamos en el banquete de Trimalción, a lo campesino y rústico, como no pudo imaginarlo Petronio. Camacho prepara, sin saberlo, un momentáneo paraíso para la gula del insaciable escudero del héroe de la Mancha.

Algunos cervantistas del siglo XVIII establecieron paralelos de Cervantes con Homero y Virgilio. El Quijote alude, en la parodia, a los dos grandes poetas. No deja fácilmente al descubierto la alusión, no podía dejarla. El arte de su tiempo tiende, como quiere Herrera, a no presentar los conceptos desnudos, ni aun, agregamos, los episodios pasados al trasluz de la burla. Hasta Santa Teresa, cuando se refería a las *Moradas*, por 1577, se adelanta a decir que en esta obra «no tan al descubierto van las piedras». Cervantes, en el apogeo que creará el arte gongorino, no pensó tampoco en salir con una obra «falta de toda erudición y doctrina», aunque él lo diga. El paciente trabajo de dos siglos no agotó todavía el pensamiento oculto ni la técnica del *Quijote*. El libro, en su absoluta claridad, se vuelve obscuro al análisis. Cervantes vela la intención en el laberinto de su sagaz ironía. Quien cree estar leyendo sólo una parodia de aventuras caballerescas lee otra cosa. El correr de la narración pone a don Quijote en las escenas contrahechas de la *Eneida*. Cambiante manantial de inagotable ingenio brota de la creación cervantina, varía como el mundo y diversa como el hombre. La apariencia da la tonalidad al conjunto, penetra en el extravío del héroe, sugiere la realidad poética en la espléndida tela que de las andanzas del hidalgo va ofreciendo Cervantes.

-150- -151-



Precisión y sabiduría

1. Erudición soslayada

Petronio en las deliciosas confesiones personales y descriptivas de Trimalción, le hace hablar con la erudición más terminante y evidentemente falsa que pueda despertar la sonrisa y el escándalo de quienes lo escuchan; Cervantes no pudo llegar a ese extremo peligroso, don Quijote no es Trimalción; sin embargo este paso por las citas, con el amigo que habla en el Prólogo, y con otros personajes, la escuela siempre vivificada por la realidad cómica, persiste; hay que juzgar a quien habla y sorprender la intención creadora de quien lo anima.

Cuando Roque Guinart dice a don Quijote (II, 60): «no habéis caído en manos de algún cruel Osiris», confunde Osiris con Busiris. «Con todo, tómese en cuenta -anota Rodríguez Marín- que no es Cervantes, sino Roque Guinart o Rocaguinarda, persona de no esmerada cultura, quien mienta a Osiris, confundiéndolo con Busiris.» El *Quijote* está escrito para el lector entendido, que sabrá sonreírse al leer estas laboriosas confusiones, estos alardes en bocas rústicas. *Inlaudatus*, llama Virgilio a Busiris (*Geórgicas* III, 5). «El -152- no loado Busiris», traduce Diego López. En el comentario le califica de «cruel», «el cruel Busiris». «Y por estas crueldades le llama el poeta cruel». Busiris, visto en la desdeñosa alusión a la fábula que trae Virgilio, en su leyenda narrada por Ovidio, por Séneca, pudo convertirse en lugar común, ir de boca en boca, llegar a confundirse con Osiris. Egipcios son el justo dios Osiris y el cruel rey Busiris; en el dios se comprende al rey, en el mayor el menor; se achacan al piadoso las faltas del impío; confusión elegante y quizá estudiada por quien la emplea. El Renacimiento adquiere cierto carácter popular en España. La cita de Busiris andaría en boca de todos; por eso Góngora la refuerza con la del cruel rey de Tracia, Diomedes, también vencido por Hércules: «Huésped traidor de Fabio, - De Busiris lo fuera o de Diomedes». Lo de Osiris lleva su intento. Si se había de creer -¿y por qué no?- a Florián de Ocampo, en el capítulo primero de la *Crónica general de España*, Osiris, «por diversas partes del mundo caminaba con ejército muy pujante, sin pretender otra cosa que castigar tiranos, quitar forzadores o ladrones, y destruir todo género de maldad, en que venció batallas terribles, y dio fin a hazañas mucho valerosas»; en fin, don Quijote no se proponía otra cosa. Para Roque Osiris sería cruel, y si irónicamente quiere llamar bandido a don Quijote, Osiris aparece con la crueldad del juez severo; según Florián de Ocampo Osiris «mostróse clemente, gracioso y magnífico», así se mostró Roque con el caballero de la Mancha. El recurso cómico de equivocaciones puestas en bocas de personas rústicas y de pronunciar mal las palabras difíciles entra ya, como se sabe, en el arte de Lope de Rueda. Sus años de teatro enseñaron a Cervantes a dar realidad a los personajes, a hacerles hablar en el idioma -153- en que vulgarmente se expresan. No es raro que aun las gentes cultas confundan nombres. Don Quijote equivoca, en otro sentido, alguna cita, como cuando dice a Sancho y al Primo (II, 24) «y, según Terencio, más bien parece el soldado muerto en la batalla que vivo y salvo en la huida». Los comentaristas de *El Ingenioso Hidalgo* no pudieron encontrar tal pensamiento en Terencio. Cervantes, dice confiadamente Clemencín, «se fio, como otras veces, de su memoria». En verdad, esta patriótica máxima de honor militar, pertenece por derecho de antigüedad a Tirteo. Horacio parece recordarla en la sublime oda *Angustam amice*. ¿Una errata de imprenta cambió «Tirteo» por «Terencio»? Mejor suena el nombre del poeta latino, difundido por la traducción de Simón Abril, que el del griego, ya tan conocido, sin embargo, por escritores y humanistas, y como la cita va por cuenta de don Quijote y suele ser común trocar el nombre del autor de una frase, acaso Cervantes lo haya dejado así, intencionalmente y no por descuido. Don Quijote soslaya el nombre griego para ofrecer una autoridad más conocida. Esta cita de Tirteo le fue probablemente sugerida a Cervantes por el libro primero de las *Leyes de Platón* que estudiaba para crear la ínsula de Sancho. En el *Tácito español*, ilustrado con aforismos, por Álamos Barrientos está una sentencia idéntica: «El hombre valeroso por mejor tiene morir en la batalla que huir y volver la espalda al enemigo». En este mismo capítulo del *Quijote* el Primo habla «del Ovidio español que traigo entre manos». Este Ovidio español alude quizá al *Tácito español* de Álamos Barrientos. Además este Primo, a pesar de ser primo, tiene un no sé qué de parecido con Antonio Primo, de Tácito, condenado por falsario (*Tácito español*, p. 457). Y no hay duda que -154- este Primo podría descubrir nuevos plomos de Granada.

En el Prólogo del Quijote dice a Cervantes el amigo: «Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón que os dará su dístico:

*Donec eris felix multos numerabis amicos,
Tempora si fuerint nubila, solus eris.*

«Su dístico», no hay en la poesía dístico más famoso, ni quizá lugar poético alguno que sea citado tan frecuentemente. Que el amigo atribuya este dístico a Catón, a pesar de su juicio liviano y en lo vacilante estricto, resulta difícil; dispone este amigo de un caudaloso repertorio de erudición fácil y discreta; no puede atribuir el dístico de Ovidio a Catón. De hacerlo Cervantes hubiera insistido en equivocarlo en otra cita; no lo hace aunque lo pone en los extremos límites en que parece que va a errar. El error -dentro de una lógica común- viene del tipógrafo o del que le dictaba; dijo, por Nasón, Catón. ¿De quién podría ser un dístico sino de Catón? Nada más conocido vulgarmente que los dísticos atribuidos a Catón, *Disticha Catonii*, y se reimprimían constantemente. Cuando se habla de un dístico ya proverbial, de «su dístico» no puede ser otro que el de Ovidio Nasón, el *Donec eris felix...* Tan patente resultaba la errata que no se le atribuyó importancia. El texto de Cervantes diría: «Nasón que os dará su dístico».

¿No era común decir sólo Nasón por Ovidio? El dístico citado pertenece a la elegía IX del libro I de *Los Tristes*. El lamento de la creación del Quijote en una cárcel «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación», encierra algo de común con las quejas de Ovidio en *Los Tristes* y *Las Pónticas*. Pues allí el poeta -155- latino se llama a sí mismo Nasón, por ejemplo en el tercero de *Las Pónticas*: IV, 2: Naso; V, 4: Naso; VI, I: Naso. La elegía VII de *Los Tristes* ya dice *Naso*.

No sabemos hasta dónde habrá sido original el médico de la ínsula de Barataria cuando se niega a la gula de Sancho autorizadamente: «Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la medicina, en un aforismo suyo dice: *Omnis saturatio mala, perdicis autem pessima*». El aforismo dice *panis*, el doctor Pedro Recio lo enmendó oportunamente, cargando las perdices que tentaban a Sancho a cuenta de Hipócrates, a quien tradicionalmente se atribuía ese aforismo. Debió ser común gracejo la substitución, sea cual fuere el manjar del hartazgo. El famoso médico Sanctorio, según el padre Feijoo «borró el vulgarizado aforismo, substituyendo por el pan la carne: *Omnis saturatio mala, carnis vero pessima*. Sanctorio fue contemporáneo de Cervantes.

En la descripción de la Aurora, oscilante en lo burlesco, sostenida por un ritmo de prosa poética pastoril, Cervantes escribe que «los sauces destilaban maná sabroso». Un lugar de las *Geórgicas* que no se le olvida a don Quijote en su discurso sobre la edad de oro, dice que Júpiter despojó a las hojas de la miel que destilaban; Cervantes vuelve a ese celeste rocío de la alborada; en lugar de miel escribe maná, puede ser para prolongar cadenciosamente el período. Cejador encuentra el «maná sabroso» en Laguna, cuyo Dioscórides Cervantes conocía. En los himnos órficos el maná es atributo de la Aurora. Los contemporáneos hacen diferencia como en esta descripción cervantina de rocío y maná. Los árboles destilan, según los poetas, miel o ámbar; el tamarisco, ámbar en la octava Bucólica virgiliana; el árbol de las Helíadas, también ámbar en Ovidio, los árboles miel, -156- en el poema del Etna; hay una casta de sauces donde se apacientan las abejas en la Bucólica primera; la afirmación de Cervantes, podría pasar por un antojo personal; se encuentra ya en la *Primera parte de la diferencia de libros* de Alejo Venegas, edición de 1583, folio 158, el rocío que se condensa «es el que dicen maná que se congela especialmente en los sauces».

2. El famoso «Aliquando»

Sansón Carrasco, bachiller de Salamanca, socarrón y fino, con algo de pedante, acaba de salir de las aulas; tiene el *Arte poética* de Horacio en los labios. La ha vivido en la tradición escolar, la oyó comentar en clase, asoma a sus palabras, siempre aludida. Pone el bachiller en sus afirmaciones el doble sentido de la ironía; pertenece a un tiempo en que se parodia a los autores famosos. Es el bachiller y no Cervantes quien dice a don Quijote: «Quisiera yo que tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, sin atenerse a los átomos del sol clarísimo de la obra que murmuran, que si *aliquando bonus dormitat Homerus*, consideren lo mucho que estuvo despierto por dar la luz de su obra con la menos sombra que pudiese». En esta paráfrasis horaciana (horaciana, pero que delata cierta frecuentación de Guevara, de un Guevara que hace sonreír a Cervantes: «fueran más misericordiosos y menos escrupulosos»), el bachiller se respalda en la autoridad y pronuncia el famoso *aliquando*. Los comentadores de Cervantes corrigen la cita. El verso de Horacio trae *quandoque* y no *aliquando*. ¿Quién podría ignorarlo? «Cervantes, con su negligencia ordinaria, escribe Clemencín, lo citó mal». Siguiendo un consejo de la *Poética* de Horacio, Cervantes deja hablar a sus personajes -158- con su propio lenguaje. El negligente sería el bachiller. Paul Hazard, en su inteligente estudio sobre la cultura de Cervantes, reconoce el solecismo del bachiller y la falta, por consiguiente, ligera. «Ser humanista, escribe, no es necesariamente ser gramático». La mirada sutil del autor del *Quijote* quizá no se desentienda de la gramática. Está acostumbrado a penetrar en los textos, a rectificar las traducciones, juega deliciosamente con los pasajes inelegantes de las versiones latinas, cuando las pone en boca de Altisidora, por ejemplo. Pertenece, en su segunda juventud tardía, a la naciente generación gongorina, afinada, aristocrática. Salcedo Coronel, en su comentario de los *Sonetos* de Góngora (pág. 518) escribe: «A quien dice disparates, o no acierta en lo que dice, decimos que duerme o está soñando; aun los antiguos se valieron deste término, y de aquí salió el adagio: *aliquando dormital Homerus*». Me sorprendió encontrar el solecismo cervantino en Salcedo Coronel. Sería rarísimo que el comentador de Góngora cite mal. Se trata de un lugar de Horacio que al pasar a la jerga estudiantil cambió el *quandoque* por *aliquando*. No hay, pues, descuido en Cervantes. El bachiller Sansón Carrasco se expresa con la misma forma, con el mismo «adagio» que Salcedo Coronel, quien, según el gongorista Collado del Hierro, «copiosamente bebió de las fuentes doctas». El mismo Bachiller emplea el *dubitat Augustinus* (II, 50), proverbial entre estudiantes, según Cejador. ¿Conoció Cervantes las aulas de Salamanca?

3. Curiosas correcciones

Desde la edición de la Academia, del *Quijote*, muchos editores alteraron el texto del comienzo del capítulo 53 de la segunda parte por no haber estudiado las fuentes. Citaré una línea: «sola la vida humana corre a su fin ligera más que el tiempo». Se substituye «tiempo» por «viento». Al defender este cambio, el insigne cervantista Rodríguez Marín dice que: «En la edición príncipe, de seguro, por errata, *más que el tiempo*. Como la vida corre en el tiempo, no puede correr más que él». Responde la reflexión cervantina a un pasaje del *Hércules furioso* (183-185) de Séneca, tragedia que, como vimos, ha influido tanto en la segunda parte del *Quijote*. Se puede interpretar con Séneca: «sola la vida humana se apresura a llegar a su acabamiento, antes del término señalado, a morir antes de tiempo».

¡Oh tela delicada,

antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!

canta Garcilaso. Se apresura la vida humana más ligera que el tiempo. El padre Nieremberg en *Obras y días* (1629, f. 1) pensaba lo mismo: «Todos quieren vivir muchos días y no atienden que en pocos se puede vivir mucho tiempo. Porque -160- no son medida cierta de la vida años sino obras; no trechos sino hechos; no se pesa por tiempo sino por empleo, larga vida cabe en cortos días, y largos años no extienden a la vida». Y Séneca, en el tratado *De la brevedad de la vida*: «A los demás, todo su espacio no es vida, sino tiempo (traducción de Carrillo y Sotomayor, *Obras*, 1611, f. 148).

En el capítulo en que Sancho Panza encantó a la señora Dulcinea, Cervantes trae la exclamación del sabio Escudero; «Oh canalla - gritó a esta sazón Sancho -, oh encantadores aciagos y mal intencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis, y mucho más hacéis». Todos los editores modernos corrigen «más» y ponen «mal», considerando que «más» es errata, como apunta Rodríguez Marín: «en la edición príncipe por errata «y mucho más hacéis». Se cree que Voltaire agregó a la divisa de Pico de la Mirándola: *De omni re scibili*: «de todas las cosas que pueden saberse», el: *et quibusdam aliis*: «y algunas otras más». La historia de la frase debe tener tradición más antigua; así se explica el quevediano «Libro de todas las cosas y otras muchas más». Sancho dijo bien: «y mucho más hacéis», con sonrisa escondidamente cervantina. Los editores de Cervantes suelen engañarse por el deseo de restaurar el texto y hallan, a veces, la errata donde no existe. Leamos con la edición príncipe. «Mucho sabéis, mucho podéis, y mucho más hacéis». A Sancho sólo puede corregirlo su atento preceptor, don Quijote.

Al Caballero del Verde Gabán, al ver y oír a don Quijote «admirole la longura de su caballo, la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro». Algunos editores del siglo pasado, Hartzenbusch y Benjumea, cambiaron caballo -161- por cabello «la longura de su cabello», creyendo ser errata caballo; Rodríguez Marín, no acepta caballo ni cabello, pone cuello; persistió el ilustre cervantista en el cambio en su última edición «aun después de ver que por algún escritor muy autorizado se sigue prefiriendo como mejor lo que me parece yerro en la edición príncipe». El cambio debió ser generalmente aceptado porque en la nota correspondiente del texto de la notable edición de Schevill se dice: «la mayor parte de los editores enmiendan cuello». El P. José Llobera en una nota a Luis de León, se opone accidentalmente a Hartzenbusch, a Benjumea y a Rodríguez Marín, con las palabras que responde don Quijote al del Verde Gabán: «así, señor gentilhombre, ni este caballo, esta lanza, os podrán admirar de aquí adelante». Dice que «la longura aquí representa la delgadez». El texto cierto será el de la edición príncipe: «la longura de su caballo», en sorprendente analogía con el falso Quijote de Avellaneda donde don Álvaro Tarfe, cuando don *Quijote* le descubre el Rocinante ensalzándolo sobre todos los caballos famosos le responde: «pero no lo muestra en el talle, porque es demasiado de alto y sobrado de largo, fuera de estar muy delgado». También resulta raro el paralelismo de la expresión cervantina; describe al caballo y al caballero casi con las mismas palabras que don Álvaro emplea para Rocinante: «la longura del caballo, la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro». En el falso *Quijote* Rocinante es largo, alto y flaco; en este lugar de Cervantes, el caballo será el largo, y alto y flaco don Quijote. El encuentro de estos dos pasajes puede ser casual porque según se cree la segunda parte del Quijote estaba muy adelantada cuando Cervantes conoció el libro de Avellaneda que cita por primera -162- vez en el capítulo LIX de la segunda parte. La lección que debe aceptarse con seguridad es la tradicional de caballo y no la de cabello o cuello; «la longura del caballo» une íntegramente en enlace burlesco al caballo y al caballero, en la visión inseparable que se ofrece a la mirada; en tanto que cabello o cuello reducen al héroe andante a su persona sola; la corrección menoscaba el valor artístico de la pintura cervantina.

4. Que no es más ladrón que Caco

Según el cura, en el famoso escrutinio de la librería de don Quijote, Reinaldos de Montalván y sus compañeros, héroes del *Espejo de caballerías* son «más ladrones que Caco». En el Prólogo de la primera parte el amigo le dice al autor: «Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro». Le bastaba recordar, por ejemplo, el episodio de Caco y Hércules del Canto VIII de la Eneida. «Ser más ladrón que Caco», resulta una fácil y común hipérbole; no existe mayor ladrón que Caco. No se requiere demasiado ingenio para emplear la frase que el cura aplica a los compañeros de Montalván, si no se dan pruebas de haberlo superado en sus fechorías. Lo mismo resulta decir más fuerte que Hércules, hipérbole trivial. Góngora emplea la hipérbole y da razones en su *Comedia de las firmezas de Isabela*:

¡Oh Hércules toledano!,
y aun más fuerte, pues no hay duda
que Hércules pidió ayuda
al que hoy es monte africano.

El gobernador Sancho Panza iba esa noche (II, 49) de ronda con su cortejo; sintió ruido de cuchilladas; y el contrario -164- le dijo al explicar la riña: «juzgué más de una suerte dudosa en su favor». El jugador tramposo aprovechó la ayuda del contrario y no quiso darle la parte que le correspondía: «y el socarrón que no es más ladrón que Caco ni más fullero que Andranilla, no quería darme más de cuatro reales»... Los editores de Cervantes desde Fitzmaurice Kelly, varían el texto para ofrecer sentido de: «más ladrón que Caco y más fullero que Andranilla». Si este ladrón de malas artes hubiera sido tan buen ladrón como Caco y tan buen fullero como debió serlo Andranilla, no hubiera necesitado ayuda. El que pide ayuda en cualquier oficio no ha llegado a la perfección. No importa que ignoremos quién fue Andranilla. Basta ponerlo al lado de Caco para que lo encontremos en la cumbre de la fullería y formar «un par sin par». Un rematado pillo como es el «contrario» no podrá nunca darle tan alta jerarquía al jugador de malas mañas que necesitó su ayuda. Pide el barato porque el contrario no es ni Caco ni Andranilla, que si lo fuera con su arte se hubiera bastado. Corregir a Cervantes en lo que muchas veces parece errata es asunto delicado. El texto pierde su encanto de obra concebida con trabajada inteligencia. Se ayuda al que no ha llegado a la esfera más alta de la ciencia y el que ayuda exige la paga, «el barato». Por tanto, seguiremos leyendo en el texto primero, sin correcciones de editores: «que no es más ladrón que Caco ni más fullero que Andranilla».

5. El caballero sabio

leía Don Quijote? ¿Fue el traslado de la traducción francesa al castellano por Diego de Urríes? La tercera edición se imprimió en Sevilla el año 1535. «¿Quién piensas tú que arrojó a Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tíber?». El texto latino dice: *Armatus se in Tiberim misit*, III, 2, I, IV, 7, 2. «¿Quién impelió a Curcio a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma?». El amor a la fama, según don Quijote, el amor a la patria, según Valerio (III, 3, I). La mente inflamada de don Quijote agrega el epíteto «ardiente». «¿Quién abrasó el brazo y la mano a Mucio?». El amor a la fama, dirá don Quijote; la paciencia, según Valerio (III, 3, I). Cuando Ambrosio reprocha a Marcela su crueldad para con Grisóstomo, le dice: «¿Vienes a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija el de su padre Tarquino?». Como advierten los comentadores del *Quijote*, Ambrosio sigue el texto de un romance anónimo y no la verdad de la famosa historia que se encuentra en Valerio, Ovidio, etc. Sin embargo «esta equivocación de Cervantes», puesta en labios legos, se encontraba ya en las *Paradoxas -166- christianas* de Horozco y Covarrubias, Segovia, 1592, fol. 222: «Mas todo esto lo vence la crueldad de Tulia, hija de Tarquino...». Hartzenbusch -citado por Rodríguez Marín- recuerda unos versos de Ferrer a Cosme de Aldana (1591) donde Tulia se llama a sí misma «hija del rey Tarquino».

Cervantes, dotado de universal curiosidad, llega a crearse una sabiduría en la contemplación del hombre lleva a su expresión el realismo de una evidencia depurada. Federico Schlegel encontraba que la prosa de Cervantes «es la única prosa moderna que puede oponerse a la de Tácito, Demóstenes o Platón». Schelling escribía en su época tan intensamente rica: «Don Quijote y Sancho Panza son personajes mitológicos en el ambiente de todo el mundo civilizado; la historia de los molinos de viento es un verdadero mito, una leyenda mitológica»¹⁸. El fondo de observación humana y de deliciosa ironía hace que pensemos más de una vez en Cervantes al leer la *Iliada*, la *Odisea* y los diálogos platónicos. Aun dentro de las circunstancias de la vida humana la realidad concuerda. Acababa de morir don Quijote. «Andaba la casa alborotada; pero con todo comía la Sobrina, brindaba el Ama y se regocijaba Sancho Panza». «Hasta Níobe, la de hermosas trenzas, dice Aquiles a Príamo, se acordó de tomar alimentos cuando en el palacio murieron sus, doce vástagos; seis hijas y seis hijos florecientes».

Cervantes y don Quijote poseen una sabiduría común que no puede desmentirse con la irónica vacilación de una cita, cita aludida, al fin, con su secreto. El *Quijote* pudo ser acotado con innumerables notas, al gusto de la época, por -167- tantos eruditos porque participa de un universal conocimiento o lo sugiere. «Vista de los ojos, cómo no se engaña», apunta Villén de Biedma en su declaración del *Arte poético*. En la larga polémica escéptica Cervantes jugará con el «engaño a los ojos». En la claridad de la madrugada Sancho descubre la nariz del escudero del Bosque. Esta aventura fue escrita en oposición a la madrugada de los batanes. Hace recordar el rubor del joven Hipócrates, del *Protágoras*, al confesar su deseo de ser sofista, que Sócrates alcanzó a ver porque ya amanecía. La aparición de los batanes y la de la nariz con la claridad del día forman un juego antitético: el alba convierte al infierno en batanes y al cuerdo escudero del Caballero del Bosque, del mismo oficio que Sancho, al infierno. ¿Pensó Cervantes en Folengo? ¿En Aristófanes? Cervantes estaba componiendo en 1615 una comedia intitulada *El engaño a los ojos*, que anuncia en el *Prólogo al lector*, de sus *Ocho comedias*. Américo Castro dedicó un capítulo a este «engaño a los ojos», en *El pensamiento de Cervantes*. Yo busqué únicamente la tradición literaria, desde el arte platónico. Cervantes pudo sentir también la atracción de estos versos de Fernando de Herrera (*Algunas obras*, soneto IV, 1584):

Padezco el dulce engaño de la vista
mas si me pierdo con el bien que veo,
¿cómo no estoy ceniza todo hecho?

6. Un nombre enigmático

En sus justas notas al *Quijote* el cervantista Schevill al mentar las largas pesquisas sobre el nombre de Solisdán, que hasta hoy no han llegado a descubrir al misterioso personaje, no encuentra más que «dos soluciones lógicas: la una, de Clemencín, que la considera invención del propio Cervantes; la otra, que es errata tipográfica. En tal caso el nombre pudo ser *Solimán*, si se admite la posibilidad de que el cajista pudo leer *sd* por la *m* del manuscrito, Un Solimán (1495-1566) figura en las historias de Carlos V...». Creo que el nombre en que pensó Cervantes en el soneto *De Solisdán a don Quijote*, es, como supone Schevill, Solimán, tan común en las dinastías turcas. En la novela *El Amante liberal* trae la exclamación turquesca puesta en castellano: «¡Viva, viva Solimán sultán!». En la misma novela ejemplar llama un turco a los del imperio, por la religión, *mosolimanos*. Una zona del teatro cervantino, en gran parte perdida, se refiere a temas turcos. En los sonetos del comienzo de la primera parte se dirigen a don Quijote, con excepción del «Poeta entreverado», héroes y personajes de libros de caballerías, y, además, Orlando Furioso. Quedaba el otro poema sin hacerse representar en este coro de elogios, la *Jerusalem libertada* de Torcuato Tasso. En el año de estos -169- sonetos, Lope de Vega componía, en emulación con el italiano, su *Jerusalén conquistada*. Todo lo supo Cervantes en Valladolid, probablemente, como Lope conocía, en 1604, los originales del *Quijote*. El flagelo de los cristianos en el poema de Tasso es el famoso Solimán. Si lo buscamos en un canto cualquiera de *La Gerusalemme Liberata*, en el nono por ejemplo, se le llama Solimano o Solimán, Soldano o Saldán. «¡Viva Solimán sultán!». También puede decirse, indiferentemente: *Solimán soldán*. En este soneto de intencionada vulgaridad arcaizante ¿quiso Cervantes emplear una fonética entre arábiga y turquesca? Solisdán, invención de Cervantes, según Clemencín, nos sugiere el Solimán de Tasso, llamado también Soldán, por el título de príncipe o emperador, con el Solimán Soldán, en el juego del Emperador de Trapisonda que recuerda Schevill, Solimán del poema italiano o moderno de Constantinopla, Solimán soldán, con quién sabe qué recuerdos de pronunciación de cautiverio del héroe de Lepanto, de la lengua argelina, donde no se diría el sultán o soldán Solimán, sino como vimos en *El Amante liberal*, Solimán soldán o sultán. Común era en castellano escribir Soldán. Solimán soldán daría quizá en la rápida pronunciación Soli(man) s(ol)dán, Solisdán. No pude consultar la *Jerusalem libertada*, traducción de Juan Sedeño, Madrid, 1587, que debía conocer Cervantes. No es difícil que junto al gran Orlando, que don Quijote recuerda con las tres formas de su nombre: Orlando, Roldán y Rotolando, aparezca el bárbaro Solimán o Soldán con el nombre de Solisdán. Cervantes había escrito una comedia *La Ierusalem*. ¿Conversarían con Lope, por 1604, de Solimán soldán, del Solimán del Tasso? Rodríguez Marín (*Quijote*, 1927, t. II, p. 113), trae, para ilustrar la palabra *muda*, una cita -170- de Alonso de Ledesma, en su *Romancero y Monstro imaginado*, 1616: «-Turco Solimán, dezí, - Muda y mujer, ¿quién la vió?». Solisdán o Solimán, el personaje parece ser el mismo; pertenece a la familia turquesca. No existen pruebas de que Cervantes conociese *El Conde Lucanor* (publicado en Sevilla por Argote de Molina en 1575), escribe Schevill¹⁹. Menéndez y Pelayo expresó lo mismo: «Y por raro que parezca no da muestras de conocer *El Conde Lucanor* impreso por Argote de Molina²⁰. María Rosa Lida, en el estudio *De cuyo nombre no quiero acordarme*, entre los antecedentes de esta frase de comienzo de narración popular, escribe: «En España la fórmula se halla ya en el siglo XIV, pues leemos en el último Enxiemplo del *Conde Lucanor*; *Señor conde, dixo Petronio, en una tierra de que non me acuerdo el nombre, había un rey*»... El Enxiemplo de la locura -si así puede llamársele- de este rey, tiene no sé qué de miniatura del Quijote, quizá casual solamente. El ritmo de la prosa: «En una tierra de que non me acuerdo el nombre, avía un rey muy mancebo et muy rico et muy poderoso et era muy soberbio a grand maravilla», recuerda el del Quijote: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua»... Aunque no haya pruebas concluyentes para demostrar que Cervantes conocía a don Juan Manuel, no me parece arriesgado suponer que lo ha leído y quizá contribuyó *El Conde Lucanor* en el secreto inicial del Ingenioso Hidalgo. En el Enxiemplo de don Juan Manuel *De lo que contesció al conde -171- de Provençia*, personaje importante es Saladín, soldán de Babilonia; este cuento pudo influir en el soneto de Solisdán, a lo menos en el vocabulario arcaico. Aceptando que Solisdán sea Solimán, con sus antecedentes innumerables, cabe la pregunta de por qué el autor del falso *Quijote*

Pedro Fernández, cuando él firma Fernández de Avellaneda. Ninguna persona que escribe o habla deja de aludir, y esas alusiones como la del sabio Alisolán, anagrama imperfecto de Solisdán o Solimán, del comienzo del libro apócrifo, pueden ser a veces un juego aparente, una nonada engañadora. Al derivar el nombre de don Quijote de Quijana, si no es pura invención suya, quizá Cervantes haya recordado al Licenciado llamado por el rústico de su tierra, Cabestro, y que él se nombraba Licenciado Jáquima, de *El Convidado* de Lope de Rueda. José Luis Lanuza, al apuntar relaciones entre Apuleyo y Cervantes, como la de los odres de vino, escribe: «el nombre del héroe cervantino, antes de llegar a ser nombre propio, aparece ya en la traducción española de *El asno de oro*»; trae el pasaje: «otro iba armado con quijote y capacete y barbera, y con su broquel en la mano, que parecía salía del juego de la esgrima». «¿No parece, dice, este caballero del quijote un anticipo de don Quijote?».

-172-



7. El desvelo del héroe

El héroe vela. El hombre sin ambiciones ni cuidados, ni envidioso ni envidiado, duerme. Un sueño tranquilo, sin sobresaltos, pide a la noche el hombre del Renacimiento. Ha renunciado los triunfos y riesgos de la vida para conquistar el reposo del sueño. ¿Qué poeta no ha cantado este sueño no perturbado por deudas, ambiciones, poder, riquezas?

¿Qué vale el no tocado
tesoro, si corrompe el dulce sueño?

Ya en la *Iliada* está el desvelo de Agamenón. Entregado al sueño estaba el pobre Amiclas cuando lo despertó el insomne César. Escena impresionante que se dilata hasta el *Quijote* con los versos de Lucano que traduce Juan de Mena en el Laberinto:

Oh vida apacible de mansa pobreza.

¿En qué sitio poético no encontraremos este lugar de la filosofía perenne? Sancho duerme y don Quijote vela. Ante el sueño tranquilo de su escudero el héroe loco mira el otro aspecto de la vida humana: el del sueño apacible, sin los cuidados graves. De allí que cuando le dice: «duermes sin que te aflijan»... remate la exclamación, con «duerme». -173- Pero algunos comentadores del Quijote, desde Clemencín, reparan que la frase: «duerme, digo otra vez» no es exacta, pues no lo había dicho antes. Nimio reparo. Lo habrá dicho muchas veces, todas las veces que lo vio dormido mientras él velaba. Lo que trajo como consecuencia cierta tendencia a creer descuido o errata, el

está en el famoso fragmento de Simónides, del sueño de Perseo, que Pedro de Valencia ofrece vuelto a nuestra lengua en 1613 en la carta a Góngora que parece que Cervantes conociera: «estás durmiendo, duerme, niño en buen hora»; Canga Argüelles traslada:

Y tú en esta morada de tormento
duermes en tanto con sereno pecho...
Mas, duerme, duerme infante descuidado.

Ajustadamente tradujo Enrique François: «Duermes con sueño profundo de niño»... «Duerme, te pido»...

El sueño cura también el ánimo turbado; por eso exclama Garcilaso: «Duerme, garzón cansado y afligido». «Dormid, copia gentil»... dice una bella canción de Góngora, «mientras yo, desterrado»... Cervantes, por boca de don Quijote, labra nuevamente la bella y natural expresión de Dánae en el poema de Simónides, forma consubstancial del sentimiento humano. Cambiar el texto ilustre sería arrebatar injustamente al Quijote uno de sus meditados ornamentos y despojar la obra de su filosofía más honda.

-174-



8. No hizo tantas necedades de industria

Largo sería referir las interpretaciones y comentarios del pasaje de Cervantes donde al hablar de Tirante el Blanco dice, después de un equívoco elogio, que su autor merecía, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Con la afirmación de Clemencín que éste es «el pasaje más oscuro del *Quijote*», Rodríguez-Marín escribe acerca de las alternativas de la crítica, para llegar a fijar su cabal significado, un copioso e instructivo capítulo en el tomo VII de su edición definitiva. Las dificultades de un texto premeditadamente oscuro, difícilmente se resuelven. Queda la intención oculta del autor como burlándose del sentido que el comentador cree ser el verdadero. Schevill, en su edición del *Quijote*, encuentra el sentido del pasaje identificando como sinónimos los modos de «industria» y «de propósito» en el siguiente terceto del *Viaje del Parnaso*:

¿Cómo pueda agradar un desatino
si no es que de propósito se hace
mostrándole el donaire su camino?

echaran a galeras, pues no hizo tantos desatinos de propósito, para -175- mostrar su donaire, sino en serio, sin reírse». Agregaré alguna nota que nos conduzca a esclarecer más esto que fue, y que puede ser que siga siendo para algún lector escéptico, inextricable enigma. Quien no haya seguido en los anales del cervantismo la curiosa labor de los intérpretes, no sabe lo que representó la apasionante busca de un sentido, el erudito hallazgo de la verdad, un nombre desconocido, de una cita que podía aparecer como de otro autor, y, en fin, de esa aventura que lleva a descubrir lo que se guardaba en el capricho misterioso de la pluma antojadiza que escribió el *Ingenioso Hidalgo*. Se usó mucho en la lengua el modo adverbial «de industria», y el sustantivo «industria». Los comentadores del *Quijote* han recogido el modo copiosamente. Tomaré de mis lecturas algunas citas: en la *Galatea*, por ejemplo: «el dorado río, forma como de industria mil entradas y salidas, que a cualquiera que las mira llenan el alma de placer maravilloso»; «una artificiosa fuente de blanco y precioso mármol fabricada, con tanta industria y artificio hecha»; y aunque «industria» no sea aquí motivo de discusión, creo que debe fijársele un valor más rigurosamente determinado. Cervantes fue discípulo y constante admirador de Ludovico Ariosto. En el Canto VII del *Orlando* está el famoso retrato de la incomparablemente bella Alcina: «Di persona era tanto ben formata, - quanto me finger san pittori industri». Según Ludovico Dolce en su diálogo llamado *El Aretino*, en cita que tomo del *Laocoonte*, de Lessing, Ariosto se sirvió de esta palabra «industria» para mostrar todo el cuidado que le conviene tener al buen artista. Por tanto, industria aquí significa ingenio y diligencia en el artífice, y «de industria» pasaría a significar «con talento escrupuloso» o algo parecido; conservando, si no se -176- tiene el talento, valor de artificio como en esta comparación que tomo de los Comentarios que trae Diego López, 1615, en sus *Emblemas de Alciato*: «Son como un pintor que no sabe pintar cosas hermosas y dignas de alabanza, y pinta de industria en tablas o lienzos arrugados y ásperos». Este ultramodernista que pide, por no saber pintar, su complicidad a la aspereza y a las arrugas de la tabla o del lienzo, no sé si merece o no ser echado a galeras. El autor de *Tirante*, como pudo hacer el mal pintor, escribió necedades, pero no las hizo de industria, sino ingenuamente: no les dio verosimilitud, y el artista puede hacer posible por medios lógicos lo que parece imposible, por ejemplo, en mi opinión, que Don Quijote combata con ejércitos, con gigantes; que desafíe a los leones; nada de esto se advierte adecuadamente en las necedades del escabroso *Tirante*. De nada se había escrito tanto en Italia como de la *Poética* de Aristóteles. No sé si entra del todo en un punto de la *Poética*, cap. 25, esta orgullosa confesión medio aristotélica de Cervantes, del libro cuarto del *Viaje del Parnaso*:

Yo he abierto en mis novelas un camino

por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino

Aquí «propiedad» significa lo verosímil, el esfuerzo del arte, del ingenio del escritor que consigue «de industria» lo que se propone hacer, lo que ha concebido cuidadosamente; lo que se puede alcanzar con la «invención», y por lo cual se hace llamar «raro inventor» por el mismo Apolo. El autor de *Tirante* no mostró con propiedad las crudas necedades que pinta; las escribió llanamente, sin ingenio, no las hizo de «industria», sino a lo que saliere. Lo que es -177- grande o verdadero quizá no necesite tanto el arte, porque por sí mismo admira; por eso el cura, aunque afirme que el *Tirante* «por su estilo es el mejor libro del mundo», si se ha de entender aquí por estilo la originalidad de su concepción, el contener aquí lo que los otros libros de caballerías no tienen, que «aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento», es decir, lo opuesto al de los ya extremados caballeros andantes que no comen ni duermen y mueren en los peligros y batallas, lo cual si hubiera escrito de industria, sería materia de admiración como nuevo ejemplar de libros de caballerías, pero como no hizo éstos y otros desatinos inteligentemente, con un preconcebido propósito de arte burlesco, lo que hubiera sido originalísimo, sino por simple necesidad de quien no entiende lo que es el cervantino «común decoro» en una novela, merece las galeras.

Correspondencias

1. Cervantes y Aristófanes

¿Conocía Cervantes a Aristófanes? El gran autor cómico fue leído en el Renacimiento juntamente con los satíricos latinos. En la *Epístola censoria* de Quevedo hay un eco de *Los caballeros* y *Las nubes*. En sus comentarios de la traducción de *Las ranas* de Aristófanes²¹, advierte con mucha perspicacia H. Van Daele: «Jantias-Sancho tiene gustos más materiales que Diónisos-Quijote». Diónisos y su gracioso y goloso criado Jantias, que cabalga en un asno, son semejantes a don Quijote y Sancho. Probablemente Cervantes no encontró en esta comedia la idea de su magna obra, pero sí algunas sugerencias. Jantias amenaza a Diónisos, más de una vez, en el viaje al Infierno, con volverse y, sin embargo, le acompaña. El muerto, a quien quiere Diónisos cargar con el hatillo para que se lo lleve al Infierno, prefiere resucitar antes de recibir tres óbolos menos. Cuando Hércules dice a Diónisos cuánto debe pagar a Carón para que lo haga pasar en el bote la laguna infernal, le hace exclamar: «¡Oh, qué poder tienen en todas partes los dos óbolos!» -180- Dineros se necesitan también en la otra vida. En la cueva de Montesinos, la encantada Dulcinea le envía una extrañísima embajada a don Quijote para pedirle dinero. «Créame vuesa merced, señor don Quijote de la Mancha -le responde Montesinos- que esta que llaman necesidad adonde quiera se usa...» El triple saludo de la chusma a don Quijote cuando entró en el barco: «Hu, hu, hu», tan bien ilustrado por Rodríguez Marín, en su edición de *El Ingenioso Hidalgo*, de 1927, también tiene antecedentes en Virgilio, según este docto comentarista, quien dice que A. Jal «en su *Virgilius nauticus* concede aun mayor abolengo a la salva, toda vez que comentando la *Eneida* sostiene que *triplici versu* explica un canto tres veces repetido». Cervantes conocía muy bien las costumbres de la vida naval de su tiempo. Pero habrá recordado humorísticamente que este triple grito se parecía mucho al de Carón cuando embarcó a Diónisos: ohop, ohop, ohop (*Ranas*, 208). ¿No le pareció a Sancho «que todos los diablos andaban allí trabajando»? ¿No pensó «que los mismos demonios le llevaban»? Estos diablos no existen en Aristófanes, pero no importa, son los mismos que vio Altisidora en la puerta del Infierno jugando a la pelota. De Sancho hubiera podido decir Berceo, al verlo como iba «dando y volteando sobre los brazos de la chusma de banco en banco», en aquel «vuelo sin alas», lo que escribió del alma del sacristán impúdico (*Milagros*, II, 86): «que los diablos la traen com a pella», como a pelota.

Santa Teresa, en *La Vida* (XXX), recuerda también este entretenimiento de los diablos: «Y es así, que me ha acaecido parecerme que andan los demonios como jugando a la pelota con el alma, y ella no es parte para librarse de su poder».

La aventura del Caballero del Bosque tiene una escena aristofanesca: «Divididos estaban caballeros y escuderos, éstos contándose sus vidas y aquéllos sus amores». La conversación de Sancho con el desconocido escudero del Caballero del Bosque, trae a la memoria la conversación de los criados de Plutón y Baco: Eaco y Jantias, en *Las ranas* (738-813): Véase cómo empieza en la traducción de Baráibar: «Eaco - ¡Por Júpiter salvador, tu

siempre rasgos comunes, aunque no se conozcan.

El *triplici versu*, citado anteriormente, se encuentra en la *Eneida* V, 119; corresponde a la tradición náutica que sigue Aristófanes y quizá a la que conoció Cervantes.

-182-



2. Cervantes y Luciano

La deliciosa valuación del daño que la espada de don Quijote hizo en las figuras del retablo de Maese Pedro, está en el tema de *La subasta de filósofos*, de Luciano. El satírico antiguo procede con inteligencia injusta; Cervantes parece querer mostrar el fin de la leyenda carolingia. Sancho Panza llega a ser, sin saberlo, el Ícaro Menipo de Luciano en parte de su narración del viaje con don Quijote en el Clavileño; Rodríguez Marín ya lo advierte, como advierte justamente Clemencín que Sancho, al decir «desde su alta cumbre miré la tierra», mira la tierra desde el cielo, como Escipión en el *Sueño* descrito por Marco Tulio. Ya Garcilaso en la *Elegía* primera llevó a la poesía, con larga resonancia, el divino sueño ciceroniano:

Mira la tierra, el mar que la contiene,
todo lo cual por un pequeño punto
a respeto del cielo juzga y tiene.

Cervantes fue, directa o indirectamente, discípulo de Luciano, como lo fueron, en la ironía y en la intención del diálogo, los erasmistas; esta influencia, desde hace tiempo, fue señalada por la crítica. Será necesario circunscribirla a la segunda parte del *Quijote*, intensamente lucianesca, a algunas novelas ejemplares que por esta razón debieron escribirse -183- en la época en que componía esta última parte del ingenioso Hidalgo y quizá al *Viaje del Parnaso*. Luciano le ofrece una expresión, en la madurez de su experiencia, de una creciente actitud burlona y fantaseadora, no del todo definible. Seguía siendo Luciano maestro de su escuela con la eficacia de su amargo o delicioso aguijón irónico. El episodio de la cabeza encantada está dentro de la tradición lucianesca. El rico aposentador de don Quijote en Barcelona no lleva apellido catalán, como ya se ha advertido, lo que le da cierto exotismo extraño; se llamaba don Antonio Moreno. Si lo comparamos con el manchego caballero del Verde Gabán, don Diego de Miranda, habitante apacible de su aldea, como es él, con sus amigos, preponderante en la ciudad, resalta con una equívoca apariencia enigmática. El pasatiempo de la adivinación por la cabeza encantada, cuyo artificio secreto Cervantes nos descubre, era, al parecer, inocente; «declarado el caso a los señores inquisidores le mandaron que la deshiciese y no pasase adelante». No se confunde esta cabeza engañadora con una práctica supersticiosa descrita en el impresionante relato de la *Farsalia*, y conocida, a lo menos legendariamente, en la Edad Media y en aquel tiempo; ocupa un lugar correspondiente al «mono adivino» de Maese Pedro. La cabeza encantada que responde a don Quijote y a Sancho es el antiguo oráculo autófono cuya descripción trae Luciano en el *Alejandro o el falso profeta*, con la diferencia de que el oráculo autófono de don Antonio no pronosticaba lo futuro como el del astuto falsario. No sabemos si ocultamente no lo pronosticaba. Quizá en el ánimo de don Antonio hay más escondrijos que lo que puede creer el lector inadvertido. En España ya se contaba a don Enrique de Villena como fabricante de una de estas cabezas

oráculo autófono vivía en un periodo de su arte íntimamente frecuentado por Luciano. La novela picaresca, la inclinación mordaz, pedían al ingenioso escéptico antiguo, dotado de tan libérrima fantasía, el don de llegar a descubrir al lector más de lo que se escribe con la intencionada imaginación que, deleitando, descubre lo absurdo y lo ridículo de la vida humana y da, con sonrisa inclemente, materia al desengaño y a la burla.

Cervantes, en su obra, va cerca de Luciano; nunca llega a pertenecer a su volteriana familia, lo atempera el misticismo platónico, la nobleza de Marco Tulio, su íntimo temperamento poético, pero sin Luciano no se concibe la fineza satírica de muchas de sus páginas.

-185-



3. Cervantes y Quintiliano

El *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz, fue escrito quizá en la cárcel del convento de carmelitas calzados de Toledo. Pensamos que el autor lo concibió en la luminosidad de los cielos, de las aguas, de los árboles. Ese paraíso estaba en la mente estremecida del poeta. El calabozo sucio, infecto, donde la pluma seguía el vuelo de las lirás, quedaba lejos. En la prisión escribió Luis de León gran parte de otro libro impregnado de luz y de campos: *De los nombres de Cristo*. Vagamos por sus páginas llenas de una transparencia de espacios. Si Virgilio escribió *Las Geórgicas* en la dulce Parténope, en el ocio, Garcilaso compuso la *Égloga* primera lejos de la soledad laboriosa, sin restitirse todavía «al ocio ya perdido».

Queremos esa tranquilidad, ese alejamiento, para escribir la obra que está viva en el espíritu. Campo, no ciudad o cárcel. El campo, con su soledad, ofrece el silencio inspirador; la ciudad, «nuestro miserable destierro», según Luis de León, trae «desconcierto, turbación y bullicio». «Que aquí [en la ciudad] se afana y allí [en el campo] se descansa, aquí se imagina y allí se ve: aquí las sombras de las cosas nos atemorizan y asombran; allí la verdad assossiega y deleyta; esto es tinieblas, bullicio, alboroto; aquello es luz purísima en sosiego eterno». En Luis de León el campo y -186- la noche son el refugio y la serenidad, el «secreto seguro deleitoso». «Aquí se imagina y allí se ve», Luis de León, escribió imaginando después de haber visto. Cervantes cree que «el sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento».

Quintiliano opinaba lo contrario en lo que se refiere al campo: «la amenidad de las selvas, las corrientes de los ríos, el suave viento que agita las ramas de los árboles, el canto de las aves... más bien distraen que recogen la imaginación... El silencio, el retiro y el ánimo libre de cuidados, no siempre pueden hallarse, y si ocurriera algún ruido no por eso han de abandonarse los libros» (*Instituciones*, X, 3).

Cervantes, casi con las mismas imágenes, parece oponerse a Quintiliano, pero le da la razón al escribir el *Quijote*: pues fue engendrado, según su autor, en una cárcel, «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación». Una parte de esta obra tan preciosa, tan penetrada de campo, fue escrita en la ciudad que es una cárcel, y lo que es peor, en la verdadera cárcel, con el ánimo lleno de cuidados, sin esa quietud del espíritu, propicia a la meditación y a la labor creadora.

Luis de León y Cervantes, poetas los dos, coinciden, naturalmente, con Horacio. Quintiliano ve lo real y acierta en las circunstancias del trabajo intelectual. El poeta, con la visión del mundo áureo, prefiere el don de la musa. Al comentar las palabras *nemus gelidum* de la *Oda* primera de Horacio, que tan admirablemente pintan el deseo de

retiro, Villén de Biedma (1589) considera a la soledad como a uno -187- de los dos requisitos horacianos «que pertenecen al que es poeta»; «la soledad porque nadie le estorbe la contemplación de sus pensamientos; los lugares frescos y amenos, que levantan el espíritu a la contemplación de las cosas altas». Y al comentar el verso (Epístolas, II, 2, 77): *Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem*, dice: «Todo el coro de los poetas ama la soledad.» Y ante las palabras de Horacio a Floro, según la ingenua traducción: «¿quieres tu que yo cante y componga entre los alborotos nocturnos y diurnos [de Roma]»? comenta: «Quiso decir que no es posible imitar a los poetas que vivieron en soledad, en medio de la inquietud y desasosiego de la ciudad». Todo poeta suspira por la soledad de las selvas en donde la naturaleza aísla y el ocio inspira. Quizá Quintiliano reprenda a Horacio por esta doctrina. Cervantes piensa como el gran lírico latino. Pero Horacio y Cervantes pueden servir de ejemplo a Quintiliano para demostrar la verdad de lo que él afirma en las *Instituciones oratorias*.

Pudo también Cervantes haber recordado el *Diálogo de los oradores* (XII) de Tácito, donde Materno, replicando a Aper, dice, al ver el otro aspecto del tema: «En cuanto a los bosques y selvas y lugares retirados, a mí me causan tanto placer que los cuento entre los principales frutos de los versos; porque éstos no se componen en medio del bullicio, ni teniendo de espera al litigante ante la puerta, ni entre el luto y el llanto de los reos, sino que el ánimo se retira a los lugares puros e inocentes».

-188-



4. Cervantes y Plinio

La aventura de los leones

Para escribir la aventura de los leones, Cervantes se documentó en la *Historia Natural* de Plinio. Se sirvió de la traducción de Huerta (Madrid, 1599) cito de la edición de 1624, tomo I, página 373. Dice Plinio «Conócese su generosidad [la del león] principalmente en los peligros; no sólo en que despreciando los dardos que ve delante, con sólo el espanto y temor que pone, se defiende mucho tiempo, y parece poner a todos por testigo que si hace daño es forzado». Abierta la puerta de la jaula por el leonero, la fiera, entre otras demostraciones, «miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad». Don Quijote, que era la misma temeridad, «lo miraba atentamente». «Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas... se volvió a echar en la jaula». Quiso pues el león defenderse de don Quijote con «sólo el espanto y el temor que pone». «Si hace daño, dice Plinio, es forzado». Don Quijote, ante el desprecio del león, «mandó al leonero que le diese de palos y le irritase para echarle fuera». Quiere, pues, forzarlo. Hasta aquí el proceso que nos presenta Plinio está debidamente seguido por Cervantes. ¿Qué sucederá cuando el leonero dé de palos al león? Continuemos con la cita de -189- Plinio: «Habiéndole herido, nota con maravillosa advertencia, a quién le hirió, y entre cualquier muchedumbre de gente que esté no acomete a otro sino a él». Si el leonero hostiga al león, según nos dice Plinio, será a él a quien acometa y no a don Quijote. Al mandato de don Quijote, «Eso no haré yo -respondió el leonero-; porque si yo le instigo, el primero a quien hará pedazos será a mí mismo». La autoridad de Plinio nos muestra que la aventura de los leones es perfectamente lógica y verosímil. Afortunadamente don Quijote ignoraba este pasaje del libro VIII de la *Historia natural*.

-190-



5. Cervantes y Horacio

El Horacio de las *Odas*, de los *Epodos*, fue maestro de los líricos; el de las *Sátiras* y *Epístolas* se convirtió en mentor de los moralistas. Faguet llama a Montaigne «nuestro Horacio»; en castellano ningún libro es más horaciano que el *Quijote*. El poeta latino que baja a la morada de los hombres imperfectos, tales como son, para convertirse en censor de sí mismo y de los otros y en irónico e inspirado maestro, habló al oído de Cervantes. Don Quijote, en la segunda parte, es un puro horaciano. El *Carón* de Valdés encierra todavía la angulosa y descarnada sátira de la Edad Media, la franqueza profesional de Erasmo, la antítesis constante. En el *Quijote* la palabra tiene una intención más recóndita, un claroscuro; enseña deleitando. En 1599 -Cervantes continuaba en Sevilla-, apareció en Granada la traducción de Horacio con texto latino y comentario de Villén de Biedma. Esta traducción, este Horacio explicado, tuvo para Cervantes el valor de un descubrimiento. Lo ponía en «el orden de la naturaleza». «Quiso decir [Horacio], que de la misma manera que es el proceder de la naturaleza, así ha de ser el de la representación... Se ha de considerar la condición de cada personaje para darle el lenguaje que le pertenece... porque diferencia va de Pedro a Pedro... Si es el que habla algún viejo venerable y reposado, o si aun es mozo brioso -191- en su juventud florida, o si es alguna mujer principal, o si es alguna ama, dueña, o criada diligente, porque a cada uno es menester darle las palabras y razones que en los de su estado y manera se hallan... o si es algún mercader viadante... o hombre criado en Tebas donde se trata pulicía, o en aldeas y campos donde se habla a lo rústico...» (*Declaración Magistral*, fol. 315).

En el *Ingenioso Hidalgo*, cada uno de los personajes habla con una lengua que le es propia; cada uno tiene «el lenguaje que le pertenece». Don Quijote varía de lenguaje en relación con las transformaciones espirituales de su sabia o desmedida locura. La multiplicidad de hablas y caracteres de esta obra constituye la expresión más visible de la verdad que fluye de los seres que Cervantes anima en el *Quijote*. En este largo estudio de la realidad humana debió tener presente el consejo de Horacio. La literatura española fue quizá más horaciana que aristotélica en lo que se refiere a la técnica literaria.

La viveza irónica del *Quijote* puede a veces no ser ironía sino modalidad del carácter de quien habla. El desaprensivo amigo dice a Cervantes en el Prólogo: «como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

Non bene pro toto libertas venditur auro.

Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo». Se sabe, como ya afirmó Clemencín, que este verso pertenece a la colección latina medieval de las *Fábulas* de Esopo. La sentencia andaba traducida en el texto castellano de las *Fábulas* (III, 15): «ca la libertad non es por todo el oro comprada». Rodríguez Marín defiende con acierto a Cervantes cuando escribe que «el tal amigo no afirma que esta sentencia -192- fuese de Horacio». Tratando de libertad y cautiverio, tema del que Cervantes tenía experiencia, aunque en otra forma, porque no conoció el dorado cautiverio; don Quijote lo conocerá después, en el castillo de los Duques; podía citar a Horacio: «luego en el margen citar a Horacio»: *Odas*, III. V. «Luego muestra [Horacio] ser de mayor estimación la libertad, para perder por ella la vida, que no la vida para perder por ella la libertad», dice Villén de Biedma, al comentar esta oda. El amigo de Cervantes, a pesar de su irónica suficiencia, es hombre de escrúpulos. Narremos la fábula horaciana con la paráfrasis de Villén de Biedma: «Una zorrilla trasijada de hambre entró por un resquicio angosto en una cámara de trigo, y habiéndose muy bien apacentado, otra vez quiso salir afuera por la misma parte que había entrado, en vano procurándolo con el cuerpo repleto y lleno», etc., que concluye: «con todo esto es de mucho mayor

Arabum liberrima muto (Ep. I, VII, 36): «no cambio mi ocio por los tesoros de Arabia». El amigo, puede ser muy bien que en ese momento no recuerde si la moraleja es de la fábula de Esopo o de Horacio; o quizá quiera decir «poned a Horacio, que también dijo lo mismo, o a quien lo dijo», es decir, en una época de sabia duda metódica, el medieval texto latino de Esopo, ya que se refiere a un verso sumamente conocido que encierra en sí un tema o un lugar común continuamente recordado.

El bachiller Sansón Carrasco, que acaba de graduarse en Salamanca, conoce ostentosamente la *Poética* de Horacio. Basta citar algunos ejemplos. Dice a don Quijote de la primera parte: «los niños la manosean, los mozos la leen, los -193- hombres la entienden y los viejos la celebran». Cervantes escribió el libro perfecto, para todas las edades de la vida. En la mente del bachiller están los versos del *Arte Poética* (333-346), que empiezan: *Aut prodesse*. Villón de Biedma interpreta así los de *Centuriæ seniorum*: «Los viejos huelgan de la utilidad y del provecho..., los mancebos, al contrario, quieren lo que alegra y deleita..., el poeta que juntamente aprovecha y deleita, ganó la honra de todos». El *Quijote* consiguió llegar al ideal horaciano. Un libro así, según Horacio, enriquece a los librereros, pasa el mar y hace vivir por largo tiempo el renombre del escritor. Feliz vaticinio que se cumple en la obra de Cervantes, «si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca». Dejemos al lector el placer de las confrontaciones, para ver cuánto sobrepasa Horacio en las palabras del bachiller el texto de su anotador Villén de Biedma: «Quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos sin atenerse a los átomos del sol clarísimo de la obra de que murmuran, que si *aliquando bonus dormitat Homerus*, consideren lo mucho que estuvo despierto (*Quijote*, II, 3)». Parafrasea Villén de Biedma (fol. 326): «que los errores que no son por voluntad del poeta se han de perdonar,... en el verso donde muchas cosas resplandecen yo no me ofenderé con faltas pequeñas... yo mismo me indigno todas las veces que se descuida Homero, mas en obra que es larga lícito es que el sueño sobresalte al más avisado». El bachiller, piensa pues con Horacio, y se asoma al texto latino con la cita intencionalmente imperfecta: *aliquando*, etc. Este solecismo del bachiller corre -194- por cuenta de quien lo dice, y es muy natural en la lengua hablada cuando el estudiante le da un sabio bisel burlesco. Cervantes pone la cita en labios del bachiller para descubrir al lector la presencia del poeta latino. Confróntense los versos 351-352 del *Arte Poética* con la sintética paráfrasis de Cervantes: «sin atenerse a los átomos del sol clarísimo», donde «átomos» significa «máculas», idea que Cervantes retoma al continuar el párrafo: «y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene...» Gracián, en *El Héroe*, según advierte Rodríguez Marín, dice también, años más tarde: «Un lunar tal vez da campo a los realces de la belleza». El estudioso ingenio de los estilistas del Renacimiento no solamente comparte la opinión de Horacio de que no le ofenden cuando la belleza abunda en el poema, estas pocas faltas que la negligencia deja en la obra escrita, sino que las cree necesarias; «extrema gracia el descuido», escribe Boscán al traducir las palabras del libro I, 40, del Cortesano de Castiglione: *grazia estrema la semplicitá e la sprezzatura*.

El discurso del Canónigo resulta sobrecargado de conceptos de la *Poética* de Horacio; por ejemplo: «No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros que más parece que llevan intención de formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada». Y en el Horacio de Villén de Biedma: «Porque si el principio no corresponde al fin, ni el medio tiene que ver con el principio y el fin, siendo entre sí estas partes repugnantes, el tal compuesto -195- será disparate»; «sus obras son monstruos de diferentes extremos». El canónigo dice: «yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates»; Villén: «de un disparate compuesto de tan varios disparates». El canónigo: «La mentira es mejor cuando más parece verdadera, y tanto más agrada cuando tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeran». Y el Horacio de Villén: «que las ficciones que se introdujeran para deleitar sean proporcionadas con la verdad, de tal manera que no se les eche de ver claramente que sean mentiras». «Las cosas fingidas por razón de entretenimiento y deleite sean cercanas a las que son verdaderas», etc. Pero el verdadero horacionismo del *Quijote* corre por cauces más finos; está en el espíritu, en la atmósfera de la segunda parte. Horacio fue el preceptor de la cultura europea, la fina medida; saberlo, interpretarlo, imitarlo, significaba una distinción aristocrática, una ciencia. Aun así Cervantes debe a Villén ciertos aspectos del estilo, propios de Horacio. Escribe Villén (f. 90): «los chapines de Valencia, los zapatos de Granada, las calzas de Toledo, la camisa de Holanda, el

faldellín de Turquía»... Y con más horacianismo Cervantes (II, 49): «francolines de Milán, faisanes de Roma, ternera de Sorrento, perdices de Morón o gansos de Lavajos». Todo lo cual se explica por el amor que pone Horacio en la cita de nombres geográficos y en la excelencia de los productos gastronómicos célebres: vino de Sorrento, jabalí de Umbría, olivas de Venafró, manzanas de Piceno, etc., del libro II, IV, de las *Sátiras*. Mucho sabía Cervantes de esta ciencia de erudición rara, regalo de paladares delicados, con la virtud de cada vianda o golosina y aún sus efectos medicinales, autorizados por Hipócrates, vulgarizados por Plinio. -196- Conoció Cervantes, con el Licenciado Vidriera, el valor del vino de «Montefrascón, la fuerza del Asperino, la generosidad de los dos griegos Candia y Soma, la grandeza del de las Cinco Viñas», etc. Pero, como dice Dionisio Pérez, en el prólogo del *Libro de Guisados* de Nola, llega el momento en que «aparece en la escena del mundo el doctor Pedro Recio de Tirteafuera». Cedamos la palabra a Sancho Panza.

-197-



6. Una cita de Aristóteles

No sé lo que Cervantes leyó de Aristóteles. El gran filósofo abarca la amplitud de las ideas europeas del Renacimiento, es objeto de constante referencia. El autor del *Quijote* tiene una ilustración no vulgar y por tanto penetra en la estructura intelectual de su tiempo. Le interesa la ciencia con cierta credulidad medieval o con rigor de examen y experiencia. La locura de su héroe le debió llevar a leer algunos libros curiosos, con la misma afición con que los leía Montaigne, por ejemplo. Quince años después de la aparición de la segunda parte del *Quijote*, escribía el padre Nierenberg, al hablar de la imaginación, en su *Curiosa filosofía* (confróntese con el libro I, cap. XX, de los *Ensayos* de Montaigne): «Uno que no quería andar, como cuenta Gerson, porque decía que tenía los pies de vidrio. Otro que no quería salir de una bodega porque decía que era tinaja... Otro que no quería beber porque decía que era ladrillo y con la humedad se desmoronaría. Otro que no quería encontrar a nadie por no quebrarse, según Galeno escribe». ¿Por qué Cervantes no habla de conocer a Galeno, a Hipócrates, a Gerson, a lo menos por referencias y citas? ¿No está acaso en Gerson y en Galeno la extraña locura del Licenciado Vidriera? A uno de estos casos fabulosos, Cervantes le dio la inmortalidad de su ingenio y de su estilo. Hay un «orden -198- de la Naturaleza», según Aristóteles (los estoicos ven este orden de otra manera). No se olvida Cervantes -con cierta ironía- que el *Quijote*, hijo de su entendimiento, no podía «contravenir a la orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante». Huerta en la anotación del libro X, capítulo II, de la *Historia natural* de Plinio, trae la cita de Aristóteles (*De la generación de animales*) de que la generación de los monstruos, «consiste, según escribe Aristóteles, en no alcanzar naturaleza su perfecto fin, que es engendrar cada uno su semejante». En las palabras aristotélicas de Cervantes se descubre una preocupación acerca de la creación del héroe y de la psicología y las circunstancias de quien lo concibe. Cervantes era sabio. La locura del Licenciado Vidriera, por su causa y su lucidez, se parece a la que San Jerónimo atribuye a Lucrecio, en sus adiciones de la *Crónica de Eusebio*.

-199-



7. La alegoría de la caverna

Sancho en una sima, de vuelta, al huir del gobierno, de la insula al palacio de los duques, tiene no sé qué de misterioso. Cervantes vivió los días intensos de la narración del gobierno de Sancho Panza. El esbozo burlesco de una república imaginaria, la teoría de un gobierno perfecto, aparecen en esta comedia que empieza con los consejos de don Quijote. No es nada difícil que Cervantes haya leído las obras de Platón mientras componía este magno episodio; y entre estas obras, *La República*. La alegoría de la caverna, del libro VII de este tratado de la justicia, no pudo ser olvidada; de tal manera queda impresa en nuestra memoria. ¡Qué raro es que este episodio cervantino esté al final de la experiencia política de Sancho Panza! Casualmente aquí termina un Sancho y parece empezar otro; «ha granjeado en sólo diez días que ha tenido el gobierno conocer que no se le ha de dar nada por ser gobernador, no que de una insula, sino de todo el mundo». Y aunque no pierde este Sancho cristiano y antiascético su inclinación a la gula, la experiencia de esos diez días le sirve para salir de la caverna de una aspiración ya superada. Cervantes deja casi siempre una señal para que se conozca de dónde viene su intención. A esta señal creo -200- encontrarla en las palabras de Sancho al Rucio: «yo prometo de ponerte una corona de laurel en la cabeza, que no parezcas sino un laureado poeta». ¿Cómo pudo ocurrírsele a Sancho en circunstancias tan angustiosas esta burla para los poetas? Sea lo que fuere, esta extraña aventura pertenece a la alegoría filosófica. El mito del anillo de Giges de *La República* de Platón tiene parecido también con estos descensos a una caverna; el hombre tendido, al parecer sin vida, del que Giges tomó el maravilloso anillo, guarda innegable semejanza con el cuerpo de Durandarte en la cueva de Montesinos.

En el capítulo XXXVIII de la segunda parte, la Trifaldi, demasiado erudita, diserta sobre el poder corruptor de la poesía amorosa y llega a afirmar «que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos los lascivos». Aunque esta cita sea un lugar común se relaciona con el libro X de la *República*. Repetidas veces afirma don Quijote que sus amores son platónicos y en forma solemne en la contestación al religioso en el palacio de los duques: «no soy de los enamorados viciosos sino de los platónicos continentes», alusión a un pasaje de la *República*, 401-403 a-b. El don Quijote músico y poeta, responde a Altisidora: «Dulcinea del Toboso, Del alma en la tabla rasa, Tengo pintada de modo Que es imposible borrarla». Alusión al famoso principio de la tabla rasa de la *República*, 501 a. ¿Podría dejar de leer Cervantes las obras del filósofo al que nunca en el Renacimiento se le dejó de llamar «divino»?

-201-



8. La piara

Sócrates, se salvó, por advertencia de su demonio familiar, de ser atropellado y hollado por una piara, según relataban sus conocidos, nos dice Plutarco en su Diálogo sobre el Demonio socrático. Iba a casa de Andócides con algunos amigos; se detuvo, de pronto, recogido en sí mismo y cambiando la recta vía tomó otra calle; el demonio se lo había advertido. Algunos amigos volvieron y lo acompañaron; los más jóvenes vieron allí una ocasión para convencerse de la falsedad del demonio socrático y no cambiaron el camino. Cuando pasaban por la calle de los estatuarios, se encontraron con una tumultuosa y crecida piara de puercos inmundos y no hallando salida fueron derribados algunos y todos enlodados. Castigo merecido, por no haber oído la advertencia de Sócrates; por desoír al Dios o ponerlo a prueba. Así en la noche del campo, «llegó (*Quijote*, II, 68) de tropel la extendida y gruñidora piara, y sin tener respeto a la autoridad de don Quijote, ni a la de Sancho, pasaron por encima de los dos»... Esta afrenta, para don Quijote vencido era pena de su pecado y «justo castigo del cielo». Cervantes meditó sin duda muy seriamente esta aventura de la piara. Después de ser vencido por el Caballero de la Blanca Luna, que no era otro que el Bachiller Sansón Carrasco, el héroe de la Mancha fue hollado por los puercos.

9. Anotaciones al margen

Era ostentación de abolengo literario anotar al margen de los libros autores insignes que habían dicho lo que el autor escribe; se mostraba la autoridad de los maestros; a no dudarlo, con esta costumbre se enriqueció la lengua. Cervantes no escribió obras de erudición, las suyas fueron para ofrecer agradable pasatiempo, como él mismo advierte repetidas veces. No necesitaba escribir la anotación marginal ni el comentario erudito; verdad es también que Cervantes tampoco podría colocarla autoridad al margen ni aun en sus citas; quien la colocó en obra de índole novelesca fue Lope. Todas las obras con anotaciones al margen son de carácter erudito o teológico y la nota se hacía indispensable. Lo que Cervantes dice, pudo decirlo ya imitando a Tácito o en el estilo o en las sentencias, a Platón o a Cicerón en la doctrina o en el diálogo, a Aristóteles en los preceptos o en la ciencia de la escuela; no fue aparentemente ni ciceroniano, ni platónico, ni aristotélico, ni escritor político en el rigor de la disciplina; sus opiniones ocultan el amargor de no haberlo sabido todo, por eso escribe que no andaba buscando autores que digan «lo que yo me sé decir sin ellos», ellos tampoco podían decirlo, como él advierte, al tratar de libros de caballerías que no conocieron. «En la corte, afirma Guevara, *Menosprecio* IX, no sólo se mudan las complisiones, más aún las condiciones. -203- Para probar esta sentencia no hemos menester a Platón que lo diga ni a Cicerón que lo jure, pues vemos a los cuerdos tornarse locos». La evidencia sólo necesita de Platón o de Cicerón el antecedente. El despecho de Cervantes tiene mucho de época, ilustre era la suya por el saber de sus historiadores, teólogos y filósofos; Cervantes era artista, novelista, autor dramático, que vio mucho más de lo que él mismo imagina, no logró entre su gremio el sosiego estudioso de Rioja, de Pacheco, de Góngora, de Lope, de Barahona ni pensaba medirse con Erasmo ni aún con Nebrija; su sed de saber le daba más de lo que él suponía sin quitarle su insatisfacción de autodidacto; en la dedicatoria de la primera parte dice al Duque de Béjar que el libro va «desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben»; estas palabras, como nadie ignora, están tomadas de la dedicatoria de Herrera, de sus *Anotaciones* a Garcilaso, al Marqués de Ayamonte: «que ésta se halla desnuda de aquella elegancia y erudición que suelen tener las que se crían en las casas de los hombres que saben»; esta apropiación del texto de Herrera volviéndolo más culto con vocabulario en parte también herreriano «precioso ornamento», «vestidas», quizá con sentido de vocabulario poético, tiene no sé qué de misterioso; colocarse en grado de ignorancia al par del divino Herrera, que según Medina, no sólo alcanzó cuanto podía alcanzarse en el saber humano y del arte: «que ningún hombre conozco yo, el cual con razón se le deba preferir, y son muy pocos los que se le pueden comparar», y en lugar tan notorio de las letras como era esta edición de Herrera, muestra la escondida intención de Cervantes. «Los hombres que saben» -204- son probablemente los teólogos y profesores, a quienes la Universidad les daba el grado consagratorio; «era hombre docto, graduado en Sigüenza», dice del Cura amigo de don Quijote. Dante, en la *Comedia*, I, 4, 131, llama a Aristóteles: *Il maestro di color che sanno*, «el maestro de los que saben».

10. Una hipótesis arriesgada

Se cree que Cervantes conoció el *Quijote* apócrifo cuando escribía el capítulo cincuenta y nueve de la segunda

prudente crítica, que concuerda fácilmente con la composición cervantina, ya que el *Quijote* de Tordesillas aparece como un personaje adverso, al final de la obra, se pueden oponer algunos reparos, si faltos de certidumbre documental, no carentes de valor crítico. Una obra de arte no es una continua efemérides donde se asienta como en una crónica el hecho. Bien pudo ser que Cervantes no haya querido mostrar al descubierto el libro apócrifo sino en el momento oportuno, en que convenga a la composición de su novela. En el capítulo 57, del castillo de los Duques, don Quijote y Sancho enderezan su camino a Zaragoza; el autor tordesillesco, en el encuentro con los dos caballeros que tienen el falso Quijote en la venta -y sobre esto había que pensar no poco-, lleva al héroe manchego a torcer el camino para ir a Barcelona, sin tocar Zaragoza. Este cambio, en el final de la obra, inutilizaría parte de lo ya pensado y quizá escrito sobre las justas de Zaragoza donde se hallarían don Quijote y Sancho; las justas le exigirían documentación y trabajo y algo de eso da a suponer, cuando dice que, en la novela de Avellaneda, -206- don Quijote se había hallado «en una sortija falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas». La aparición, en el camino, de este envidioso adversario, mueve a pensar si Cervantes, en el caso de que no hubiera existido la tal novela, no hubiese buscado otra circunstancia para variar la ruta, porque Barcelona, con el mar, con el espectáculo de las aventuras navales, da al Quijote una ocasión para concebir grandes capítulos de proyección ultramarina que coronen la obra y la renueven en su paisaje y en sus elementos. La aventura del Quijote apócrifo con los representantes, cuando en el ensayo del *Testimonio Vengado* de Lope de Vega, don Quijote, con repentina cólera echa mano a la espada, para defender a la reina, parece sugerir la aventura del retablo de maese Pedro al que Cervantes lleva tanta riqueza; el maese, «traía cubierto el ojo izquierdo», quizá alusión en este punto en que trata un episodio fundamentalmente idéntico, a Valladares, que a mi ver es autor del falso *Quijote*, puesto que en su juventud perdió el ojo izquierdo como relata en verso en el *Caballero venturoso*: «y así fue mi castigo en el ojo siniestro». En cuántos poemas, desde la *Odisea*, un acaecer semejante, aparta a héroe de su ruta, pero esa circunstancia está ya en la mente de quien concibe la obra de arte. La aparición del falso *Quijote*, aguardaría su lugar, como personaje que entra en la escena en el punto que le corresponde. Prudente será atenerse a la primera vez que se cita el falso Avellaneda, y arriesgada hipótesis considerarlo conocido de Cervantes desde capítulos anteriores donde se lo calla; si conjeturamos que apareció por el mes de septiembre de 1614, la aprobación de Tarragona es del 4 de julio, la opinión común de que llegó a manos de Cervantes cuando escribía el capítulo cincuenta y nueve, es muy sensata y -207- debe prevalecer a falta de otros datos. ¿Sabía Cervantes que el *Quijote* apócrifo estaba ya escrito y aun conocía por otras personas la materia de algunos capítulos? No hay que empeñarse en sostener lo no documentado. Sí, que en el plan de la segunda parte, el autor pudo ponerlo en el momento que él consideraba oportuno; si se cree que la invención artística fue auxiliada o transformada en el día que leyó a la ligera el libro tordesillesco, cuando componía el capítulo cincuenta y nueve, también se asienta una afirmación improbable.

-208- -209-



En las esferas cervantinas



1. La elaboración del «Lazarillo de Tormes»

Llama «esta nonada» al Lazarillo su desconocido autor; nonada que fue escrita con trabajo, «pues no se hace sin

Renacimiento la perfección de un estilo; el de la vida de Lázaro, es el «grosero estilo», con su tradición, su jerarquía y sus límites. Para escribir una nonada se requiere cultivada inteligencia que se complace en la que parece intrascendente labor; el autor de esta breve obra, creada con deleite artístico, tuvo conciencia de su vitalidad perenne. Mallarmé hubiera dicho: *bibelot d'inamité sonore*. Nonada, *bibelot*; Marcial fue el maestro de estas nonadas que no se hacen sin trabajo: *difficiles nugas* (II, 86). Las celebradas *nugas* de Marcial (V, 80) exigen ser leídas y gustadas, y como escribe el autor de Lázaro, con el latino «y si hay de qué, se las alaben». El traductor de un libro italiano responde a don Quijote en una imprenta de Barcelona: «el libro, en toscano, se llama *Le Bagattelle*, como si en castellano dijésemos los *juguetes*»; encierra «cosas muy buenas y substanciales». Esas bagatelas, esos juguetes, fueron el asunto del *Lazarillo*, *nugas*; -210- no solamente difíciles, sino también felices; *felicis nugas*, escribe con orgullo Marcial (VI, 64). Aquellas *nugae, nuguellae, cantiunculae inanes*, según recuerda Menéndez y Pelayo de los sonetos de Petrarca, «que algunas veces afectaba desdeñar» el gran poeta; *nugae canorae* en la expresión de Horacio. Así se hace que desdeña su obra, «esta nonada», el artífice del *Lazarillo*. Catulo llama con gusto *nugas* a sus admirables versos. No encierra poco elegante desdén, realizado por cierto señorío, llamar nonada al *Lazarillo* y disculpar el género con sabias alusiones horacianas. No sin entrar en lo sutil de Marcial se llega al festín del avaro clérigo -opuesto a Trimalción- de la devorada cabeza de carnero, con el cesáreo ofrecimiento de los bien roídos huesos a Lázaro: «Toma, come, triunfa», donde se vislumbran tantos aspectos de lo exquisito y antitético, en lo cómico, y el triunfo de la gula. El *Veni, vidi, vici* adquiere énfasis desproporcionado. Manos sabias trabajan esta nonada, estas facecias. Esperan recompensa; *In tenui labor; at tenuis non gloria*, según Virgilio (*Geórgicas*, IV, 6), el humilde asunto no le dará pequeña gloria. Se ocultan en el misterio. Tentemos descubrirlas. En 1549 apareció en Burgos el siguiente libro: *Cartas de Rhúa, lector de Soria, sobre las obras del reverendísimo señor Obispo de Mondoñedo dirigidas al mesmo*. (Al fin:) Burgos, Juan de la Junta, 1549, 8º gótico, 92 folios. En 1554 se publicó también en Burgos, *La vida de Lazarillo de Tormes; y de sus fortunas y adversidades*, 1554. (Al fin:) Impreso en Burgos en casa de Juan de Junta. Año de mil quinientos y cinquenta y cuatro años, 8º gótico, 48 hojas. Como se sabe, esta edición puede ser la primera de las tres de ese año que se conocen del *Lazarillo*.

Pedro de Rhúa es un personaje enigmático. Casi nada se -211- conoce de su vida. Rhúa fue el nombre de una de las más antiguas parroquias de la ciudad de Burgos, según Martínez Aníbarro: *Diccionario biográfico y bibliográfico de la provincia de Burgos* (Madrid, 1889, pág. 30). Transcribe Martínez Aníbarro algunas de las composiciones en verso de un manuscrito de las poesías del Sacristán de Rhúa, nacido en 1584. ¿Este versificador barroco y quevediano conserva la tradición de un seudónimo? Probablemente Pedro de Rhúa es seudónimo de un maestro de gramática atildado, sabio y fino prosista. Sus cartas a Guevara (1480-1545) muestran una escrupulosa erudición. ¿Por qué no las publicó en vida de Guevara? ¿Qué secreta inquina existía para el delicioso autor de las *Epístolas* en el ánimo del bachiller Rhúa? Probablemente atormentaba al bachiller la manía de Guevara de citar de memoria y casi siempre mal, la abundancia farragosa de falsas citas de las *Epístolas*. Un hombre tan medido, tan pareo, no podía tolerar la fluencia retórica del fácil escritor. Las cartas de Rhúa van como un millar de flechas a dar en el blanco. Recibir las de este corresponsal oficioso y no hacerles caso, fue lo que ocurrió. Le molestarían sin duda a Guevara, pero ¿qué representaban en la universal admiración estas epístolas de un maestro de gramática de Soria que se asombraba cada día más ante el desdén del incorregible citador? Este menosprecio de Guevara, para el maestro olvidado de Soria, tendría mucho de irritante. El que conocía tan bien los libros, que con tanta exactitud citaba, vivía ignorado, y el Obispo de Mondoñedo, de inexacta y despreciable erudición, gozaba de inmensa fama y de grandes honores. No debe existir probablemente peor mal que ser enemigo de un hombre como Guevara, que ofrece tantos puntos para la censura y que a la vez sirven para encantar a sus lectores.

-212-

Véase un párrafo de las *Cartas*: «Dice más: cuando era cónsul Marco Porcio, vino un músico desde Grecia a Roma, que añadió una cuerda al instrumento con que tañía, y por esto fue el instrumento quemado y el maestro desterrado, etc. Esto no se lee de Porcio Catón...» (Rivadeneira, XIII, 243, c. 2). Sabido es que los romanos contaban los años por los consulados y por acontecimientos triunfales. Horacio, que Rhúa sabía de memoria, recuerda así los años: «Oh ánfora, nacida como yo en tiempo del cónsul Manlio», *Odas*, III, 21, etc. El autor del

ciudad de Toledo entró, y tuvo en ella cortes». El procedimiento cronológico del Lazarillo resulta además idéntico al de Virgilio (*Geórgicas*, IV, 559-562):

*Haec super arboruin cultu pecorumque canebam
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
fulminat Euphraten bello vitorque volentis...*

(«Estas cosas cantaba yo... mientras el gran César lanzaba contra el Eufrates profundo los rayos de la guerra y victorioso imponía sus leyes a los pueblos dominados...»). La estructura virgiliana se proyecta en todo el período. «Pues en este tiempo estaba yo en prosperidad», escribe Lázaro. *Illo tempore*, en este pasaje de las *Geórgicas*; en este tiempo Virgilio estaba floreciente, en Parténope; Lázaro en la cumbre de toda buena fortuna, en Toledo. El final del *Lazarillo* parodia el final de las *Geórgicas*. Que haya relación cronológica entre las cortes de Toledo y la prosperidad de Lázaro, nadie puede asegurar o negar; es un punto de referencia, sugerido por los poetas latinos, irónico, con no sé qué, a mi ver, de los tiempos de Maricastaña, lugar brillante, bien -213- pensado por Lázaro, para su triunfo, con el acontecimiento de «nuestro victorioso Emperador», como el *magnus Caesar* victorioso de Virgilio. Una apoteosis de la feliz fortuna.

Podría también este final decorativo recordar el de la última sátira del libro primero de Horacio que Cervantes no olvidó en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*. Dice Horacio a su libro: «Si alguno acaso te pregunta mi edad, responde que cumplí cuatro veces once diciembres el año en que Lelio llevó a Lépido por colega al consulado». Tampoco puede conjeturarse enteramente que la frase: «en aquel tiempo no me debían de quitar el sueño los cuidados del rey de Francia», se refiera a la prisión, en 1525, después de Pavía; estos legendarios «cuidados del rey» pueden quizá encontrarse en un romance, en una expresión popular, en un cuento del ciclo carolingio.

El bachiller Pedro de Rhúa se muestra satírico con Guevara en su condición «de obispo, de coronista, de teólogo y de religioso». «No debía a vuestra señoría Soria el tratamiento que le hace; no digo lo que dice que el monasterio es húmedo, porque a eso los frailes respondan, que sabrán mejor por qué se dijo...» (Rivad., XIII, 231, a). Por donde se ve que el bachiller no mira con buenos ojos a los frailes de Soria. Parece que tuviera siempre presente el Diálogo de *Mercurio y Carón* en sus reprensiones mordaces al obispo Guevara: «Nuestro Señor su reverendísima persona guarde y favorezca con su gracia por largos años, para que dé luz con su sancta Predicación a las ánimas...» (*Ibid.*, 231, b). El bachiller de Rhúa tiene el tono de los erasmistas españoles. Conoce a Erasmo y lo cita: «Esto vería vuestra Señoría muy bien en Erasmo, en las Chiliades»... El *Lazarillo* lleva levadura erasmista en la precaución del decir y en los temas -214- de la sátira. Los Adagios de Erasmo contienen una amplia parte de las reflexiones de Lázaro. El dicho: «Escapé del trueno y di en el relámpago», es equivalente castellano de *Fumum fugiens, in ignem incidi* (*Chiliade*, I, V, 5); *Necitas magistra* (VI, VIII, 55) casi contiene el correr secreto de la filosofía del Lazarillo; el capítulo de los vendedores de bulas lleva una incitación erasmista (*Chil.*, II, VIII, 65); muchas sugerencias eruditas pudo hallar el autor en la inagotable enciclopedia de los Adagios. En 1549, apareció en Zaragoza el *Libro de refranes* de Pedro Vallés, donde se elogia repetidamente a Erasmo. En el Prólogo del autor, se cita el adagio *Fumum fugiens*, con la equivalencia de «huyendo del toro caí en el arroyo». Se halla también el refrán: «Allégate a los buenos y serás uno de ellos», que en el *Lazarillo* se dice «Arrimarse a los buenos por ser uno de ellos»; refrán que debía ser conocido, pues se encuentra en el entonces inédito *Diálogo de la lengua*; en el *Quijote* (II, 32), «júntate a los buenos». El autor de Lázaro llama a su obra «pobre servicio» y Vallés: el «valor de este pequeño servicio». Este tono menor erudito hace probable que quien escribió la *Vida de Lázaro* conociese el *Libro de refranes*. En este libro se encuentran reunidos los refranes del Lazarillo «Arrimarse a los buenos para ser uno dellos», en Vallés «Allégate a los buenos y serás uno dellos»; «Quebremos el ojo al diablo», en Vallés: «Quebrar el ojo al diablo»; «Sacar fuerzas de flaqueza», en Vallés idéntico; «Más da el duro que el desnudo», también en Vallés

idéntico. La cita de Tulio está en los *Adagios* de Erasmo. La de Plinio podría creerse que por primera vez aparece en castellano, la trae Alejo Venegas en la *Primera parte de las diferencias de libros que hay en el universo* (1540): «Que no había libro tan malo -215- que de alguna parte no aprovechase»; cito de la edición de Valladolid, 1583, p. 3. Cervantes recuerda el texto del *Lazarillo* cuando Sansón Carrasco afirma lo mismo.

Guevara abusa en las *Epístolas* de la frase: «Escribisme, señor, que os escriba» (Rivad., Id., 86, a; 91, b; 96, c; etc.). Probablemente el bachiller no le pondría buena cara a esta repetición continua. La tiene el *Lazarillo*: «y pues vuestra merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso».

Guevara fue el primero -que yo sepa- en escribir la vida de un criado famélico. Hace una novela del breve y célebre relato, que trae Aulo Gelio, de Andrónico y el león. Figura en la epístola XXIV, fechada en «Toledo a 25 de agosto de 1529 años». Las *Epístolas* se publicaron en 1539 y 1540. En 1540 escribe sus cartas Rhúa. Si el *Lazarillo* parodia este relato de Guevara no pudo ser escrito antes de 1540. Guevara comienza así el relato puesto en boca de Andrónico (Rivad., XIII, 112): «Has de saber, invictísimo César, que yo soy natural de Esclavonia, de un lugar que se llama Mantica... Yo me llamo Andrónico, y mi padre se llamó Andrónico», etc. El *Lazarillo* empieza: «Pues sepa vuestra merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca». La parodia es visible. El avariento amo del noble Andrónico le hacía trabajar tanto, como a único criado, que según dice al César: «yo amasaba, aechaba, molía y cernía el pan, y allende desto aderezaba de comer», etc. (Rivad., XIII, 112). Se le ocurre a Guevara citar, en la epístola VI, las palabras de César: «Vine, vi y vencí». «El emperador Tiberio, escribiendo a su hermano Germánico, decía así: «Los templos se guardan, los dioses -216- se sirven, el senado pacífico, la república próspera», etc. Y más adelante: «César venció, Pompeyo murió, Rufo huyó, Catón se mató»... (*Ib.*, XIII, 88, c). Guevara, sin saber se convertía en preceptista español del estilo latino que por su forma se llama *Veni, vidi, vici*. En el *Lazarillo* aparece este estilo. Remedando a César dice el clérigo a Lázaro: «Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo, mejor vida tienes que el Papa». El habla *veni, vidi, vici* del Quijote se encuentra ya en el *Lazarillo*, y parodia la retórica latina. Hasta hoy, se ha creído que en el *Lazarillo* la única erudición estaba en algunas citas «no muy recónditas, por cierto, que de Plinio, de Cicerón, de Galeno, de Alejandro Magno, del Evangelio y de Ovidio hace», como afirma Bonilla. Pero hay un correr subterráneo de conocimientos literarios que probablemente un maestro de gramática, como es el bachiller, maneja diariamente. Veamos algunos. «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea, halle algo que le agrade, y, a los que no ahondasen tanto, los deleite». El *yo* inicial, decorativo y burlón, es comienzo clásico. El *Ille ego*, con que empezaba la *Eneida*. «Yo soy aquel», de las traducciones de la época, lugar decorativo; no lo olvidará Cervantes al repetirlo nuevo veces al hablar de su propia obra en el *Viaje del Parnaso*: «Yo soy aquel que en la invención excede a muchos». Acostumbran los autores latinos vanagloriarse de la novedad de la materia que tratan. ¿Quién no recuerda a Lucrecio (IV, 1, 2)?:

«Recorro regiones antes no holladas del dominio de las Piérides». La miel del borde del vaso del mismo Lucrecio (IV, 12, 13) se convierte: «y a los que no ahondasen tanto los -217- deleite». «Nunca oídas ni vistas» deben mirarse en la tradición latina de triunfo por haber transportado a la lengua un nuevo género, como en las *Geórgicas* (III, 12) de Virgilio: *Primus Idamaeas referam tibi, Mantua, palmas* (yo, el primero, te traeré, Mantua, las palmas idumeas). La lectura atenta, quizá la explicación del texto, llevó al autor del *Lazarillo* a detenerse en la dificultad que Virgilio trata de vencer, el primero, en las *Geórgicas* (III, 289-292).

El *Lazarillo*, esta «nonada que en este grosero estilo escribo», se cuenta entre los libros de más meditada intención satírica del siglo XVI. Las obras de Guevara están escritas, como se indica en los títulos «en muy dulce y nuevo estilo», Marco Aurelio, 1531. Guevara ha escrito en «alto estilo». El «grosero estilo» puede indicar una oposición a Guevara, y al estilo virgiliano: *magno ore* (*Geórgicas* III, 294). Nace este estilo del asunto. Lázaro debe hablar en su propia lengua, el *sermo cotidianus* según el precepto horaciano, y esta lengua es «grosero estilo»; lo contrario del otro grosero estilo, del *agrestis Musa* que recuerda Lucrecio (V, 1398). Garcilaso llama a la *Égloga* III, tan artística, «esta inculta parte de mi estilo», porque trata de campo. Tácito en la *Vida de Julio Agrícola*, que el autor de *Lazarillo* probablemente conocía, concibe este libro escrito en «lengua grosera y mal compuesto», *incondita*

ac rudi voce. Parece que el final del *Lazarillo* fuera una parodia de las últimas páginas de *Vida de Agrícola* que Álamos Barrientos tradujo: «Porque él había llegado a la cumbre de los verdaderos bienes, que consisten en las virtudes». Lázaro, el reverso de Agrícola, estaba en la prosperidad «y en la cumbre de toda buena fortuna», pues poseía los falsos bienes, la prosperidad sin virtud y sin honor. Si no se encuentra en Tácito el empleo de -218- la palabra cumbre, pertenece al género histórico de los triunfos y se halla la frase literalmente en Tito Livio: *Summum culmen fortunae* (XLV, 9), sobreentendiéndose la buena: «en la cumbre de toda buena fortuna», como dice Lázaro. El estilo del *Lazarillo* tiene la concisión del *sermo cotidianus* de las *Sátiras* de Horacio. Y aun la expresión culta: *venimus ad summum fortunae* (*Ep.* II, I, 33). La natural y penetrante distinción horaciana parece renacer en la reflexión del famélico Escudero cuando dice a Lázaro que «no hay tal cosa en el mundo para vivir mucho, que comer poco»; lo mismo en el elogio de la uña de vaca: «dígate que es el mejor bocado del mundo». Distinción exquisita que hace pensar en la *Epístola* de Horacio a Numonio Valla (I, XV).

En el *Prólogo*, dice Lázaro que pareció mejor no tomar el relato de su vida «por el medio, sino del principio». Toda vida empieza por el principio, la de Agrícola, de Tácito, la de Andrónico, según Guevara; el poema épico empieza por el medio, la *Odisea*, la *Eneida*. Horacio da la norma en su *Poética: in medias res* (148-149). El autor del *Lazarillo* conoce pues muy bien a Horacio y, al hacer la salvedad, se defiende del lector y apunta la causa por la cual no sigue el consejo del poeta latino; crea la novela autobiográfica cómica.

El *Lazarillo* tiene aspectos de sátira horaciana. Las sátiras de Horacio llegan en esta época a su mayor influencia. En todo escritor apunta el satírico, el que corrige vicios, el que instruye deleitando. Esta propensión satírica, adquiere en el ambiente europeo un decoro que quizá no sea el de la Edad Media. Si un poeta como Horacio no hubiese escrito sátiras hubiera faltado en el Renacimiento a este género su abolengo. -219- El poeta lírico, el poeta virgiliano, puede abstenerse de la sátira, detenerse cuando se siente arrastrado; por eso Garcilaso se refrena:

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía
que a sátira me voy mi paso a paso
y aquesta que os escribo es elegía?

Cada género tiene sus límites. La observación minuciosa del autor del *Lazarillo* es horaciana. «Un pequeño libro, harto chico para lo mucho que entretiene», según la justa observación de Bonilla. Es la técnica latina. El mayor número de cosas en el menor número de palabras. Así escribe Horacio. Obsérvese el estilo, el vocabulario, todo denuncia el exacto conocimiento de la sátira latina del *sermo cotidianus*. Quizá allegue con el *Trinummus* de Plauto reflexiones morales. Este intento puede ser parodia de Guevara y una manera aguda de escribir del bachiller de Rhúa, como puede verse en sus cartas. Confróntese el *Lazarillo* con Juvenal y Persio, tan estudiados en el Renacimiento. Del Juvenal del *Lazarillo* al de Quevedo hay mucha distancia, pero ya se advierte en esta obra.

Se ha insistido acerca de la amplitud y mérito de los tres primeros tratados del *Lazarillo*. En los restantes decae la densidad de observación y el trabajo de los caracteres. El Ciego, el Clérigo y el Escudero son caracteres sobriamente logrados, figuras velazqueñas, según observa Bonilla.

El ciego, preceptor de Lázaro, su maestro y ayo, en cuya escuela se formó, y el Clérigo, representan la astucia y la avaricia. El Escudero, muy adaptado a la época, es el *Miles gloriosus*, el soldado fanfarrón. Son tipos de Plauto. Al enfrentarse la vida de Lázaro con otros personajes no elaborados -220- por la comedia, se encuentra con tipos sin contenido interior. La acción va entonces por lo externo. La Edad Media contribuyó a acentuar ciertos tipos. El Arcipreste se había inspirado en parecidas reflexiones al hablar del pecado de la avaricia; recuerda al mendigo Lázaro:

Tú eres avaricia, eres escaso mucho,
al tomar te alegras, el dar non lo has ducho...
Por la gran escaseza fue, perdido el rico,
que al poble Sant Lázaro non dió solo un zatico...

En el Escudero y Lázaro, el falso héroe y el criado, se advirtió el dualismo de Don Quijote y Sancho Panza. Ese dualismo de Don Quijote-Sancho se ve mejor en el *Miles*, es el de Pyrgopolinices-Artotrogus. La proyección de Plauto es profunda en el *Lazarillo* y el *Quijote*. En ciertos momentos el *Quijote* es comedia y el héroe manchego se convierte en Miles y Sancho sonrío desde su mirador de Artotrogus. ¿Cómo podía ser de otra manera en una cultura tan impregnada de Plauto y que hace posible ya la obra de Molière, encarnación definitiva en la literatura moderna del cómico latino?

Los apartes de Lázaro en el tratado III, son apartes de la comedia, del *Miles*. Compárese el comienzo del acto primero del *Miles: Curate ut splendor*, con las palabras del Escudero en alabanza de su espada: «¡Oh si supieras, mozo, qué pieza es ésta!»... Conviene comparar, para ver las semejanzas y diferencias, estos intencionales tratados del *Lazarillo* con las comedias de Plauto. El autor españoliza. Da los nombres geográficos exactos en la precisa ruta de su personaje; se ciñe a la rigurosidad y las circunstancias del género, del itinerario, ensayado con dignidad de apoteosis en esos -221- años por Garcilaso en la *Égloga III*. Horacio fue maestro del itinerario realista. El bachiller de Rhúa, conoce e interpreta los textos latinos. Sigue una feliz tradición que el imperio romano hereda de los griegos, que se prolonga en la Edad Media y da universalidad a Europa. Léase la *Carta II* del Bachiller. Se verá cuán bien sabe e interpreta a los autores latinos y con qué secreta vena satírica estudia a los hombres. El personaje - el ínfimo «anti-héroe» plautino- ve lo ridículo, y la comedia encierra la sátira para hacer reír. Con Juvenal, dice muy bien René Pichon, Plauto será el pintor *des petites gens*. La esfera del *Lazarillo* es, pues, la de la sátira y la comedia, un mundo de «pequeñas gentes» vive en él. Una historia cotidiana se desenvuelve, concisa, sin dar jamás ni en la elegía, ni en la égloga, ni en la oda, ni en la epopeya. El lirismo de Plauto está alejado por la norma del *sermo cotidianus* de Horacio y Juvenal. Muy raras veces aparece el burlesco contenido emotivo, de parodia elegíaca: «¡Oh, Señor mío, dije yo entonces, a cuánta miseria y fortuna y desastres estamos puestos los nacidos, y cuán poco duran los placeres de esta nuestra trabajosa vida!». Exclamación un tanto garcilasista, dentro del tema de *sorte humana*. (*Elegía*, I, 76-78):

¡Oh miserables hados! ¡Oh mezquina
suerte la del estado humano, y dura,
do por tantos trabajos se camina!

ligeramente tocada del recuerdo de las coplas de Manrique, en la boca de Lázaro, del: cuán poco duran «los placeres y dulzores - de esta vida trabajada - que tenemos».

¡Los trabajos de la vida! «Y vean que vive un hombre -222- con tantas fortunas, peligros y adversidades», dice el *Prólogo* del *Lazarillo*. En Salamanca, en 1550, se publicaron los primeros trece libros de la *Odisea*, traducidos por Gonzalo Pérez. Esta traducción es de capital importancia. Se ha dicho que la historia de una literatura es la historia de sus traducciones. Verdad innegable. ¿El autor de la *Vida de Lázaro* leyó la *Odisea* en texto latino o

en la traducción de Gonzalo Pérez? La historia plautina del arca del clérigo parece parodia del *Canto II* de la *Odisea*. El mismo Lázaro lo dice: «Parecíamos tener a destajo la tela de Penélope, pues cuanto él tejía de día, rompía yo de noche». Es cierto que la tela de Penélope es un lugar común, comentado y traducido por Erasmo en su *Adagia*, pero en el *Lazarillo* se advierte la lectura de la *Odisea*:

Ella texía entre día aquí en su casa
esta prolixa tela; y a la noche...
lo que había tejido destexía.
Tres años nos detuvo en este engaño,
sin que dexase nadie de creerla...

«Miseria, fortuna y desastres», «fortunas, peligros y adversidades», ¿qué son, dentro del tema de las «miserias del hombre», sino poner de nuevo en escena la peregrinación de Ulises que así presenta la traducción de Gonzalo Pérez?: «Que por diversas tierras y naciones - anduvo peregrino, conociendo - sus vidas y costumbres... Pasando mil trabajos y fortunas - Huyendo de la muerte miserable, - Librado de la mar y del peligro...». ¿Quién es Lázaro sino una parodia del errante Ulises a quien acecha, Neptuno implacable, el hambre? De aceptar en el *Lazarillo* la parodia odiseana, nacida de la influencia de Gonzalo Pérez, debió ser escrito -223- entre los años 1550-1554. El autor podía conocer la *Odisea* en texto latino y quizá en el griego. El bueno de Lázaro dice que asentó «por hombre de justicia con un alguacil. Mas poco viví con él, por parecerme oficio peligroso. Mayormente, que una noche nos corrieron a mí y a mi amo a pedradas y a palos unos retraídos. Y a mi amo que esperó tractaron mal; mas a mí no me alcanzaron. Con esto renegué del trato». ¡Éste sí que es el anti-Amadís, el anti-Ciro, el anti-héroe! No es sátira la de Horacio, sino humilde o burlesca confesión hecha a su amigo Pompeyo Varo (*Odas*, II, 7): «Contigo padecí la derrota de Filipos, y en la fuga acelerada abandoné cobardemente el escudo, viendo que se estrellaba nuestro arrojo y que los más valientes mordían el polvo ensangrentado». Los valientes, que se retiraron haciendo frente al enemigo, cayeron, dice Horacio, en tanto que él, que huyó, pudo salvarse. De diferentes maneras se ha interpretado la conducta de Horacio. Quizá el poeta latino agregue al hecho histórico una reminiscencia de Arquíloco. *Lazarillo*, al contar lo que le acaeció, cae bajo la condena de Micer Federico del *Cortesano* (II, 39): «en lo cual, aunque quizá no se haya atravesado culpa de ellos, todavía les cabe dellos alguna sombra de infamia, o por lo menos algún deslustre, como hacía un caballero que todos conocéis bien, el cual, cada vez que delante dél se hablaba de la batalla de Permesana contra el rey Carlos, luego con gran diligencia comenzaba a contar de qué manera había él huido...». Seguía la escuela de Estásimo de *Trinummus* de Plauto para quien arrojar el escudo, huir del enemigo, está permitido por la moda (*Scuta iacere fugereque hostis more habent licentiam. Trin. 1032*); bien tonto es el que se cuida de las cosas públicas, según Estásimo, más de cerca atañe salvar la es[...]. -224- Por eso dice despreocupadamente Lázaro: «a mi amo, que esperó, tractaron mal, mas a mí no me alcanzaron». Don Quijote, el más valiente de los caballeros, en la aventura del rebuzno, también huyó, sin defender a Sancho, «encomendándose de todo corazón a Dios que de aquel peligro le librase». «Los del escuadrón se contentaron con verle huir, sin tirarle». Breve ornamento, saeta sin veneno que Cervantes arroja a su héroe, pues don Quijote no tenía por qué sentirse humillado ni cobarde. Procedió sabiamente. Vallés en sus *Refranes*, glosa el adagio latino *Ne hercules quidem adversus duos* al que da por equivalente en nuestra lengua: «A mi hijo Lozano no me lo cerquen cuatro». Vallés lo explica así: «Unos dicen que ciertos hombres salieron de una celada contra Hércules, el cual, espantado por la multitud, huyó. Bien se saca de esto que ninguno, por muy valiente que sea, podrá, siendo solo, resistir ni pelear contra muchos sin que le maltraten o maten, y es prudencia, entonces, tomar calzas de Villadiego». Por eso viene la reflexión de Cervantes (II, 28): «es de varones prudentes guardarse para mejor ocasión. Esta verdad se verificó en don Quijote, el cual, dando lugar a la furia del pueblo y a las malas intenciones de aquel indignado escuadrón, puso pies en polvorosa». Erasmo, en sus *Adagios*, de donde tomó Vallés el *Ne Hercules*, escribe la amplia historia de los antecedentes de este adagio

en el *Quijote* el amo huye sin defender a su escudero. El fragmento de Tibulo que empieza *Rumor ait crebo*, se parece mucho al pasaje del *Lazarillo*: «cuando alguno siento que quiere decir algo della...».

¿Cómo podremos entender a los autores del siglo de oro -225- si los sacamos de donde ellos quisieron estar? Se ha abusado mucho, hasta hace poco, de achacar al estilo latinizado los defectos de la prosa de escritores del siglo XV y de algunos del XVI, hasta llegar a la tentativa extraordinaria del llamado culteranismo. Hay muchos matices. El latinismo del léxico épico de Juan de Mena o el sublime de la tragicomedia, difiere del humilde estilo cómico, común y cotidiano, que refleja la vida humana tal como es y peor de lo que es, con la caricatura y la sátira. El humanismo ya atempera o exalta el hipérbaton. «Este aparecer del humanismo, dice Menéndez Pidal, trajo el comienzo de la reacción. Bajo la sabia dirección de Nebrija la latinidad no podía propender a la exageración jactanciosa».

La «lengua hablada» del *Lazarillo* es más latina por su espíritu que la de prosistas que abusan del hipérbaton. Cuando Lázaro, en el tratado tercero, nos dice: «Andando así discurriendo de puerta en puerta...» en un estilo lleno de celeridad y movimiento, de preguntas y respuestas ¿no imita, acaso, el ritmo, las circunstancias y hasta cierto punto la intención, la manera de Horacio (*Sátira* I, IX): *Ibam forte via sacra?* Sobre la sátira latina proyecta los elementos del tratado, hasta llegar al final del proceso. Horacio huye del charlatán, aquí es el charlatán quien huye de Lázaro: «Pues estando en esto, entró por la puerta un hombre y una vieja. El hombre pide el alquiler de la casa y la vieja el de la cama». El autor del *Lazarillo* amplifica el *Casu venit* del final de la sátira.

El famélico y sinuoso Escudero del *Lazarillo*, merece en parte el reproche de liviano hombre, según la doctrina del perfecto cortesano de micer Federico, en el libro de Castiglione, aunque en el vestido y aseo de su persona se ajuste -226- a la más estricta norma; «con aquel torcer de cabeza, meneándose todo» (*Cortesano*, II, ed. Fabié, p. 182) va nuestro Escudero: «el cuerpo derecho, haciendo con él y la cabeza muy gentiles meneos». Ya el liviano, según micer Federico, «casi requiriendo con un gesto blando a cuantos topaba que le quitasen el bonete». Y nuestro Escudero dice a Lázaro: «si al conde topo en la calle y no me quita muy bien quitado del todo el bonete», etc. Sigue a Guevara en el *Aviso de privados* (1539): «Debe el buen cortesano hablar a quien le hablare, hacer reverencia a quien se la hiciera y quitar la gorra a quien se la quitare». Pero sería de plebeyos, según Guevara, mostrar enemistad en tan bajos casos, por eso nuestro Escudero fingirá algún negocio, antes que el que no le quitó el bonete llegue a él, «por no quitárselo». El Escudero leyó el *Aviso* de Guevara. ¿Cómo no había de hacerlo, dada su condición y su ciencia cortesana? «No olvida el Escudero a Juvenal, *Sátira* III (104-108), *Non sumus ergo pares*, «no somos, pues, iguales», no profesa la doctrina estoica del poeta satírico cuando dice con lo que el moralista zahiere: «porque yo sabría mentille también como otro, y agrádalle a las mil maravillas».

Los continuadores del *Lazarillo* lo han interpretado en lo que se refiere a su intención y a su origen de distinta manera. El anónimo autor de la segunda parte (Amberes, 1555) lo coloca en la línea del *Asno de oro* de Apuleyo, lo transforma en atún. Probablemente tenía la edición de 1551 de la traducción de López de Cortegana. Según Menéndez y Pelayo (*Bibliografía*, 146): «Imitación directa de Apuleyo, no encontramos ni en el *Lazarillo* ni en sus continuaciones (la de los atunes está evidentemente calcada en la *Historia verdadera* de Luciano)». Pero de todos modos toca el tema, -227- grato a Ovidio, de las transformaciones, tan repetido en el siglo XVI y XVII. Juan de Luna, racionaliza irónicamente y vuelve verosímil la transformación de Lázaro. Su continuación acentúa el carácter anticlerical del *Lazarillo* con vocabulario de tradición retórica y con espíritu enconado. Era imposible continuarlo sin desmedro porque para hacerlo así se necesitaba el talento de su autor, el secreto de su fina ironía.

Wadleigh Chandler caracterizó justamente la condición del antihéroe picaresco, emparentado con el parásito de la comedia plautina. Mateo Alemán, Quevedo, volvieron a colocar a la progenie de Lázaro en su camino con más avanzada experiencia y en otro tiempo.

El tratado final del *Lazarillo* contiene también reminiscencias de Plauto. No sé la fama que tendrían los pregoneros en el siglo XVI, pero Lázaro llega a serlo con todos los atributos del pregonero romano viviente en Horacio, Marcial, Plauto, Quintiliano, Cicerón, Tito Livio, Petronio, Apuleyo (véase Daremberg y Saglio, t. IV,

págs. 609 y sigts., art. *praeco*). El Arcipreste del Salvador procede como el viejo del epigrama de Marcial (VI, 8) que prefiere para su hija, entre varios grupos de rivales de jerarquía, al pregonero. La mujer de Lázaro pertenece a la terrible categoría de la *uxor dotata* de la *Asinaria* y otras comedias de Plauto. Lázaro es el *vir uxorius*, dócil y razonable²².

El horacianismo de expresiones del Lazarillo debe ser valorado prolijamente. Cuando el ciego le hace dar a Lázaro una gran calabazada en el toro de piedra, le dura más de tres -228- días «el dolor de la cornada». No dice «el golpe», sino cornada, porque sabe con el proverbio (*Sátiras*, 2, I, 52) que el toro hiere con los cuernos: *cornu taurus petit*, aunque no los tuviera el animal de piedra. Y los tiene, si hiere, aunque ocultos. El erudito poeta Agustín de Tejada escribirá algunos años después en una *Canción* que publicó Pedro Espinosa, en *Flores de poetas ilustres*: «el hombre fermentado - que el cuerno agudo en heno trae escondido». El juego de la idéntica metáfora adquiere un valor sabio y de casi pura técnica latina. *Quot capita, tot sententiae*, escribe el Bachiller a Guevara, al comunicarle los distintos juicios que se hacen de sus obras; recordaría a Horacio (*Sát. II*, 1, 27-28): *quot capitum vivunt, totidem studiorum milia*, con todas las formas que esta sentencia adquiere entre los latinos: *Quot homines, tot sententiae*. Por otra parte, según Horacio (*Ep. II*, 2, 58-61), no todos tienen las mismas admiraciones y gustos. El autor del Lazarillo traduce casi literalmente: *Rennis quod tu iubet alter*: «lo que uno no come otro se pierde por ello». Esta mención de la comida se encuentra en la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, que apareció en 1540: «Hallaréis un hombre que por todo el mundo no comerá una cosa, y otros muchos que digan que en todo él no hay otra más sabrosa que aquella misma que el otro no come» (I, 38). En el *Cortesano* de Castiglione (I, 7): «que lo que el uno tiene por muy bueno el otro lo tenga por muy malo». Y, en fin, toda la intención pertenece a este tema horaciano tan parafraseado por los escritores de la época que se colocan en el medio humano del relativismo de Protágoras hasta hacer decir a Cervantes que es imposible componer un libro «que satisfaga y contente a todos los que le leyeren».

-229-

En 1546 se publicó el tomo de *Obras*, de Cervantes Salazar. En su continuación del *Diálogo de la dignidad del hombre*, Cervantes Salazar habla de la fama, es decir, toca un tema del Renacimiento (cito con la edición de 1772): «Por lo cual, en la primera Tusculana, dijo Cicerón: «*La honra sustenta las artes...*». El prólogo del *Lazarillo* vuelve a este tema con sobriedad irónica. Trae la misma cita: «Y a este propósito dice Tulio: la honra cría las artes». Séneca con su acostumbrado análisis le tocó en las *Epístolas morales*, en la ciento dos. Atribuye Séneca a un antiguo poeta el dicho *Laus alit artes*. Cicerón, citado por Cervantes Salazar y en el prólogo del *Lazarillo*, escribe: *Honos alit artes*. Nuestro autor cita el *honos* de Tulio, pero piensa también en el *laus* de Séneca. La cita es obligatoria al tratar el tema. Si el *Lazarillo* tuvo presente a Cervantes Salazar no pudo ser escrito antes de 1546.

¿Quiso el autor de *Lazarillo* escribir una parodia anti tética del *Diálogo de la dignidad del hombre*? El *Diálogo* de Fernán Pérez de Oliva, nace como brote español y europeo de la copiosa literatura italiana que se desarrolla en torno al tema renacentista de la dignidad del hombre. Es importante saber qué es lo que acepta, rechaza o transforma en este acervo de elementos preciosos el escritor castellano; si compendió varios tratados o trasladó directamente sólo alguno de ellos. Lo que puedo afirmar es que este bellissimo diálogo es puro trasplante, y que quizá habrá que colocar a Pérez de Oliva cerca de Boscán en su calidad de traductor insigne. Con el *Cortesano* de Castiglione y el *Diálogo*, el irradiante platonismo italiano penetra en España y está impregnado en el *Diálogo* de platonismo ciceroniano y de múltiples ideas antiguas y renacentistas. ¿Resume, en parte, el de Pérez -230- de Oliva el tratado *De Voluptate* de Lorenzo Valla, al que se parece por el argumento? ¿Qué le debe a la Teología platónica y a otras obras de Marsilio Ficino? ¿Qué a la *De excellentia ac praestantia hominis*, de Bartolomé Fazio? Más cerca se encuentra el libro *De dignitate et excellentia hominis* de Gianozzo Manetti. El parecido de la obra de Pérez de Oliva con la de Manetti, es innegable. Pero el autor que más debió de influir en el maestro salmantino fue Pico de la Mirándola. ¿No parece, acaso, Pérez de Oliva un Pico español? Las pocas líneas que conozco de la obra *De hominis dignitate* de Pico de la Mirándola, muestran una sorprendente analogía con el pensamiento y el estilo del *Diálogo* de Pérez de Oliva. No es difícil que la ironía negativa del autor del Lazarillo, haya tratado de podar de su «hombre» todos los atributos divinos para esta creación del «hombre oscuro».

Cosa sabida es que el genio del mal de los griegos fue la Necesidad. Esta Necesidad que ha tentado al mismo Lope de Vega: «Necesidad y yo», que impele todavía al mal, pues carece de leyes, abarca una importante zona del pensamiento latino; impulsa al pecado en la Edad Media; hace decir al Cid del *Romancero*: «Rogarles heis de mi parte - Que me quieran perdonar, - Que con la acuita lo fice - De mi gran necesidad». Las necesidades de la existencia, las *vitae necessitates* de que hablan los romanos, son no sólo necesidades personales, lo son también del estado, del príncipe. Apartémonos del idealismo platónico y pongámonos en la cruda realidad. ¿Cómo ser bueno entre los hombres que no lo son: *infra tanti che non sono buoni*? Estamos con *Lazarillo de Tormes* en el *Príncipe* de Maquiavelo. En el escritor florentino se inspira la conducta de Lázaro. Dice Lázaro que -231- escribe su vida «porque consideren los que heredaron nobles estados, cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuanto más hicieron los que siéndoles contraria, con fuerza y maña salieron a buen puerto». *O per fortuna o per virtu*, afirma Maquiavelo. «Fuerza y maña», según Lazarillo, virtud y fuerza o *con le armi d'altri* o con *le proprie* (*Príncipe*, I). En el capítulo XV del *Príncipe*, está una de las fuentes más importantes de la filosofía que conduce a Lázaro «a la cumbre de toda buena fortuna». El concepto pesimista del hombre que Lázaro pudo aprender en el capítulo XVIII del *Príncipe* lo llevó al triunfo. La astucia, el engaño son la llave del éxito. Es necesario ser gran simulador y disimulador (*gran simulatore e dissimulatore*). Como los hombres no son buenos, no es justo ser bueno y leal con ellos. Las buenas cualidades más bien darían al Príncipe, y si parece que las tiene sin tenerlas, le son útiles. Este conocimiento de la vida humana que nace de una experiencia, penetra en la sátira del *Lazarillo*; le da un sedimento de amargura de que carece la sátira latina. Podríamos decir que la novela picaresca descende en parte del escritor florentino. Lo mismo que Maquiavelo al decir que su libro nace de lo que logró saber en tantos años «con tantas fatigas y peligros» (*e con tanti mia disagi e pericoli*), ofrece el suyo Lázaro para que «vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades». Si Maquiavelo no logró formar un perfecto príncipe, creó al menos un perfecto pícaro; extrajo una filosofía tenebrosa de su experiencia del mundo.

No se podría decir que la novela picaresca sea sólo parodia del libro de Maquiavelo; encierra muchos otros elementos, pero la actitud de su personaje ante el mundo engañoso -232- es la del príncipe que debe aprender a engañar sabiamente. Tampoco, a mi parecer, le son ajenas las *Epístolas de los hombres oscuros*, de Hutten, a lo menos en la intención satírica, contenida y recatada en nuestra novela.

Si el autor de *Lazarillo* siguió las indicaciones del *Arte Poética* de Horacio al hacer hablar a sus personajes, quizá no haya olvidado a Aristóteles que dice que la tragedia quiere presentar a los hombres mejores de lo que son en la realidad y la comedia peores (*Poética*, 2). El *Lazarillo* está concebido con el movimiento y la índole de la comedia. El personaje después de muchos trabajos e infortunios llega a feliz término. Bien lo ha dicho la glosa de la *Coronación* del Marqués de Santillana, de Juan de Mena: «El tercero estilo es comedia, la qual tracta de cosas baxas y pequeñas, y por baxo e humilde estilo, e comienza en tristes principios, y fenescce en alegres fines, del qual usó Terencio». Así Lázaro desde tristes principios llega a la cumbre de toda buena fortuna.

El autor del *Lazarillo*, obra de tan aguda intención satírica y cómica, descubre refinado conocimiento de textos latinos y gusto por el cuentecito popular, por los casos y dichos, tan celebrados en su época por ingenios discretos y cortesanos, anécdotas, facecias, apotegmas, que se recogerán cuidadosamente y poblarán la novela y el teatro. Conoce también la literatura contemporánea. La lee con instinto de satírico; parece profesar cierto burlesco escepticismo. En su obra se advierte madura experiencia y reflexión en el estudio de la naturaleza humana. El *Lazarillo* expresa, con una nueva lengua, la contenida visión irónica de la diversa vida cotidiana. Cervantes lo gustó juntamente con Plauto. No lo leyó, probablemente, don Quijote. El mundo de las andanzas -233- del héroe manchego, tiene plenitud de cornucopia. La mirada segura de Cervantes aprendió de *Lazarillo* el arte de una realidad que luego enriquece con los dones de su entendimiento generoso.

2. Guevara, Cervantes y Góngora

La vida escondida, de aldeano hidalgo, de Alonso Quijano el Bueno, descubre un penetrante encanto; no fue hombre de corte don Alonso; vivió en su aldea, tuvo amigos, como recomienda Guevara en su *Menosprecio de corte*, «porque muy gran parte es para ser uno bueno, acompañarse con hombres buenos»; leyó libros según recomienda Guevara para el retraído en la aldea, «porque el bien de los libros es que se hace en ellos el hombre sabio y se ocupa con ellos muy bien el tiempo»; vivió como vive el feliz hidalgo guevariano, teniendo en su mansa casa, donde hay sólo lo necesario, «una lanza tras la puerta, un rocín en el establo, tina adarga en la cámara» con razón dice Martínez de Burgos: «Este ajuar del hidalgo de aldea recuerda instantáneamente el del más famoso entre todos ellos, Alonso Quijano, a quien su padre legítimo, que no padraastro, Cervantes, dio, como primer caudal, lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor». La vida aldeana, a lo largo de la novela cervantina, aparece con la apacible felicidad guevariana.

El *Quijote* y las *Soledades* de Góngora participan de elementos comunes que se adaptan al genio individual sin ser ajenos a ningún escritor de la tradición grecolatina. Así la cena de los cabreros y el discurso de don Quijote sobre los -235- dichosos siglos muestran una aspiración idéntica a la cena y al discurso entre los cabreros del Peregrino de Góngora. La escena de las bodas en las *Soledades*, se enlaza con las bodas de Camacho. El personaje que sale de un lugar va descubriendo en la geografía poética de su itinerario otros aspectos de la redondez de un ciclo arcádico. Las regiones descubren su natural abundancia, sus costumbres. De allí que estos itinerarios que empiezan en lo moderno con Petrarca, desvíen lo particular a lo poético y a veces a lo filosófico en viajes continuamente narrados por españoles de la época, ansiosos de mostrar regiones desconocidas. El asunto del Quijote es simple, la salida y la vuelta del héroe, una peregrinación, un itinerario de caballero andante, dentro de la norma universal, la de Ulises que torna a Ítaca; a la sin retorno a su patria, de Eneas, fundador, por destino, de una nueva Troya. El itinerario del Peregrino de las *Soledades* aunque no señale nombres propios, lo que merece el reproche de Jáuregui: «tampoco dice usted jamás en qué país o provincia pasaba el caso», no puede desvincularse del de don Quijote.

¿Conoció Cervantes, las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora? Probablemente llegaron a su conocimiento y trató de penetrar en la expresión difícil. A la novedad del *Polifemo* parece aludir en el *Viaje del Parnaso*: «estancias polifemas». Ninguna imprudencia será afirmar que Góngora leyó en los años de la composición de la *Soledad* primera la primera parte del *Quijote*.

La crítica actual no se detiene en el asunto de las *Soledades*. El poema tiene asunto, un tanto episódico como los relatos de la *Odisea*. Góngora lo expone en la dedicatoria del poema: «Pasos de un peregrino»... Casi en igual forma -236- que la odiscana «que anduvo errante y peregrino». Esa peregrinación constituye el asunto del poema. La causa, retardada intencional mente, aparece, en labios del peregrino, en la *Soledad* segunda: «Audaz mi pensamiento - el cenit escaló, plumas vestido».

Puso el Peregrino los ojos en el sol, escaló vestido de plumas la altura ardiente; cayó al mar; de allí «el paso errante»; «el audaz pensamiento», se atrevió como Ícaro, quiso pasar un límite; cayó y ya no tiene más término que la muerte. Es el asunto trágico, Hipólito y Fedra o Eneas y Dido. El Renacimiento invierte, el amor no correspondido de Fedra se vuelve ahora al héroe masculino que es el desdeñado. Así el episodio de Grisóstomo y Marcela en el *Quijote*. El Peregrino espera segundo naufragio o darse duro fin con el hierro homicida; errante, mortalmente herido por la pasión, «desdeñado y ausente», puso los ojos en la altura solar, vivió en la esfera donde las pasiones existen, en las ciudades, en el fausto de las cortes. En ese fausto debió ver «el cenit» y tentó alcanzarlo, sin temer el límite que irremediamente separa. En la ciudad están la confusión, el desorden, las pasiones. En el campo -en ese campo místico- viven todavía vestigios de la felicidad primera; la sencillez, la correspondencia de los afectos. Estas dos esferas, tan horacianas, alcanzan su intensidad en Séneca, en la *Fedra*, en el monólogo de Hipólito. El Peregrino de Góngora contempla en su andanza ese mundo de inocencia de los campos, la *re rustica*, pastores, chozas, bodas,

escenas de pesca. Ve y alaba allí la perfección de lo simple, la conformidad con la limpia, de pobreza rica con sus dones, de generosidad cumplida, es la paz que entre los montes distantes y las arboledas -237- agrestes se ofrece al Peregrino como el ideal de vida perfecta. Esbozado por Séneca en el horror de la Fedra, está colocado por Góngora, entre la caída del Peregrino y la inminencia de su fin: «Naufragio ya segundo».

Antes de llegar a ese «duro fin», el Peregrino pisa el mundo de los campos. Los pisa como espectador, va de paso, con incurable mal; mal que «es culpa». No podrá detenerse; recorre una órbita sin regreso. Tendrá túmulo en el agua o la tierra, «líquido diamante» o «elevada cima».

Las huellas del naufragio que aún lleva el Peregrino en las ropas, dan lugar al episodio de las navegaciones puesto en labios del anciano, en versos de incomparable poesía. Junta Góngora así un desastre a otro, en oposición a la vida campesina y aldeana, del vivir donde se nace, del viejo de Padua de Claudiano. La pasión y la codicia no son conocidas en los campos. La imprecación a la navegación que arranca en Góngora de la oda de Horacio a la nave de Virgilio se prolonga a las naves que penetran en los misteriosos confines vedados aun al sol; el hombre se sale de su órbita; la codicia lo arrastra; el naufragio también castiga una culpa. De la choza de los cabreros el poema se prolonga en la segunda Soledad a la caza de cetrería que el Peregrino contempla desde el mar. Visión del fausto cortesano del cual el peregrino anda ausente. Visión de palacio, de espléndida magnificencia. Horizonte postrero o comienzo en donde el pensamiento audaz se viste como Ícaro. No necesitaba don Luis terminar las *Soledades*; allí se terminan. Queda por venir, después de esa aparición de lo que ha dejado, el «Naufragio ya segundo» o el filo del hierro.

El asunto de las *Soledades*, que arranca de la tragedia, especialmente de la *Fedra* de Séneca, se encontraba ya esbozado -238- en España. En Garcilaso (soneto XII), en parte en el *Peregrino en su patria*, de Lope, y sobre todo en el episodio de Grisóstomo y Marcela del *Quijote*. Este episodio pertenece a la tragedia clásica, a Séneca. Los comentaristas de Góngora no citan a Cervantes, porque entonces el *Quijote* carecía de jerarquía humanista. En el canto del Peregrino: «Audaz mi pensamiento», apunta esa audacia, como causa de su destierro: «Esta pues culpa mía»: «Muera, enemiga amada, muera mi culpa».

Muera conmigo mi culpa, como traduce Salcedo. La culpa está, como apuntamos, en el temerario vuelo de Ícaro. ¿En esta culpa se oculta un misterioso obstáculo trágico? La misma intencionada oscuridad se encuentra en la *Canción desesperada* de Grisóstomo en el *Quijote*:

Diré que la enemiga siempre mía
hermosa el alma como el cuerpo tiene
y que su olvido de mi culpa nace.

Góngora elude la tragedia, la supone ya en la inteligencia del lector; la hace aparecer en rápidas alusiones: «náufrago y desdeñado sobre ausente»; pinta la belleza que enamoró al Peregrino «en la sombra no más de la azucena», adelanta el fin del héroe en su confesión: «o filos pongan de homicida hierro». La planta del héroe trágico recorre los sitios de la insumergible Arcadia, que aun pertenecen al siglo de Saturno, donde el antagonismo de los dos polos discordes no existe. El enamorado don Quijote, como Ulises, como Eneas, no es héroe trágico; lo es Grisóstomo, y por inteligente capricho de Cervantes, aparenta serlo, como Dido, Dulcinea encantada en la cueva de Montesinos.

3. El influjo platónico

En incesante transformación, inagotable en su contenido, cambiante en su rigurosa exactitud, diferente en cada escala, irónico, con gracia que centellea en lo que dice y puede decir la palabra, autor de difíciles diálogos filosóficos penetrados por la vida con encanto de deliciosa comedia, unidos por una proporción, partes de una arquitectura, Platón, prosista ático, tiene la humanidad de Eurípides, la gravedad de Sófocles, la línea de los frisos. Concedor minucioso de Homero, es una mirada que recoge el universo, mirada distinta, más inquisitiva, menos épica. Indagador, pintor de jóvenes y sabios, los hace hablar como los oye; aparece el discurso en el estilo en que quiere que asome el alma en el mármol o brota la palabra, sorprendida, firme, evasiva; creador de mitos y alegorías, de una ciudad en el cielo, forja la realidad legislada en un grado ya superado por su misma dialéctica, sin que puedan limitarlo ni sobrepasarlo ni el tiempo ni la ciencia ascendente. Artífice de logos, de la verdad impersonal y absoluta; de una religión filosófica, del racionalismo teológico, anunciador del mundo invisible e incorpóreo que sólo ven los ojos del alma en una pura luz, enseña que el justo no debe temer la muerte, que la realidad visible es sombra; nos instruye en la perfección moral; profeta de la inmortalidad, de la inspiración, habla por -240- súbito alumbramiento con palabras que se convierten en patrimonio de la humanidad y la encienden; poeta del amor, del Eros que nos conduce por la escala de la hermosura, cree que no ha nacido aún ese poeta, y ya lo es él; condenado a experimentar la política de su tiempo, la subordina al Bien, construye y reconstruye la ciudad ideal, en donde penetren el orden, la justicia y la razón; escudriñador del alma encerrada en el cuerpo, de su ascetismo, glorificador del retorno del espíritu purificado a las cimas del Bien, a la patria del cielo, descubridor con los pitagóricos de la geometría del universo, de la ley de la proporción y del número, maestro de vida contemplativa y activa, creador de la teoría ejemplar de las Ideas, llega a la intuición, al éxtasis religioso. Geómetra, junta el camino del amor con el de la investigación científica; dotado del don de la expresión poética, del ala del lirismo, halla la teoría de las ideas en las formas matemáticas, en la geometría espiritual del orden del cosmos; heredero de la tradición helénica del arte, de ciencia y de sabiduría, asiste al drama de Sócrates, al problema del hombre, de la dignidad, del ojo de Dios en la conciencia. El relativismo humano cambia, «Dios en la medida de las cosas». Encarna la indestructible humanidad entre pasiones y tinieblas de la ambición y de la ignorancia de los verdaderos bienes. Su discípulo heterodoxo Aristóteles, construye, con noble independencia, la prodigiosa enciclopedia del saber humano. Por largo tiempo el Occidente parece dividirse en platónicos y aristotélicos. El neoplatonismo medieval se refugia en el misticismo. La aparición emocionante de las obras de Platón, salvadas por el Renacimiento, crea el neoplatonismo italiano que penetra en España.

Garcilaso y Boscán al convertir en árbitro de la traducción -241- del *Cortesano* a una dama, Boscán al dedicar sus sonetos y canciones, que escribió, a la manera de los italianos, a la Duquesa de Soma, traen a España la valoración platónica de la mujer. No se puede exigir a Boscán un acabado platonismo. El descenso de la hermosura que participa de la belleza divina convierte al amor, para expresarme con el platónico Miguel Ángel, «en un concepto de belleza». La hermosura trae a la tierra su naturaleza invariable; contemplarla es el primer grado de la escala que nos lleva a lo divino. Herrera así lo siente y dice: «En esa belleza que contemplo, la inmensa busco y voy siguiendo el cielo». Esta doctrina del amor, itinerario de la mente encendida por viva inquietud, llega en los místicos al ansia de ver la hermosura de Dios. Toca también la novela pastoril en España y en Francia. Ficino, Castiglione, con sus exposiciones platónicas, contribuyeron a esta mundana adaptación del filósofo. En castellano se halla en la *Galatea* de Cervantes, en la *Dorotea* de Lope. Francia, influida por la novela pastoril española y por la descendencia de Boccaccio, acrecienta esta literatura. Sería difícil juzgarla; Platón la hubiera desaprobado. Un fino crítico, según Dies, ha fustigado «esta erótica grosera y necia que algunos quieren todavía prestar al poeta genial del Eros filosófico». La belleza que el Sócrates platónico desea conocer y cultivar, agrega Dies, es la belleza de las almas. De allí los grados de la iniciación hasta llegar a la belleza que aquí sólo entrevemos.

Garcilaso se educa en el estoicismo penetrado por corrientes platónicas. Ni una cita, ni una alusión que no sea de humanista aparecen en sus versos. Sorprende esta analogía con el platónico Boecio. Herrera lee el *Cortesano* en la lengua originaria. De esta obra irradia la doctrina de la belleza -242- y del amor que estudia y sigue. Destella el mundo de las ideas platónicas, da la adivinación de las ejemplares formas de las cosas; afina para la otra luz invisible; Platón, poeta de lo invisible, del alma, de la cárcel de los sentidos, abre el mundo inenarrable. La naturaleza se descubre; la amistad tiende a su fin, el bien; investiga en el diálogo. La eminencia literaria está en las fuentes puras, en exposiciones insignes. El amor va por el camino del propio conocimiento a la hermosura divina. Fonseca, en su *Tratado del amor de Dios*, concede sitio de honor a Platón, empieza el libro con una cita del *Banquete*. El comenzar los libros con el nombre «del divino Platón», no era novedad en España.

Castiglione escribe que el don del amor divino «le alcanzaron Platón, Sócrates y Plotino, y otros muchos, y en nuestros cristianos aquellos santos padres como San Francisco, al cual un ardiente espíritu de amor imprimió aquel sacratísimo sello de cinco llagas». «El mismo Sócrates confiesa que todos los misterios del amor que él sabía, haberle sido revelados por una mujer, que fue Diótima».

Asegurar que León Hebreo ejerció en la mística española una influencia decisiva, que introdujo el platonismo en España, es dejarse cegar por exagerada creencia cuyo origen está en una cita de Cervantes. En épocas de afinada cultura nadie podía atenerse a la afirmación de crédulos alejandrinos, cuyo eco recorrió siglos, de que Platón haya sacado su doctrina de Moisés. Es lo que sostiene por convención, que no es sólo suya, León Hebreo: «lo platónico es mosaico». Esta equivocación seguirá viviendo: en el *Examen de Ingenios* escribe Huarte: «Platón tomó de la divina Escritura las mejores sentencias que hay en sus obras»; «habiendo leído en el Génesis a quien tanto crédito daba». Así se deformó -243- la verdad, la historia. El platonismo entró en España por varios caminos; venía con la lectura de Boecio, de Cicerón, con la de escritores medievales, con el aristotelismo, con los platónicos italianos, con las obras de Platón traducidas por Ficino. Las citas de Platón en latín son innumerables en españoles del siglo XVI. No aparece ninguna traducción de los *Diálogos*. Si comparamos esta pobreza con las versiones francesas, España es un desierto. En 1555 se publicó en Salamanca una edición del *Convite*, en griego y en latín. Se lo leía en esta lengua; Juan de Ávila recomienda «Tulio, las Éticas de Aristóteles o algo de Platón». El *Cortesano* sirvió de modelo lírico a los poetas y místicos. La influencia característica y universal del libro de León Hebreo tiene sus límites y sus zonas.

El tema platónico de la dignidad del hombre abarca el Renacimiento; sus fuentes alcanzan toda la literatura antigua; su origen está en el *Timeo* y en el *Protágoras*; Pico de la Mirándola se coloca en el centro de esta glorificación del microcosmos, del hombre, el pequeño mundo que encierra en sí el universo.

Una inteligencia insuficiente de San Juan de la Cruz hace que alguno de sus biógrafos no cite a Platón y quiera desvincularlo de los neoplatónicos, de los ascéticos y los místicos griegos. La formación de Juan de la Cruz revela penetración en los poetas latinos. Es la cultura europea del santo lo que no quieren ver; como si no hubiera estudiado en Salamanca, donde pudo leer el *Convite* y aprendió el arte de pensar y de saber en Aristóteles; será útil mostrar influencias que hagan visible la perfección de su técnica literaria y su paisaje poético. Se ha estudiado la influencia de Garcilaso en la formación poética de San Juan; reveló al místico -244- un delicado vocabulario, imágenes, temas y estados psicológicos y quién sabe qué secretos que se descubren en la lectura de versos que nos son queridos. Lo demás era él, poesía, experiencia conmovedora.

El deseo de hermosura de San Juan de la Cruz proviene de la estética platónica. Para el *Cortesano* de Castiglione, «la hermosura mana de la bondad divina y se derrama sobre todas las cosas criadas», «alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso». «Digo que de Dios nace ella». «La hermosura del alma participante de aquella hermosura divina»: la hermosura «un rayo divino, aun a las plantas y a las piedras comunica». Lo mismo en *Llama de amor viva*. La poesía de San Juan está penetrada por el Renacimiento: «Amada en el Amado transformada», aparece en el platonismo del *Cortesano*: «como verdaderos amantes en lo amado podamos transformarnos». Esta unión transformante de los místicos se encuentra en Plotino, se repite en Herrera, vive en el petrarquismo; la belleza de los temas alcanza en San Juan misterioso encanto, música inefable. La expresión «Amada en el Amado transformada» en sí no sería platónica ni cristiana sino panteísta, pues el alma se transformará en substancia de Dios,

siendo como es substancia creada y por tanto distinta; por eso San Juan en su comentario explica. Luis de León, más geométrico, en su órfica oda a Felipe Ruiz, exclama «allí a mi vida junto», pero el gran lírico puede osar en la inspiración ir más allá del límite; hijo del Padre que le sonrío, une las dos substancias en el amor y la hermosura.

Fray Luis de Granada, tan ejemplar y esclarecido, tan hondamente platónico, escribe: «Dios es la primera hermosura de donde procedieron todas las cosas hermosas», suma -245- de ciencia platónica que concuerda con San Juan de la Cruz: «Con la sola su figura vestidos los dejó de hermosura». Oye la música espiritual, «así también la hay espiritual y tanto más suaves cuanto más excelentes, son las cosas del espíritu que las del cuerpo». Lo que despierta en el Cántico: «La música callada, la soledad sonora».

Diótima fue, en la mente de Platón o en la realidad, una mujer santa, un instrumento de la divinidad; Sócrates sabe que por la dialéctica no puede llegar al estado donde se descubre lo divino por revelación sobrenatural; el filósofo cede el lugar más eminente a esta mujer que nos pondrá frente a la divinidad de la belleza, de lo que se alcanza en la rapidísima luz de la revelación. Por eso escribe Granada: «Casi todo esto que aquí habemos dicho de la divina hermosura, dice maravillosamente Platón». Menéndez y Pelayo formó una antología platónica de Luis de Granada. «¿Qué cristiano habrá que no se espante, escribe Granada, de ver en estas palabras de gentiles resumida la principal parte de la filosofía cristiana?». Fue propio de estos hombres ilustres confesar su asombro al encontrar la filosofía del amor y la hermosura de Dios en los griegos. De Platón he leído, escribe Fray Juan de los Ángeles, que hacía de ordinario esta oración y cita a su manera «el dame la belleza interior» del *Fedro*. «Devotísima oración es ésa verdaderamente y más de pecho cristiano que de filósofo». La investigación del sentimiento religioso vuelve ahora a los antiguos, tiene en cuenta a los filósofos; la inquisición de la belleza y la justicia de Dios tendrá que ver con ellos; el platonismo descubre cimas del alma.

Esa transmisión se presenta desnuda, en lo que pueden abarcar las palabras, en la *Oda a Salinas* y en la *Noche serena*, -246- de Luis de León, sin ninguna añadidura, en el logro de lo absoluto poético, por la depuración de sus fuentes. Menéndez, en su comentario de la oda, adopta la denominación de platónica; Collet, en *El misticismo musical español*, niega la afirmación del platonismo directo y le da ascendencia en los neoplatónicos; le llama síntesis poética de las puras doctrinas medievales. Entre otras virtudes de la música en la *Oda a Salinas*, Menéndez encuentra «el poder quietador del arte (sofrosine), y sus efectos purificadores». Para Collet es la *catarsis*, y no la *sofrosine*, lo que experimenta el autor de la *Oda a Salinas*. Conciliemos; Menéndez dice «y sus elementos purificadores», y se refiere a la *catarsis*; Aristóteles trata en famoso pasaje de la *Poética* de la *catarsis*, «purificación de las pasiones», elemento tan platónico; de nada se ha escrito tanto. «El aire se serena», entraña la *catarsis* y la *sofrosine*. Obra de la música, del arte, es serenar; lo era entre los pitagóricos y por supuesto en los platónicos. En Fray Luis se ordenan muchos elementos, el poeta integra y no aplica el análisis. Si en alguna región se entró en los secretos de la poesía, fue en Grecia, donde la correspondencia de la inteligencia y el cosmos fue vista con mirada de sagaz profundidad. Lleva esta obra vibración platónica, plotiniana y aristotélica. Hay pitagorismo en la música medieval; para la Iglesia, dice Collet, «la música será una escritura sagrada». Esa religión de la música, de música y geometría, es característica esencial de los pitagóricos. Platón llama a la filosofía la mejor de las músicas; «sin música ninguna disciplina puede ser perfecta», afirmaba San Isidoro, quien recibió esta doctrina del neoplatonismo. Sobre este misterio musical hay admirables estudios. No sólo la filosofía es música, la religión lo es también, la música -247- conduce; en este viaje musical, el poder de la lira nos lleva al Sumo Bien, a la hermosura divina. Meautis ofrece una antología de pasajes de poetas griegos; la música asciende inmediatamente y encuentra correspondencia en la divinidad; no sólo la música humana, también el canto del ruiseñor en un pasaje de Aristófanes; no estaban cerrados al ave los oídos de los dioses; no se queda el canto en la tierra; «traspasa el aire todo», dice Luis de León en su oda, que se inspira también en la primera Pítica de Píndaro. En cuanto la lira de oro preludia en la tierra, ya encuentra concordancia en el cielo, «traspasa el aire». Píndaro no escribe estas vertiginosas palabras; se sobreentienden. El ímpetu de Luis de León y su ardor intelectual encuentra equivalencia en el siglo XIX en Hölderlin y en Shelley; dos poetas amantes de Platón. Hölderlin ensaya traducir a Píndaro y lee los *Diálogos platónicos*, lo mismo que el autor de la *Oda a Salinas*; difieren en la época; uno vive en un mundo ordenado; en Hölderlin el hombre pisa la tierra obscura; el éter no abre sendas. Este llegar a lo supremo que da a España con unos pocos versos ciudadanía en el espíritu, se debe al estímulo platónico. Lo mismo acaece con la *Noche serena*. Las

fuentes están en Lucrecio, en el *Sueño de Scipión*, de Marco Tulio. El procedimiento es el de la *Oda a Salinas*, el traspasar el aire, vuelo desde el sueño y el olvido, por la catarsis que opera la vista del cielo.

Santa Teresa parece que contemplase su alma, el pie en la sombra, tendida a la infinita hermosura. Comprueba Etchegoyen que la santa «tuvo el genio de la asimilación y la síntesis, más que el de la invención»; «lee, relee, subraya». Confronta su experiencia propia con la ciencia; sin confundir la rigurosa erudición con la inspiración, respetuosa -248- de las dos formas; naturalmente platónica, cede a la inspiración. Citemos cualquiera de esos libros que medita la santa, las obras de Orozco; esos tratados están impregnados de platonismo, según Hoornaert. La santa no ha ignorado la teología; sigue el camino socrático del propio conocimiento «y a mi parecer, jamás nos acabamos de conocer si no procuramos conocer a Dios». Este conocimiento socrático, el examen de conciencia de los órficos y los estoicos, pertenece a la tradición cristiana; da su intimidad religiosa al catolicismo; la contemplación se descubre con el platonismo. Cuando los Padres de la Iglesia «piensan» su mística, platonizan, afirma Festougière. Santa Teresa, como estructura personal, armonía de dos polos; contemplación actividad; éxtasis y acción, organizadora en el mundo y desdeñadora del mundo, fue una índole espiritual platónica y occidental. La ascensión desde el ascetismo al estado beatífico en experiencias sucesivamente superadas, recuerda los grados contemplativos del filósofo. Aun lo que parece repunte de desdén medieval, tiene en la santa antecedentes platónicos. Por ejemplo, la insistencia en menospreciar al hombre: «un Dios que así se quiere comunicar a un gusano», que recuerda a Juan de Ávila: «y espántese de que un gusano hediondo haya de tratar tan familiarmente a su Dios». ¡Qué pobre idea de la naturaleza humana! Ése es el reproche al Ateniese de las Leyes; compara los hombres con muñecos mecánicos, que de cuando en cuando reciben algún resplandor de verdad. «No te asombres; yo tengo los ojos fijos en Dios. Lo que experimento ahora, me obliga a hablar así». Cuando el alma contempla, ¿qué ha de parecerle lo humano? Sólo por llegar a esa contemplación la vida merece ser vivida. Este deseo de Dios, que ya es haberlo -249- hallado, irradia en Platón y su escuela con un ardor y una riqueza que pretenderíamos en vano agotar, fuente de donde ha brotado secreto lirismo. El drama interior de la santa se desarrolla en una región esclarecida; ella lleva su curiosidad más allá de la propia experiencia. Le preocupa la diferenciación de alma y espíritu, «el alma y el espíritu que son una misma cosa, como lo es el sol y sus rayos»; «queda el alma, digo el espíritu de esta alma, hecho una cosa con Dios»; el espíritu, el ojo espiritual, el *nous* platónico y aristotélico.

San Juan de la Cruz, al comentar *noche serena*, del *Cántico*, define la unión por el *nous*: «porque esto no se hace en el entendimiento que llaman los filósofos activo: mas hácese en el entendimiento en cuanto posible y pasivo»; San Buenaventura, autor del platónico *Itinerario de la mente* hacia Dios, afirmaba ya lo mismo; como lo declara Pascal cuando exclama: «no el dios de los filósofos»; los filósofos han llegado a Dios por la razón, por el entendimiento activo; llegaron a Dios, al Uno, al Padre, que es Verdad, Bien y Belleza, universales y absolutos en el mundo invisible a los sentidos que sólo contempla el alma. El P. Crisógono estudia el pensamiento de Juan de la Cruz. La base es aristotélica, la cúpula platónica. Las influencias platónicas «lucen su belleza en el contacto mismo del alma con Dios». Cree que conoció al ateniense indirectamente por intermedio del Aereopagita y de San Agustín. San Juan no cita a Platón; lo alude cuando dice «los filósofos». San Agustín, cuya erudición señala la decadencia de la ciencia antigua y que debía tanto a los platónicos, no debe ser considerado en esta escuela; reniega de los filósofos y «sobre todo de Platón». Cuando Lutero renueva este odio de su maestro a los filósofos, -250- Erasmo, que al fin no era platónico, le dice con voz que debió oírse en España: «Platón y su escuela han enseñado la creación, la inmortalidad del alma, la espiritualidad de la esencia divina», según afirma Renaudet en sus *Estudios erasmistas*.

Juan de Ávila, al hablar del gobierno, señala que «es necesaria al gobernador la lumbre del cielo». Y agrega: «Esta verdad alcanzó Platón y con tanta certidumbre que se determina a decir que nunca la república será bien regida hasta que el regidor de ella, con la potencia espiritual de su ánima, se junte con Dios». La potencia espiritual es el *nous*. No puede faltar la repetida reflexión: «Cosa de maravillar es cómo este varón alcanzase aquella verdad».

Don Quijote, en la madurez mental de Cervantes, señala un apogeo platónico. No hay que buscar el falso platonismo bucólico de la Galatea, forma que Platón no hubiera aceptado; aparece más su platonismo en el *Viaje del Parnaso*, donde descubre su visión de la ascendente escala:

Yo corté con mi ingenio aquel vestido
con que al mundo la hermosa Galatea
salió para librarse del olvido.

Milagro de Cervantes fue convertir a Don Quijote en suma de perfecciones interiores, en un ser platónico; para decirlo con Erasmo, en un Sileno de Alcibíades, lo exterior y lo interior del filósofo. El romanticismo vio lo ideal de Don Quijote. Su platonismo lo eleva más alto que los héroes modernos. En el siglo XX la figura de Sócrates adquiere una eminencia que sobrepasa por su contenido humano cualquiera creación de personaje histórico o literario. La *Apología*, el *Critón*, el *Fedón*, descubren la humanidad en su -251- universal nobleza. Si Erasmo exclama en los *Coloquios*, con palabras grandiosas: *Sancto Socrates, ora pro nobis*, hay no sé qué todavía de restringido en sus labios. Con los platonistas italianos, con el Cardenal de Cusa, la teología platónica se descubre al hombre moderno en la esencia divina del espíritu. ¿Cómo pasó a la traducción española la exclamación erasmista? Batallion da el texto, que pierde, dice, al pasar a la traducción española lo que puede haber de chocante para la ortodoxia: «Con dificultad me atiendo de no creer determinadamente que Sócrates esté en el número de los santos». A esa ortodoxia española no la juzguemos con rigor extremo. España no olvidó en su época áurea, porque era, a los griegos y latinos. Los dejó y, en parte, se desligó de Occidente con el rigorismo de Arias Montano.

Lope platoniza; leyó a los platónicos; siente y confiesa sus faltas antiplatónicas; atado a la opinión, autor de comedias, se entrega al público: «al vulgo y las mujeres que este triste ejercicio canonizan»; en esta entrega de su arte a la opinión está su mayor pecado; la necesidad le obliga, lo obliga su temperamento; el platonismo le sirve de elegancia ornamental; Lope toca la decadencia. Góngora no es platónico; la hermosura no le abre vías hacia la belleza invisible; hereda de los platónicos el instinto de pintar lo bello. En 1615, con la terminación del *Quijote* puede considerarse extinguida la generación de los platónicos que dieron a España un lugar tan relevante en la historia de las letras encendidas por un fervor irresistible. Este amor a la belleza absoluta, «este deseo de subir con el espíritu de la tierra al cielo», de que habla Granada; esta previa purificación cumplida por el arte, eleva la poesía al mundo inteligible. Por eso el *Quijote* guarda esa cambiante originalidad que busca siempre los -252- horizontes intocados por la sombra de la realidad perecedera. En lo hondo de Cervantes está la España platónica.

El platonismo, el aristotelismo, el estoicismo, descubren tres formas principales del pensamiento español del siglo XVI. ¿Qué les debe el estudio de Platón a los sabios españoles? Elijamos dos nombres: Páez de Castro, erudito bibliotecario, lector de la *Teología platónica*, de Proclo, tenía intención de reducir a Aristóteles y Platón sus estudios; no lo hizo. Fox Morcillo, educado en Lovaina, se empeñó en conciliar a los dos grandes filósofos. Una simpática parcialidad lleva a opinar a un noble hispanista que Fox prestaba más servicio a Platón procurando reconciliarlo con Aristóteles, que Ficino colocando ante su busto una lámpara. Ficino memorable traductor de Platón a la lengua latina, lo incorpora definitivamente a la cultura europea; autor de los prólogos que conservan valor dentro de la historia y la interpretación platónica, fue discípulo del maestro y traductor de Plotino. Y esa amistad permanente ¡cuánto decía y cómo iluminaba!

4. La doctrina del amor platónico en Lope de Vega y Don Quijote

En la vida escondida, familiar y limpia de don Quijote, al asomar con los cincuenta años a las aventuras caballerescas, aparece el amor platónico como en su época se lo entendía. El héroe se contará entre los enamorados «platónicos continentes». Interesa comparar esta ciencia de amor con la de algún contemporáneo ilustre. Elijamos a Lope de Vega con su desbordante humanidad y su arte. Lope va llegando a la vejez. El amor en los viejos, dice el Bembo en *El Cortesano* de Castiglione, traducción de Boscán, asienta muy mal; el viejo debe de enamorarse de otra manera, que no le sea vergüenza sino al contrario, una gran bienaventuranza; por tanto el viejo puede andar enamorado de otro amor, que «será como un escalón para subir a otro muy alto grado», y así no contemplará ya la hermosura particular de una mujer, sino la universal, y en un grado todavía más elevado se volverá a sí mismo a contemplar aquella hermosura que se ve con los ojos del alma: «la verdadera hermosura angélica», y en esa contemplación, halla la hermosura divina y el alma «encendida en santísimo fuego» vuela para unirse con la naturaleza angélica; transformada en ángel entiende todas las cosas inteligibles, y sin *velo o nube alguna ve el ancho piélagos de la pura hermosura divina* -254- «y así la recibe y recibéndola goza aquella suprema bienaventuranza, que a nuestros sentidos es incomprendible». Esta platónica doctrina, penetra en Lope. Así, como con el Bembo y Platón, contempla la inmortal hermosura:

Como de aquella imagen que recibe
del cuerpo, engendra Amor la fantasía,
que los sentidos de la luz desvía
a su apetito racional proclive:
Así de las especies que percibe
de la razón, el puro Amor se cría;
aquél la voluntad sin ojos guía,
y éste en el ciclo contemplando vive.
De aquesta celestial naturaleza
es, Francisco, mi amor, amor sagrado,
que el otro amor ya fuera en mí bajeza.
Esto le debo al tiempo, que me ha dado
conocimiento de inmortal belleza,
por lo que de la vida me ha quitado.

Ya su alma se ha levantado hasta las «mentes angélicas»; la hermosura divina «incomprendible» aparece ante el poeta como creadora y ordenadora del mundo; ella es quien lo hace ascender, de escala en escala, hasta penetrar en el cielo:

De la beldad divina incomprendible,
a las mentes Angélicas desciende
la pura luz, que desde allí trasciende
el alma deste punto indivisible:
A la materia corporal visible
da vida y movimiento, el sol enciende,
conserva el fuego, el aire, el agua extiende,
la tierra viste amena y apacible:
-255-
Enseño nuestro humano entendimiento

de un grado en otro a contemplar la cumbre,
de donde viene tanta gloria al suelo:
Y entre los ecos de tu claro acento
halla mi honesto amor tan alta lumbre,
que en oyendo tu voz, penetra el cielo.

¡Cuánto le agrada platonizar ahora! Por el ceñido y elegante cauce de sus epístolas corre el caudal de la doctrina que él gravemente enseña. «El autor confiesa, escribe Menéndez y Pelayo, que tomó la idea de estos sonetos de Platón y de Marsilio Ficino». En las notas de las *Obras sueltas*, puede verse la erudición platónica de Lope. Dice el Obispo de Oviedo (*Obras sueltas*, I, 292):

Amor puede mover el pensamiento
hasta llegar a Dios por la criatura,
con alto y celestial conocimiento.
Recibe por los ojos la hermosura,
imagen dulce de la cosa amada
con su interna virtud el alma pura.

Trata en bellos tercetos de las escalas del amor platónico. Y exclama con tono de tratadista para quien el verso se convierte en ceñida exposición metafísica:

Con esto ardiendo el alma en un sagrado
deseo de juntar su entendimiento
particular y propio, al siempre amado
y universal, divino fundamento
de la ideal belleza soberana,
reposa en su hacedor su pensamiento.

Aquí llega el Fénix al coronamiento del amor platónico, del *Phedón*, del *Convite*, del discurso del Bembo en *El Cortesano* -256- de Castiglione. ¿Quién podrá dudar de la sinceridad de Lope si él no lo duda? En mala hora puso el autor del *Cortesano* esta sed de amor ideal en la vejez, desintegrando el texto platónico. Lope aceptó este aditamento renacentista. Pero cuando escribe esta epístola siente con tanta pureza «la ideal belleza soberana», que teme que alguien diga que son los años los que le obligan a refugiarse en «tanta alteza» y «contemplar la hermosura inteligible». Por eso se indigna con quienes puedan creer en una conversión nacida de calculada conveniencia y protesta con voz airada:

¿Mas qué dirá la multitud profana
de aquesta celestial filosofía,
que siempre atiende a la terrena humana?
Dirán, Señor, que si la edad enfría
el juvenil ardor, luego al terreno
el divino Cupido desafía:
Y que de enigmas y aforismos lleno
viene Platón, y Venus se despide,
necio antídoto ya, pues no hay veneno.

Lope comenta en prosa uno de sus sonetos platónicos, el que empieza: «Mi amor que a la virtud celeste aspira», en una muy erudita epístola a don Francisco López de Aguilar.

«Ya V.M. -escribe- ha visto la explicación de lo que en este soneto pareció a los críticos de este tiempo enigma: este nombre tendrá lo que no entienden. Yo tengo lástima a los círculos y embages con que se oscurecen, por llamarse cultos, tan lejos de imitar a su inventor, como está del primer cielo de la luna el lucidísimo Imperio. Sí que usurpan el nombre de poetas sin conocimiento de la ciencia...».

Lo mejor no se aprende con la ciencia humana. Es necesaria -257- la voz del intermediario entre los dioses y el poeta. Un luminoso demonio platónico habla a Lope:

Yo que soy alma todo, en peregrinas
regiones voy de un genio acompañado
que me enseña de amor ciencias divinas.

Ese genio fue Dulcinea para don Quijote. En la «mente inmaculada» del héroe, dice Menéndez y Pelayo, continúan resplandeciendo con inextinguible fulgor las «*puras, inmóviles y bienaventuradas* ideas de que hablaba Platón». Así su alma y su conducta aspiran a las rigurosas perfecciones.

5. En el misterio del «Quijote»

En el poema intervienen los dioses, lo maravilloso. Si la intervención de lo maravilloso no existe se encuentra

adquieren distintos nombres, desde las pasiones al azar, al mundo explorado de la conciencia. Los cielos y la tierra están en torno al héroe. La acción es centro en el drama. Miguel de Cervantes, lector de Ariosto, cuando lo cómico fue quitando al héroe su ascendencia divina y la parodia muestra el revés de los seres, y el espectador ve el espectáculo con ojos incrédulos, Cervantes en ese cruce, que está dentro de sí mismo, de epopeya y comedia, autor de la *Numancia*, de la *Galatea*, fija en la esencia de la hermosura, va a escribir el *Engaño a los ojos*. Meditó, Ulises vagabundo, en sus andanzas. Leyó mucho y atentamente. Vio, oyó, conoció el mundo y se sonrió de hombres y de doctrinas. Una fina lucecilla escéptica juega en sus ojos escrutadores que saben el secreto del mono adivino y de la cabeza encantada. Si las cosas son apariencia, engaño a los ojos, ¿por qué no imaginar un personaje que crea en estas apariencias? Y se dio a estudiar en la realidad y en los libros a los locos; es decir a los que se creen lo que no son y ven las cosas como las crean y las creen. Recordó la locura de Áyax, la conoció en Horacio -259- (*Sat.* II, 3). Un personaje de Horacio (*Ep.* II, 2) le dio mucho que pensar, veía en él una miniatura del Quijote naciente, del engaño a los ojos: «Hubo en Argos un noble que creía oír maravillosas tragedias en el teatro vacío y alegremente sentado las aplaudía»... Cuerdo poseía esa locura, los parientes al curarlo lo mataron, destruyéndole una ilusión querida.

Esta historia está también en Eliano, y le da por natural de Atenas y en Aristóteles que lo llama de Abidos. Difícil será averiguar su verdadera patria. Leyó a Cardano. Imaginó con él, o conoció, a un trastornado que se creía de vidrio. Había una conocida literatura de estos casos. Se vio él mismo perseguido por su suerte. Pongamos como agente de esa suerte a los encantadores y ya sabremos quiénes convierten el oro en carbón, el castillo en venta, la princesa en Maritornes. ¿Acaso no nos persiguen ahora? Nosotros volvemos la venta en castillo y luego la razón nos trae a la verdad, en ese momento impresionista vimos agigantarse lo que era común, vulgar. En las noches ociosas de sus andanzas, leía uno de los Palmerines, acaso; cerró el libro, había un maravilloso silencio, todos dormían en el mesón andaluz; los libros de caballerías imantan, toda palabra imanta; su cerebro estaba lleno por las estupendas aventuras leídas; la razón dormitaba; su vista se detenía en los ángulos de la pieza poblada de misteriosas apariencias; se dilataban confines de inverosímiles aventuras. Oigámoslo: «Toda la venta estaba en silencio y en toda ella no había otra luz que la que daba una lámpara que colgada al portal ardía». Una lámpara en el portal, muros, sombras, «maravillosa quietud», «Él se imaginó haber llegado a un famoso castillo». También se imaginó Cervantes que se impregnó del espíritu sutil y quimérico -260- que de esos libros se desprende. ¡Oh condición humana! Allí, los ojos puestos en la claridad de la lámpara que vacilaba levemente, en la noche tranquila y oscura, fue imaginando la escena de la venta. La noche cambia los objetos, la claridad de la luna los descorporiza, una lucecilla los agiganta y los deforma, y el puente que separa lo real de lo imaginado desaparece. Y se le ocurrió la materia de una novela aparentemente caballerisca; forjó el héroe loco por la lectura de libros de caballerías, quizá Orlando o Hércules. El héroe adquiriría dignidad por sí mismo. Lo realizaba a pesar del ridículo, a la grandeza misteriosa de ser depositario de una tradición de heroísmo pretérito. Pero un reflujo lo volvía al escollo. El *Quijote* resultaba un libro burlesco de caballerías, libro de caballerías, al fin. El lector podría considerarlo así. Lo mejor era lanzarlo en contra de los libros de caballerías. El objeto de esta obra sería entonces ridiculizar tan dañosos libros, sería una sátira. Hasta el final del *Ingenioso Hidalgo*, Cervantes se muestra firme en este propósito: «no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías». Lo divino y sobrenatural estarían en el mundo interior, en la alucinación del héroe. La realidad como sensación no rectificaba por el razonamiento. Así iría formando Cervantes capítulos del *Quijote*. La armadura de caballero lo separaría de la gente como el pellico de pastor separa de la realidad al personaje bucólico para hacerlo vivir en el mundo arcádico; la novela caballerisca, como toda obra de arte, es también una evasión a un mundo distinto, a otra realidad ideal; el *Orlando* de Ariosto penetra en esa esfera poética; pastor y caballero se excluyen como las armas y las letras y como las armas y las letras se -261- complementan; y no será desatino el de don Quijote querer pasar de la profesión de caballero a la de pastor, puesto que puede vivir lo mismo una existencia inmarcesible. Aquí los gigantes, molinos de viento; allá los ejércitos, manadas de carneros; y puso a su héroe en el mundo dorado cuando los molinos eran gigantes y los rebaños huestes de valerosos guerreros, los puso allí, un momento antes de que la razón los transforme en la realidad conocida. Lo que encontraba en sus rutas: frailes benitos, carruajes, pastores, se convertían en episodios de su obra. El libro de aventuras estaba hecho. Había que comenzar por ordenarlo. Hallar la esfera opuesta, y Sancho Panza, juega con don Quijote, uno a ver lo inaccesible y el otro lo fácil; había que dar al libro su norte y Dulcinea se forja. También hacer caber en la obra ya viviente y animada las grandes páginas que Cervantes escribió en serio y que debía mostrarlas ahora en el ángulo de lo

improbable: el siglo de oro, el discurso de Marcela, relatos, joyas labradas por su ardor poético en otros años. Su inteligencia profunda separó las lenguas de Sancho y don Quijote; la roqueña cima de los romances de la llanura de los refranes, porque el romance es quimera y el refrán es norma. Y con tranquilidad empezó a escribir las primeras páginas burlescas y finas: «En un lugar de la Mancha»; *Fuit haud ignobilis Argis*: «Vivía en Argos un hidalgo...» Dio, sin pensarlo, simbolismo trascendente a los molinos, al héroe enjuto en su universo encantado, fue creador de una mitología propia, según afirma Schelling. La confrontación de esta mitología es instructiva. A las Erinias, la ley eterna, representan aquí el movimiento del aspa y un abundante y plebeyo arsenal arrojadizo. El autor en su enciclopédica variante de libros y de siglos cotejados con la vida, -262- pensó en el final *ne varietur* de cerrar el ciclo de las andanzas de su héroe ante el temor de las variaciones tordesillescas. Olvidaba, es cierto, el dinamismo posterior del tema, la proyección metafísica, el aguijón íntimo de la aventura que había de tornarse inacabable.

Los héroes estaban creados con irresistible vitalidad; Cervantes mismo era materia de su libro; él, su estilo, su mirada, su sonrisa; en torno a esas páginas se movía el teatro aparente del mundo; en la mente de don Quijote se albergaba lo maravilloso; la novela se volvía poema con héroes de los libros caballerescos y en gran parte con los de la antigüedad clásica. Don Quijote veía con el engaño a los ojos y con la certeza de un destino. El juego horaciano de los ojos fieles o infieles; del engaño de los sentidos de tan larga historia filosófica, poética y polémica. Ya un correr oculto de lo que el héroe quiere y no dice. Un traspaso a una verdad imaginaria. Tentó después el prólogo; al escribirlo cierta amargura irónica se deslizó por la tinta. Ya no pensaba tanto en el héroe sino en el autor, en sí mismo. ¿Quién podía quitarle las alas al viento? Cervantes escribió después una segunda parte, ordenada, asombrosa por la movilidad de su ironía, por la dignidad de su estilo; puso el Infierno en la cueva de Montesinos, el naufragio de Ulises o de Eneas en el Ebro, la mansión de Dido en el castillo de los Duques, la destrucción de Troya en el retablo de Maese Pedro, la gracia burlesca y alucinadora del relato, el encanto en la fuga de Melisendra, la magnificencia ante el héroe. Quedaba allá en una venta, en la noche oscura, «una lámpara que en un portal ardía», y un libro, una *Eneida*, un *Orlando*, un Horacio, acaso un Belianís de Grecia, y una ráfaga irresistible de aventura en esa venta encantada por una -263- «maravillosa quietud», en sus días de andanzas, de penosos menesteres. Y un volver del ensueño extraviado a la verdad llana, con el final del héroe: «Ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano». Don Quijote, sabio y cristiano, deja de ser loco al hallar nuevamente la verdad, según la enseñanza del pórtico de Crisipo de que habla Horacio (*Sátiras* II, 3, 40-43). En el ámbito de esa locura despertaron las horas de la ilusión sobrehumana.

-264-



6. Intérpretes y lectores

El *Quijote* entró con su difusión a ser leído e interpretado con ánimo diferente en el tiempo. La inagotable imaginación de Cervantes da al *Quijote* una fecundidad que renueva a su héroe convertido en materia de su credulidad que se fascina a sí misma y hace reales las más disparatadas suposiciones, y lo seguimos creyéndolo «aunque vea diez gigantes que con las cabezas no sólo tocan, sino pasan las nubes»; el relato trasciende a símbolo palpable en el vivir diario, despierta la sonrisa o el sollozo ante la fatalidad que vence temporariamente a la generosidad invencible. El romántico alemán descubrirá el Quijote metafísico, los franceses el de las lecturas infantiles y las luchas por la libertad política. La patria de Shakespeare tampoco miró a Cervantes como a extraño. La erudición discutió largamente improbables relaciones entre los dos genios. La posteridad acerca en una afinidad misteriosa a *Don Quijote* y *Hamlet*. Inglaterra fue país de cervantistas: tuvo comentaristas sagaces del *Quijote*, traducciones, ediciones en castellano; la inevitable influencia de Cervantes ejerció acción permanente. De la crítica inglesa del *Quijote* pueden formarse volúmenes de personal doctrina. Poetas, ensayistas, dijeron su testimonio del

escribiera la -265- biografía de Cervantes para ofrecerla como obsequio precioso a la esposa del rey de Inglaterra, descubre la dignidad del escritor y se adelanta a la futura labor de los investigadores de las vidas consagradas a las letras. Inestimable es la edición del *Quijote*, de Londres, en castellano, de 1738; se colocaba a Cervantes, con ilustres auspicios, en la jerarquía de los genios. La edición castellana, también de Londres, 1781, con notas de Bowle, crea la crítica e interpretación del texto cervantino. Los comentadores de Cervantes continúan la obra comenzada por el cervantista inglés. Conocer al autor y el texto doctamente interpretado fue el intento de estos cervantistas. Traducido *El Ingenioso Hidalgo* en la lengua de Shakespeare en 1612 -no había aparecido aún la segunda parte-, fue desde entonces sentido, vivido, comentado y convertido en presencia inspiradora del arte y del pensar de todos los días; en la obra de Cervantes meditaron poetas como Shelley y Wordsworth. La Universidad de Oxford, donde la poesía irradia, coloca a Cervantes entre los grandes contempladores de la vida y de su ideal inaccesible. ¿Qué hubiera dicho el héroe manchego si en 1738, o en 1781, hubiese entrado en la imprenta de Tonson o de Easton, y al preguntar qué libros componían los tipógrafos, le respondiesen: «*El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* en la lengua en que fue escrito; compuesto con elegante tipografía, con cuidado diligente, para que ninguna errata deslustre tan magnífica historia; y publicamos la biografía del autor, con la vida del noble caballero, caballero él mismo y profundo escritor ingenioso que nos eleva con dulce pasatiempo, al orbe donde vio las ideas eternas?».

En 1614 el bachiller Sansón Carrasco leía de una manera el *Quijote*; pasado un siglo, el inglés Sterne nos enseñó a -266- leerlo de otro modo. La alternativa de los tiempos ve aparecer a uno o a otro de los dos héroes de la dramática empresa humana, a Ulises cuerdo o a don Quijote loco, dos facés quizá no irreconciliables de la realidad del hombre.

La creación, el hecho o el paisaje participan en algo de la mirada de quien contempla; entre don Quijote «pasatiempo, al pecho melancólico y mohino», según la propia confesión cervantina, al Quijote romántico y metafísico de los filósofos alemanes, se junta el comentario y el saber de lectores innumerables, ilustres o desconocidos, de tantas diversas lenguas y edades de la vida; el libro con sus comentadores forman una obra que nunca podrá ser medida por su multiplicidad; la literatura en torno al hidalgo cervantino, como la de cualquier obra perenne oscilará indefiniblemente. Cada nación europea dio al héroe una parte de su visión y de su sentimiento; será imposible desligarlo de las valoraciones sucesivas para verlo como si por vez primera hubiese aparecido. El mismo Cervantes fue influido por el juicio de los lectores al escribir la segunda parte; ya su héroe andaba como Ulises y Eneas precedido por la fama; la grandeza de su creación se hizo más patente con la aparición del *Quijote* del seudo Avellaneda, novela de índole naturalista y picaresca, cuyo autor carecía del móvil platónico que Cervantes infundió en su héroe haciéndole inalcanzable.

-267-



El autor del falso «Quijote»²³

¿Supo Cervantes quién fue el misterioso Alonso Fernández de Avellaneda que, con este nombre encubierto, se adelantó a publicar una segunda parte del Ingenioso Hidalgo? Probablemente lo sabía o pudo saberlo. Lo atacó en su falso nombre y en su falsa obra y no lo olvidó del todo. La polémica en torno al *Quijote* apócrifo llena ingeniosos volúmenes. La figura verdadera de Avellaneda quedó hasta hoy en la tiniebla impenetrable. Plumas eruditas, ansiosas e impacientes atribuyeron a muchos escritores de la época la paternidad de esta parte apócrifa. Ninguna atribución persuade. Hace poco, Emilio Cotarelo publicó un sagaz estudio: *Sobre el Quijote de Avellaneda y acerca*

Valencia. Cervantes estaba en lo cierto: «Que se dice que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona». Cotarelo lo atribuye, después de largas vacilaciones, a Guillén de Castro. Quizá no fue Cotarelo quien primero haya hecho esta afirmación sin evidente fundamento, pero sí quien ha documentado la aprobación incierta del falso *Quijote*.

-268-

El oscuro autor que presento, creo que no estuvo citado nunca entre los supuestos continuadores del Quijote. Pocos lo han leído. Se llama D. Juan Valladares de Valdelomar. fue quien, al decir de Cervantes, anduvo «encubriendo su nombre, fingiendo su patria», en su obra apócrifa. El falso *Quijote* está escrito por un ejercitado prosista. Recuerda el estilo del *Caballero venturoso*, de Valladares, obra que se conservó manuscrita y fue publicada en 1902 por Bonilla y por Serrano y Sanz en la *Colección de libros picarescos*. Era don Juan Valladares de Valdelomar clérigo presbítero de la ciudad de Córdoba, autor de discreta y estudiada prosa y de abundantes versos de circunstancias; parece que en el *Caballero* traslada cautelosamente a lo divino el *Guzmán de Alfarache* y al mismo tiempo imita *El peregrino en su patria*, de Lope.

Entre los antepasados inmediatos del autor del *Caballero venturoso* abundan los Alonso Fernández, como Alonso Fernández de Valdelomar, Caballero de Santiago. Puede conjeturarse en Bonilla la genealogía de los Valdelomar; debe ponérsela más en claro. La novela pastoril, la poesía bucólica, acostumbraron al lector al anagrama. «Salicio» es anagrama incompleto de Garcilaso, de Cilaso, agregando una i. Avellaneda puede serlo de Valladares; mejor dicho, lo es; también resulta anagrama imperfecto de Valdelomar. El nombre de Alonso Fernández pertenece a la familia. El presbítero Valladares lo tenía a mano. ¿Hubo alguna alusión en el nombre de Don Quijote? El *Caballero venturoso* tiene algo de autobiográfico y de biográfico, de casos ocurridos. Esa «ostentación de sinónimos voluntarios» de que acusa Avellaneda a Cervantes puede estar en alusiones a historias locales conocidas y quizá escandalosas. Se preguntan -269- Bonilla y Serrano si se refieren al *Caballero venturoso* y solitario unos versos de las *Rimas* de don Antonio de Paredes, obra póstuma publicada en Córdoba en 1622, que «aluden a unos amores lastimosos de cierto caballero de Córdoba: «Dejé Córdoba y me vine - A esta soledad...» ¿Esta soledad será Sierra Morena en donde don Quijote encuentra al enajenado Cardenio? Gallardo, al describir en su *Ensayo* el libro de Paredes, se pregunta si tendrá algo que ver este Cardenio con don Antonio de Cárdenas, Mecenaz de Antonio Paredes, quien le dio nombre poético: «Es la rosa, oh Cardenio amigo, aquella...» ¿Qué estrecha relación une al presbítero de Córdoba con un grupo literario donde se reflejan lamentables historias? El Cardenio del *Quijote* es de Córdoba, protegido del Duque de Osuna. Protegido del Duque de Osuna fue el *Caballero venturoso* y no lo fue Cervantes. «Me ofendió a mí», dice Avellaneda. ¿Lo ofendió con el sinónimo de Cardenio al novelar una historia verdadera? ¿Acaso lo conoció Cervantes en el supuesto reatamiento de Sierra Morena? Lope de Vega escribió la aprobación del libro de Paredes; está unido por amistad con los de Córdoba.

Si este Antonio de Paredes es el que canta Rufo en la *Austriada*, no murió tan joven: amigo de Rufo, de Cervantes, se conocieron en la empresa de Lepanto. Cervantes coloca hiperbólicamente a la *Austriada* entre las más ricas prendas poéticas de España. El *Caballero venturoso* nació en 1553; tenía seis años menos que Cervantes. ¿Podría llamarle viejo en 1614 cuando el *Venturoso* alcanzaba los 61 y don Miguel 67? La supuesta autobiografía del *Caballero venturoso* tiene paralelismo con la vida de Cervantes. Pudieron conocerse en Italia, en España; lo novelesco sentimental -270- del *Quijote* se relaciona con la novela inédita del *Caballero*. Esta novela donde se habla mal del *Quijote*, debió aparecer en 1617; el *Quijote* apócrifo se imprime en 1614. ¿Por qué esperar tantos años para escribir una continuación con aparato polémico si pudo escribirse en 1605, en el año 1606? Probablemente la elaboración fue lenta y dejado de lado el libro se terminó y publicó cuando el autor supo que Cervantes componía la segunda parte.

Ciertas alusiones del prólogo del *Quijote*, en 1605, naturales en aquella época en que la sátira era un género literario y que produjeron indudablemente agravios, no conservarían su fuerza en 1614, año en que aparece la obra de Avellaneda; en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, 1613, «promete, y con brevedad, dilatarse las hazañas de Don Quijote...» Esta promesa pudo despertar rencores casi olvidados; y quizá el autor del falso *Quijote* encontró

alguna ofensa en las *Novelas*, «más satíricas que ejemplares», y le indujo a adelantarse a escribir la parte apócrifa. En el *Coloquio de los perros*, Cervantes se refiere al inflexible licenciado Sarmiento de Valladares, «famoso por la destrucción de la Saucedá». El dictado de famoso, escribe Amezúa, trasciende a ironía. ¿Habrá una relación de parentesco entre estos dos Valladares? Otro Valladares aparece en la familia del desastrado y satírico sevillano Alonso Álvarez de Soria. Este Álvarez escribió, el primero, versos de cabo roto. Iban contra Lope. Fue ahorcado en 1603 por orden de don Bernardino de Avellaneda, cantado por Lope en la *Dragonteá*. Cervantes siguió en 1604 por pluma de Urganda este procedimiento. ¿Hay aquí alusiones a Lope? Mentaba, y quién sabe con qué profundidad. En 1604, el autor de la *Pícara Justina* menciona en las mismas rimas a don Quijote. En ese año, -271- Lope zahiere la obra, aun inédita, en una carta famosa. Si Avellaneda ordenó la muerte de Alonso Álvarez, curioso caso resulta el de llamarse Alonso Fernández de Avellaneda, quién sabe con qué intención satírica; contra esto y aquello se debate el autor del falso *Quijote*. Rodríguez Marín cree encontrar en el Loayza del *Celoso extremeño* a Alonso Álvarez; sería un «sinónimo» voluntario. El *Caballero venturoso* en sus comienzos tiene algún parecido a la historia primera de Alonso Álvarez, como la pinta Rodríguez Marín; Alonso y el *Caballero* carecen de un ojo. ¿Las *Novelas ejemplares* despertaron viejos enconos?

Quiso Fernández de Avellaneda quitarle la ganancia de la segunda parte del *Quijote* a Cervantes. «Quéjese», escribe. Forma primaria y segura de venganza. El *Caballero venturoso*, ermitaño errante, sin dineros, siempre en quiebra y cortesano que cae de la privanza en cuanto llega a ella, autor de libros que no tuvo la felicidad de publicar, bien pudo con la ayuda de un impresor tratar de aliviar su miseria con la ganancia de una continuación del *Quijote*.

Cervantes tenía parte de la familia en Córdoba; quizá en sus continuos viajes por lugares cercanos a esta ciudad se encontrara vinculado a los Valladares; lo estaba al jurado Juan Rufo. Hay, pues, un parecido entre la vida de Cervantes y el *Caballero venturoso*, soldado también de don Juan de Austria en Italia y cautivo en África. El *Caballero* conoce Valencia, en donde se imprime, como demostró Cotarelo, el falso *Quijote*. Vive y se relaciona con la Corte de España en Valladolid. En ese tiempo ya había compuesto muchos libros que daba a examinar a los literatos. Encontramos satirizado a Valladares en el poeta del *Coloquio de los perros*, con sus «octavas en esdrújulo sin admitir verbo alguno».

-272-

Jamás entran los verbos en las octavas en esdrújulo de Juan Valladares. El *Caballero venturoso* tuvo una larga enfermedad en Valladolid entre las alternativas de su buena fortuna, y de su miseria. Estuvo probablemente, como en tantos otros, en el hospital que pinta Cervantes. Tenía, además, fama de nigromante por su inédito *Manual de exorcismos*, en latín. ¿Que habrá tomado Cervantes de este *Manual* para las brujerías de la Cañizares? Probablemente se conocieron con Cervantes, que vivía en Valladolid. Frecuentó la casa de un privado en la Corte y llegó a tener coche y criados. En Barcelona trata de imprimir algunas de sus obras «que fuesen del servicio de Dios». Estas obras tocan asuntos en que muestra erudición el autor del falso *Quijote*.

Dice Avellaneda que Cervantes lo ofendió a él. La ofensa se velaba en el sinónimo, en el anagrama. También ofendió a Lope de Vega, «a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras». Lope de Vega escribe la *Censura y aprobación del Caballero venturoso* el 28 de abril de 1617. A pesar de la abundancia fácil de elogios de estas aprobaciones, pone un acento personal; dice: «Lo hallo santo, gustoso, espiritual». En el equívoco libro, Valladares, según Lope, muestra «celo deseoso de aprovechar almas», mientras que para Valladares, en el prólogo del *Caballero venturoso*, «las ridículas y disparatadas figas de Don Quijote de la Mancha, que mayor la deja en las almas de los que lo leen...» Igual expresión en el prólogo de Avellaneda. La primera parte del *Quijote*, escrita entre los hierros de una cárcel, «no pudo dejar de salir tiznada dellos». Valladares salva las almas, mientras Cervantes las pervierte. Lope y Valladares son abiertamente detractores del *Quijote*, quizá por un sentimiento personal que se debe a momentáneas -273- circunstancias. ¿Cómo se atrevía Cervantes con Lope, celebrado en las más distantes naciones? Este reproche aparecía en 1614 y un año después la defensa de Cervantes en la aprobación de la segunda parte, escrita por el licenciado Márquez Torres, en que relata lo que se dijo de Cervantes cuando el cardenal arzobispo de Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Rojas, fue a pagar la visita del embajador de Francia, muestra la

estimación «en que así en Francia como en los reinos sus confinantes» se tenía de las obras de Cervantes. Este notable elogio, defensa de la fama del autor del *Quijote*, estaba probablemente inspirado, no sólo en la verdad de lo conversado, sino en el propósito de refutar a Avellaneda y oponer al Lope, universalmente conocido, un Cervantes que también lo era, y quizá más celebrado todavía. Sandoval y Rojas fue esclarecido protector de Cervantes; un halo de inmortalidad le ciñen las palabras conmovidas con que se refiere a él en el *Quijote* y en el *Persiles*, el noble escritor. Pero también Sandoval era amigo de Valladares. Protege y aconseja al Caballero venturoso, quien le escribe:

Bernardo sacro, por las cinco estrellas
Rojas de sangre que a la negra banda
del Sandoval...

Por donde se ve que D. Bernardo de Sandoval y Rojas con el elogio de Márquez Torres da su lugar a Cervantes y logra probablemente que no publique el nombre del autor del falso *Quijote*. Una ilustre y paternal mediación deja en el misterio la figura del escritor tordesillesco, que empieza la historia el 20 de agosto, día de San Bernardo. Valladares tiene predilección por el 20 de agosto. «A 20 de agosto de -274- 1602, el *Caballero venturoso* fundó un convento en una iglesia yerma».

En Zaragoza ya tenía el *Venturoso*, según dice, «parecer de personas doctas y espirituales, de partirse para Barcelona para dar principio a las impresiones de algunas de sus obras que fuesen del servicio de Dios y del bien común». Este clérigo conocía muy bien las personas doctas y espirituales de Valladolid, Zaragoza y de gran parte de Esparta en su vida de prósperas y adversas alternativas. Pudo fraguar el falso *Quijote* en Aragón, y de allí vendrán los discutibles aragonismos que se encuentran en esta obra. Una persona que siendo confesor, literato y aventurero conoce tantos pueblos, advierte características regionales y las pone en boca de sus personajes. Así imitó también el habla antigua de Castilla en el lenguaje de don Quijote. La parte escatológica, que repugna en Avellaneda, se encuentra en el *Caballero venturoso* en forma solapada.

Afirma, quizá por diversión, Cervantes que el autor del *Quijote* apócrifo es un aragonés «que él dice ser natural de Tordesillas». «Si él dice, nadie cree que esto sea verdad», comenta Rodríguez Marín. El *Caballero venturoso* sería aragonés, si es cierto que nació en Sansueña, nombre poético de Zaragoza. «Así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza», escribe Cervantes, II, 26. «Digo que en el año de 1553, miércoles, a 29 de agosto, entre las doce y la una de la noche, que comenzaba a entrar el día de la Degollación de S. Joan Baptista, nació en la ciudad de Sansueña este Caballero Venturoso». El falso *Quijote* empieza «hoy, a 20 de agosto», y la salida en este libro, de don Quijote y Sancho se efectúa con la luna clara «por el fin de agosto», «tres horas antes que el rojo Apolo esparciese sus rayos sobre la -275- tierra». Curiosa coincidencia la del nacimiento del *Caballero* el 29 de agosto y la salida del falso don Quijote, quizá en el mismo día del año y a la misma hora.

El estilo varía intencionalmente con la imitación o la parodia: asimila elementos extraños. El lenguaje del *Caballero venturoso*, por su índole autobiográfica, aunque narre hechos de armas, no será exactamente el mismo del falso *Quijote*, donde se advierte el ritmo de las crónicas, de obras de caballerías, quizá del *Paso honroso* que publicó Pineda. Cada género solicitaba su estilo. El lenguaje pastoril de la *Galatea* no se parece al de las aventuras de los galeotes de don Quijote ni al de los *Entremeses*. La extensión del vocabulario de armas, encuentros, justas, del libro de Avellaneda, difiere por la intensidad descriptiva de las andanzas del *Caballero venturoso*.

En uno hay más dinamismo que en el otro. Las reflexiones morales del *Caballero* no le dan una tonalidad nueva, puesto que también las tiene el *Guzmán de Alfarache*. El estudio estilístico podrá describir la identidad de

estructuras de las frases. El movimiento de la expresión de las dos obras se asemeja; el lector pasa de una a otra sin sentir una apreciable diferencia. Hasta el milagro de *Los felices amantes* parece arrancado del *Caballero venturoso* para ser puesto en el falso *Quijote*. Sigue la misma norma de títulos largos en los capítulos. La continuación de libros ajenos deslustra el propio talento y no puede adquirir la dignidad de la creación que brota de una necesidad espiritual. Si Avellaneda hubiera sentido el deseo de continuar la obra por el solo gusto estético, su jerarquía hubiera sido más elevada; un libro de caballerías tienta la continuación; don Quijote deseaba en su librería tomar la pluma y dar fin a alguna «inacabable -276- aventura» caballeresca. El curioso continuador de la primera parte del *Quijote* careció de ese agujón. La grosera aversión a Cervantes, el amor propio herido, la atracción de la ganancia, el confesado deseo de vengar a Lope, descubren propósitos que no enaltecen.

Terminado este artículo donde reúno documentos, sin agotarlos, para probar que Juan de Valladares debió ser el autor del *Quijote* apócrifo, lo sometí a prueba. Le hice las objeciones que a los distintos supuestos autores opuso la crítica. Salió vencedor de todas. Ilustrado por estas adquisiciones volví al *Persiles*: con la convicción de que Cervantes sabía quién fue el escritor tordesillesco. Cuando en el libro IV, cap. I, aparece en un mesón de Roma, «un gallardo peregrino, con unas escribanías sobre el brazo izquierdo y un cartapacho en la mano», vi el retrato irónico del *Caballero venturoso* de Valladares que llevaba encima sus manuscritos, y más aún cuando mendigaba pensamientos para componer, con pluma ajena, una *Flor de aforismos panegíricos*, cuyo privilegio le valdría mil ducados, encontré a Valladares, ya autor del falso *Quijote*, prometiéndose la ganancia. Es necesario conocer el *Caballero venturoso* para apreciar la exactitud de Cervantes. Dice Valladares en esta autobiografía: «Llegó aquí -en Roma- su peregrinación a tanta pobreza» que «estando una mañana tomando limosna»... El libro de la *Flor* tampoco es invención de Cervantes; el *Caballero* tenía escrita una *Flor de sentencias y lugares comunes* en latín y vulgar. Valladares se sirve de la *Flor de sentencias* en latín en el último capítulo del falso *Quijote*. Son sentencias del Mantuano, de Casaneo, Alciato, Horacio y muchas sin nombre de autor, mendigado todo, al fin, según se desprende de las palabras de Cervantes en -277- *Persiles*. El peregrino recuerda un aforismo «que le había dado gran gusto por la firma de quien lo había escrito: «No deseas y serás el más rico hombre del mundo». La firma decía: Diego de Ratos, corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas»... Schevill y Bonilla en su edición del *Persiles* opinan sabiamente que esta mención del «corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas», envuelve alguna alusión al incógnito Avellaneda. La alusión está en lo anagramático, las letras de «corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas», se convierten maravillosamente en «Coz de Juan Valladares, Presbítero de Córdoba». En el *Tesoro* de Covarrubias está: «corcobado», como escribiría el autor que firmaba indiferentemente Cervantes con *b* o *v*. Puede también leerse Joan, como en el *Caballero venturoso*.

Al finalizar este anagrama, Cervantes quiso hacer resaltar todavía más vivamente el nombre de Juan Valladares. Por eso, después de «Tordesillas» agregó la aposición: «lugar en Castilla la Vieja junto a Valladolid». Las VV sugieren las iniciales de Valladares de Valdelomar. En la aprobación del *Caballero venturoso* Lope escribe únicamente Juan Valladares, como se dice Lope de Vega, Miguel de Cervantes. El *Caballero venturoso* compuso, entre otras obras, un *Valladares de flores divinas con muchos conceptos, metáforas y sentencias*. En el agregado «lugar en Castilla la Vieja junto a Valladolid», Cervantes insiste en el anagrama de Juan Valladares. «Junto a» encierra a «Juan». Valladolid nos da más de la mitad del apellido: «Vallad». A la otra parte: «ares», se le saca de lug«ar» «e»n Ca«s»tilla. Si apuramos los residuos de esta aposición y utilizamos de nuevo la «r», sólo nos falta una «m» para enterar Valdelomar. No puede pedirse mayor evidencia; llega a formarse: -278- «Valdelomar»; y esa «n» es «m», no solamente por el contexto, sino también por lo que se desprende de un gracioso dicho de D. Luis de Góngora (Paz y Melia, *Sales españolas*, t. II, pág. 159), que entendemos aquí por lo de menos y no por lo más, semejante a aquel anagrama que trae el Padre Isla en el *Fray Gerundio* (I, cap. IX), donde a la «m» por volverse «n» le sobra un rasgo («pata» en Góngora, «pierna» en el P. Isla), y que por una rara ironía de la dificultad de dar con nombres geográficos, que tengan sentido, el del autor del falso *Quijote*, que se burla de la manquera de Cervantes, resulta con esta «m» impedida la respuesta a una obra, a una fisonomía y a un destino. Al desahogarse con estos anagramas, Cervantes habrá perdonado a Valladares, quien seguía hablando mal, por 1617, del ilustre escritor cuando ya había encontrado reposo en la tierra.

¿Aparece en el falso Quijote el nombre de Juan Valladares de Valdelomar? En las líneas alpenúltima y

penúltima del libro se lee: «Valdestillas: y él, sin escudero pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose el Caballero de los Trabajos». Sorprenden a primera vista «Valde», parte de Valdelomar, y «Vallad», parte de Valladares. A la impresión visual la percibió Cervantes cuando escribe: «de Castilla la Vieja junto a Valladolid». El párrafo citado del *Quijote* apócrifo encierra el anagrama del nombre de su autor verdadero: «Don Juan Valladares Valdelomar, presbítero de la ciudad de Córdoba».

-279-



Sobre el autor del falso «Quijote»²⁴

Cervantes afirma que el autor del Quijote apócrifo es aragonés, aunque «él dice ser natural de Tordesillas». El *Caballero venturoso*, autobiografía novelada de Juan Valladares de Valdelomar, sería aragonés; nació en Sansueña, famoso nombre poético generalmente dado a Zaragoza. «Así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza», hace decir Cervantes al no muy seguro intérprete del retablo de Maese Pedro. Sansueña, lugar del cautiverio de Melisendra, no puede ser fijado definitivamente; otros sitios y reinos imprecisos reciben este nombre en los romances, en el *Amadís* y en las *Sergas*. Góngora escribió un romance burlesco dedicado, según la edición de Hoces, «a un caballero de Córdoba que decía que Córdoba se llamó Sansueña». El mentar a Sansueña trae mucho de imaginario y de impenetrable ironía. La afirmación apresurada de don Quijote, que el lenguaje del fingido Avellaneda «es aragonés porque tal vez escribe sin artículos», será tan cierta como el negar «que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez», como sigue rectamente apellidándola el falso *Quijote*. -280-

Cervantes le muda este nombre ya por repugnancia de la continuación tordesillesca, por imitar una contradicción histórica, por arte caballeresco o épico del nombre par, llamada así por uno o por otro, o por inteligente capricho, ya que será imposible aceptar con los comentadores que haya distracción o acaso olvido en lo que era tan fácil de recordar o consultar en la propia primera parte. Aunque persiste en llamar aragonés, «su autor aragonés», a Avellaneda, puede referirse al lugar en que fue escrito el libro, sin averiguar si era o no su autor nacido allí. En Valladolid estuvo el *Caballero venturoso* por 1605, donde pudo conocerlo Cervantes, si no lo conoció anteriormente, y aun pintarlo en el *Coloquio de los perros*; frecuentó Zaragoza en la época en que concebía el falso *Quijote*. «Aquí, en Zaragoza, dice Valladares, escribió de su mano un libro grande, en dos cuerpos, llamado *Arte de exorcistas*, para curar y sanar, con ayuda de Dios, endemoniados, demonios arrimados, ilusos, asombrados, enhechizados ligados en matrimonio, embrujados». Estado de ánimo «en que ocupado casi todo el día y la noche», le fue favorable para continuar, como quiso entenderla, la locura de don Quijote, tratar, si ha de creerse, de hacer más odiosos los libros de caballerías, ayudarse con alguna ganancia. De Zaragoza el *Caballero venturoso* va a Barcelona, a Valencia, con intento de imprimir sus muchos libros, sin conseguir censura favorable; el que logró interesar a los libreros, fraguando nombres de censores y de impresor, si es, como hemos demostrado, que él lo escribió, fue la continuación del *Ingenioso Hidalgo*. Se publicó así, con nombre supuesto, con falsa censura, según probó Cotarelo, en Tarragona o en Valencia o en Barcelona. Por haber estado en Zaragoza llevó allí a don Quijote, y en parte pudo de propósito -281- allegar aragonesismos al texto, si es verdad que los ha empleado, ya que por sus andanzas por toda España, Portugal e Italia, conocía comparativamente los modos del idioma y los dialectos. Valladares da como nacido en Sansueña al *Caballero venturoso*. «Digo que en el año de 1553, miércoles, a 29 de agosto, entre las doce y la una de la noche, que comenzaba a entrar el día de la Degollación de San Juan Bautista, nació en la ciudad de Sansueña este *Caballero venturoso*». El falso *Quijote* empieza «hoy veinte de agosto», día de San Bernardo, y la salida, en este libro, de don Quijote y Sancho, se efectúa con la luna clara «por el fin de agosto», «tres horas antes que el rojo Apolo esparciese sus rayos sobre la tierra». Notable coincidencia la del nacimiento del Caballero el 29 de agosto y la salida del falso *Quijote* quizá en el mismo día del año y a la misma hora. Más visible todavía el propósito de Cervantes de hacer llegar a don Quijote a Barcelona en el día, en que según la carta de Roque Guinart, que era el

armado de todas sus armas, sobre Rocinante su caballo, y a su escudero Sancho sobre un asno». Ese día corresponde al del nacimiento del *Caballero venturoso* y al de la salida del *Quijote* tordesillesco; por eso se le da la bienvenida llamándole «no el falso, no el ficticio, no el apócrifo», con acopio de sinónimos, en este caso voluntarios. El 20 de agosto, día de San Bernardo y fecha inicial del falso *Quijote*, es día inolvidable para el *Caballero venturoso*. Dice Valladares: «El 20 de agosto de 1602, vuelto a dicha Villa, fundó su convento en una iglesia yerma, llamada San Joan, con cuatro compañeros». A esta villa fue desde Baza, al regresar por segunda vez de -282- Italia, el sufrido ermitaño y caballero, que como el ermitaño del falso *Quijote* «había ido forzosamente a Roma y ya volvía a su tierra». En Baza estuvo dos meses, por fundar convento, en 1602, «posando en casa de amigos suyos, los más honrados del pueblo, que a ello ayudaban». En este año de 1602, Cervantes tenía que ver con Baza. «Por los libros de relaciones de S. M. parece (léase aparece) que dicho Miguel de Cervantes tuvo comisión para cobrar en las alcabalas y tercios de Baza». Desde 1594 Cervantes fue a Baza y recorrió los lugares comarcanos. Por asuntos de ese pueblo, fue injustamente encarcelado en 1602 en Sevilla, en cuya prisión se engendró la idea y quizá algunos episodios del *Ingenioso hidalgo*. La preciosa *Aprobación* de la segunda parte del *Quijote* por el licenciado Márquez Torres, capellán de don Bernardo Sandoval y Rojas, cardenal de Toledo, que fue protector del *Caballero venturoso* y lo era de Cervantes, tiene mucho de compensación amistosa y desagravio de la maledicencia del falso *Quijote*. Hasta hoy se ignora dónde conoció Márquez Torres a Cervantes a quien tan noblemente admiraba. Márquez Torres, según documentos que empezó a juntar Rodríguez Marín, nació en Baza, en 1574, donde enseñó latinidad hasta 1608. La circunstancia de nuestra investigación nos lleva a reunir en Baza, por 1602, al *Caballero venturoso*, a Cervantes y al futuro capellán de Sandoval y Rojas. De allí que fuera probablemente mediador, reparado el agravio, para que el autor del *Ingenioso Hidalgo* callase el nombre de Valladares, que según la propia autobiografía volvió otra vez a Madrid el 2 de marzo de 1615 y recibió socorros de una señora, «mujer del privado con quien fue a Valencia», en 1603, en el acompañamiento de Felipe III. Algún tiempo antes, en Mallorca, el *Caballero* -283- *venturoso* había rogado a un prelado amigo que «le confesase y fuese su maestro y guía espiritual»; «no le estará bien que yo me encargue de su alma porque le mandaré quemar todos sus libros», le contestó el prelado refiriéndose a la obra escrita del *Venturoso*.

Con una cita que atribuye a Séneca, escribe el *Caballero* que es lo «mejor de la Andalucía Córdoba. Así digo yo: que los caballos de Sansueña son los mejores del mundo». Cualquiera persona de su tiempo sabía, como Salcedo Coronel, por ejemplo, que «los mejores caballos de España son los de Córdoba». Esta excelencia pertenece a una tradición mitológica. La ciudad de Sansueña donde nació el *Caballero venturoso* no es Zaragoza, es Córdoba. Con esta clave que él no oculta tanto, se pueden seguir en el mapa los itinerarios del libro de Valladares. ¿En qué pudo ofender, si no es un pretexto, al autor del *Quijote* apócrifo, Cervantes? Se da por ofendido; Cervantes tomó, como dice, por fin «el ofender a mí» y a Lope de Vega. Habla de la «ostentación de sinónimos voluntarios». El padre del *Caballero venturoso*, diestro jinete, era llamado, según Valladares afirma, «en la región Bética, el Toreador, y en África Cabeza de hierro, por sus grandes fuerzas y ánimo valeroso, y era temido de toda la morisma». En todo parecido a aquel crudelísimo valiente García Paredes cuyas memorias andaban impresas con las del Gran Capitán, en el torneo que el ventero guardaba juntamente con el de *Don Carolingio* y el de *Félimarte*. La noticia que da el Cura a la gente, en la venta, de la autobiografía de García Paredes, «coronista propio», es en parte irónica; le agrega el poder de la fuerza corporal que aunque la tiene, y mucha, no la menta especialmente Paredes en el atribuido discurso de su vida; el *Caballero venturoso* sí, al -284- hablar de su padre, «sus grandes fuerzas». «Detenía, dice el Cura, refiriéndose a Paredes, con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia». Aunque la inaudita hazaña fuera lugar común, podría también pertenecer, con caricatura o sin ella, al padre del *Venturoso*. En más de un pasaje de la obra cervantina quizá se aluda a las sentimentales, desdichadas e incesantes aventuras de este inédito polígrafo y vagabundo ermitaño.

En el falso *Quijote* se dicen enigmas, en versos muy parecidos a los de Valladares. El *Caballero venturoso* había compuesto en Roma, por 1598, un libro de «hierolíficos y enigmas»; tenía afición, entre sus múltiples habilidades, por las adivinanzas y jeroglíficos, «curiosidades de enigmas y cifras», con que engalana las justas de Zaragoza. La elaboración, con pasajes escabrosos, del *Caballero venturoso* y del falso *Quijote*, nace de una obsesión de moralista idéntica; en el *Venturoso* la descripción de la propia penitencia, del castigo o del extravío ante el caso visto o sabido, en el atribuido a Avellaneda la índole edificante o cómica, sin esquivar en uno y otro una

complacencia naturalista intencionada.

En el *Quijote* apócrifo se advierten inmediatamente dos estilos, uno el contrahecho, resueltamente picaresco, con habla popular y elementos de crónicas históricas y caballerescas, donde aprovechó, como era natural, libros que encontraba en Madrid o Zaragoza, donde tenía amigos, «personas doctas y espirituales»; algunos adquiridos que le pertenecían; el segundo estilo es el común de Valladares, idéntico al del *Caballero venturoso*, de aventura o de carácter edificante; daré algún ejemplo. El «venerable ermitaño» que no será otro sino el *Caballero venturoso*, cuenta en el falso -285- *Quijote* la historia de los *Felices amantes*. Don Gregorio huirá con la enamorada priora del convento, doña Luisa: «Quedaron desde luego de concierto de que su ida fuese a la una de la noche del siguiente domingo, después de dichos los maitines, hora en que el galán sin falta estará aguardando a la puerta de la iglesia con los caballos»; el *Caballero venturoso*, en su mocedad, va a llevar a Mayorinda para casarse con ella en otro pueblo; llegó el Caballero «más obstinado o rendido que venturoso a tener la palabra de Mayorinda que saldría con él un domingo en la noche, cerca de maitines. Vino al concierto puesto muy armado en caballo fuerte y ligero». El «venerable ermitaño» introduce en la historia de los felices amantes un recuerdo literalmente autobiográfico. Toda la parte de relatos semejantes del *Caballero venturoso* se identifica con la del falso *Quijote*; el autor, innegablemente, es uno solo. El *Caballero venturoso*, por su simple título, es también un libro de índole caballerescas, donde no será difícil encontrar tradicionales puntos comunes con la primera parte del *Quijote*, obra que su autor, según propia confesión, ha leído: «sus tapices, dice el Caballero, son las matas, su ropa de martas es el sereno, su cama, mullida y caliente, la fría arena»; el comienzo del refrán «quien a buen árbol», «el que a buen árbol», en los versos de Cervantes y del *Venturoso*. Valladares llama a la del *Caballero*: «historia nunca vista - de un caballero andante en buen decoro», evidente alusión a la de la novela de Cervantes; «lleno de pensamientos varios y nunca imaginados», el *Caballero venturoso*, quejándose ante un arzobispo amigo, una de tantas veces que estuvo en prisión, te dice «Y aprisionan por curas - a un caballero andante - de un orden militante»; por curar y sangrar enfermos a pesar -286- de la prohibición eclesiástica, ya que el *Caballero* tenía su no sé qué de médico. A un sastre, burlado como él juntamente, por un grande, le dice: «Metistes en vuestra casa - a mí, caballero andante».

Con los datos autobiográficos del *Caballero venturoso* podemos suponer la elaboración del falso *Quijote*; quizá lo empezó en Valladolid en 1605, o en Madrid en 1606. Leyó el *Ingenioso Hidalgo*, lo sedujo, pensó continuarlo; conocería a Cervantes por la tradición de la familia cordobesa que lo hacía casi comprovinciano. La ruta del *Quijote* apócrifo entra en el camino de los repetidos viajes del *Venturoso* a Zaragoza, a donde va y de donde vuelve; Ateca, con el caritativo clérigo que quizá hospedó al *Caballero venturoso*, Zaragoza, la vuelta por Sigüenza y Alcalá a Madrid; don Álvaro de Tarfe, al regresar a Granada, deja recluido a don *Quijote* en Toledo. A ese mundo madrileño de señores, de privados, lo conocía el andariego y cortesano ermitaño conocía los yermos, las ventas, los caminantes, los paisajes. No escribiría precipitadamente, la esperanza de publicar sus obras era remota; las elaboraba cuando hallaba quietud y aislamiento. Citemos el *Manual de Exorcismos*, escrito en Madrid, lo está trabajando en Zaragoza donde le llama *Arte de Exorcismos*; encerrado después en Mallorca compone un *Tratado de liberaciones y curas de endemoniados* que debe ser la misma obra ampliada. Cansado de protectores y penosas alternativas abandona la corte; «deseaba con todo extremo que Dios le sacase de aquella Babilonia»; va de preceptor de las hijas de «un Duque de Aragón a Zaragoza», donde según «personas espirituales» de Madrid que le aconsejaron irse, hallaría más comodidad para «imprimir sus libros». Entre esos libros estaría el *Quijote* apócrifo. Aparecen en -287- 1613 las *Novelas ejemplares*. Cervantes anuncia allí la segunda parte del *Quijote*. Valladares se apresura a publicar, convenciendo a algún mercader de libros, la subrepticia continuación, que madrugando el lugar de la que Cervantes está por ofrecer a sus lectores, le ha de quitarla ganancia: «quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte». El libro vendría siendo escrito desde hacía algunos años. Basta la descripción que ofrece el soldado del sitio y caída de Ostende, que fue en 1604, para fijar el auge de la celebridad de este hecho alrededor de los próximos años siguientes.

El *Quijote* apócrifo en sus bien escritos pasajes vivaces trae un aparente estilo quevediano, lleva a sospechar que el autor del *Buscón* pudo escribirlo; la comparación desvanece esta sospecha; si acercamos lo más parecido, el viaje con el soldado y el ermitaño, en Quevedo soldado y ermitaño no se sabe si lo son o fingen en la transposición satírica; en el falso *Quijote* nacen de la realidad cotidiana; el ermitaño es «el venerable ermitaño», cómo no había de

serlo, igual al *Caballero venturoso*, edificante y devoto. Lo recargado de la historia de los *Felices amantes* que cuenta después de la del soldado, del *Rico desesperado*, se debe a su carácter popular, de prédica, donde lo repugnante asombra, espanta y moraliza. El fondo un tanto quevediano del libro está en la época, en las ramificaciones picarescas que ya invaden todo, en Mateo Alemán, en la falsificación de Sayavedra. La continuación del *Guzmán de Alfarache* por el oculto Mateo Luján de Sayavedra, seudónimo de Juan Martí, animaría a Valladares a escribir el *Quijote tordesillesco*; lo leía con la una y la otra parte del auténtico; de allí cierta relación entre la segunda apócrifa del *Guzmán* y la del *Quijote*; no fue desatino, -288- sino atisbo, sospechar y aun creer que Sayavedra fuese Avellaneda. Las otras fuentes del fingido Avellaneda son visibles, Pérez de Hita, la Crónica de Fernán González, la del Cid, que andaban de mano en mano y que él cita: «en los cándidos siglos del Conde Fernán González, Peranzules, Cid Ruiz-Díaz». A Peranzules lo menta con los romances; la jerarquía que le otorga a algo se debe, no se niega burlescamente a Góngora, en el soneto en que habla de «un descendiente de don Peranzules». La parodia de lo épico se junta a la de los libros de caballerías que Valladares conoce o vuelve a leer para elaborar el falso *Quijote*. A la realidad la pinta, en la forma que le conviene; la imagina con la vista de sus propios ojos.

Se cree joven al autor del falso *Quijote* porque llama viejo a Cervantes; «es ya viejo como el castillo de San Cervantes». La incitación viene del mismo don Miguel que así lo da a entender en el prólogo del *Ingenioso Hidalgo*: «al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora con todos mis años a costas». ¿Qué podía decirse, diez años después, por 1614, sino cargar la vejez como impedimento? Cervantes se duele de leer, de pluma ajena, lo que él dijo primero cuando no era célebre; «lo que no he podido dejar de sentir es que me llame viejo y manco, como si hubiera sido de mi mano detener el tiempo». El *Caballero venturoso* era menor que Cervantes, lo menos seis años, y no se necesitan pocos para arrostrar satíricamente al prójimo. Valladares tiene la minuciosidad de contar en el *Caballero venturoso* casi en cada aventura sus años: «A 17 de marzo de 1602 tomó el presbiterado siendo de edad de cuarenta y siete años». No se olvida que Valladares se llama presbítero. Cervantes en ese mes y años frisaba con los cincuenta y cinco.»

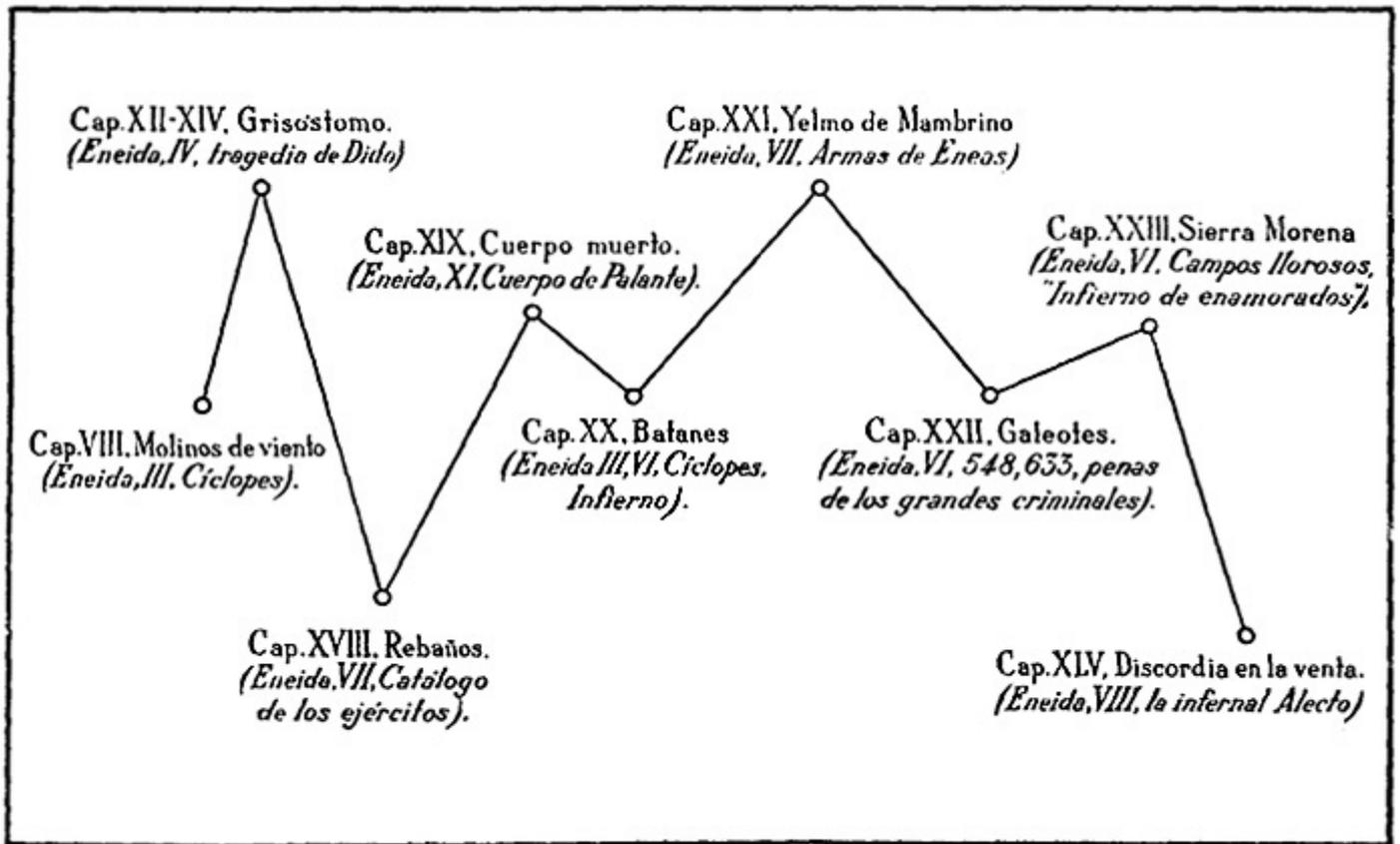
-289-

Juan Millé Giménez, en el estudio que consagra a «Una octava real latina, de Lope, y el falso Avellaneda», descubre que este epigrama que trae *La hermosa de Angélica*, 1602, difiere en el *Quijote* apócrifo, por estar en la *Angélica* dedicado a Felipe III y en el falso Avellaneda a Felipe II. Cree, ya que el poema de Lope fue escrito por 1588, que Avellaneda pudo conocer la obra manuscrita o quizá «se trate, dice, de una poesía de circunstancia escrita por Lope en honor de Felipe II en ocasión de algunas fiestas, quizá para solemnizar la entrada del monarca en la misma Zaragoza, o en otra ciudad»; si esto se consiguiese demostrar «ello sería un dato no despreciable para rastrear la personalidad del seudo Avellaneda». El *Caballero venturoso* entró un día, en 1591, a hablar con Felipe II. El mismo año, «a los primeros de diciembre, el católico y prudentísimo monarca rey Felipe II vino a aquel reino a jurar al Príncipe don Felipe III. El *Venturoso*, caballero ermitaño, «fuele acompañando hasta Pamplona, razonando con él algunos ratos, pegado al estribo del coche». Por tanto pudo conocer el epigrama en alguno de los arcos triunfales que prepararían al monarca; la descripción de estos arcos triunfales en el falso *Quijote* no deja de ser verdadera, ya que hay epigrama para uno y otro Felipe, el de Lope para el segundo, y otro, cuyo autor no cita el falso *Quijote*, para el hijo, pues los dos Felipes estarían juntos. La representación de los dos reyes en los arcos da la evidencia que la recepción fue vista por el *Venturoso* y que aun hizo en la novela la crónica de los festejos, a la manera de tantos cronistas de recepciones imperiales de la época de Felipe II. También acompañó el *Venturoso* a Felipe III, por 1603, a Valencia, a Cortes, «fuele siguiendo arrimado a un privado»; «compró para este viaje -290- una mula de un médico». A la vuelta entró el *Caballero venturoso* en la Corte, púsose ante el rey Felipe III, y díjole: «Ya Vuestra Majestad se acuerda cómo le acompañé en la jornada de Valencia». A los versos de Lope los leyó probablemente en la jornada de Pamplona pasando por Zaragoza; de allí, como sugiere Millé, que los cite en su estado primero y no como se publicaron en *La hermosa de Angélica*.

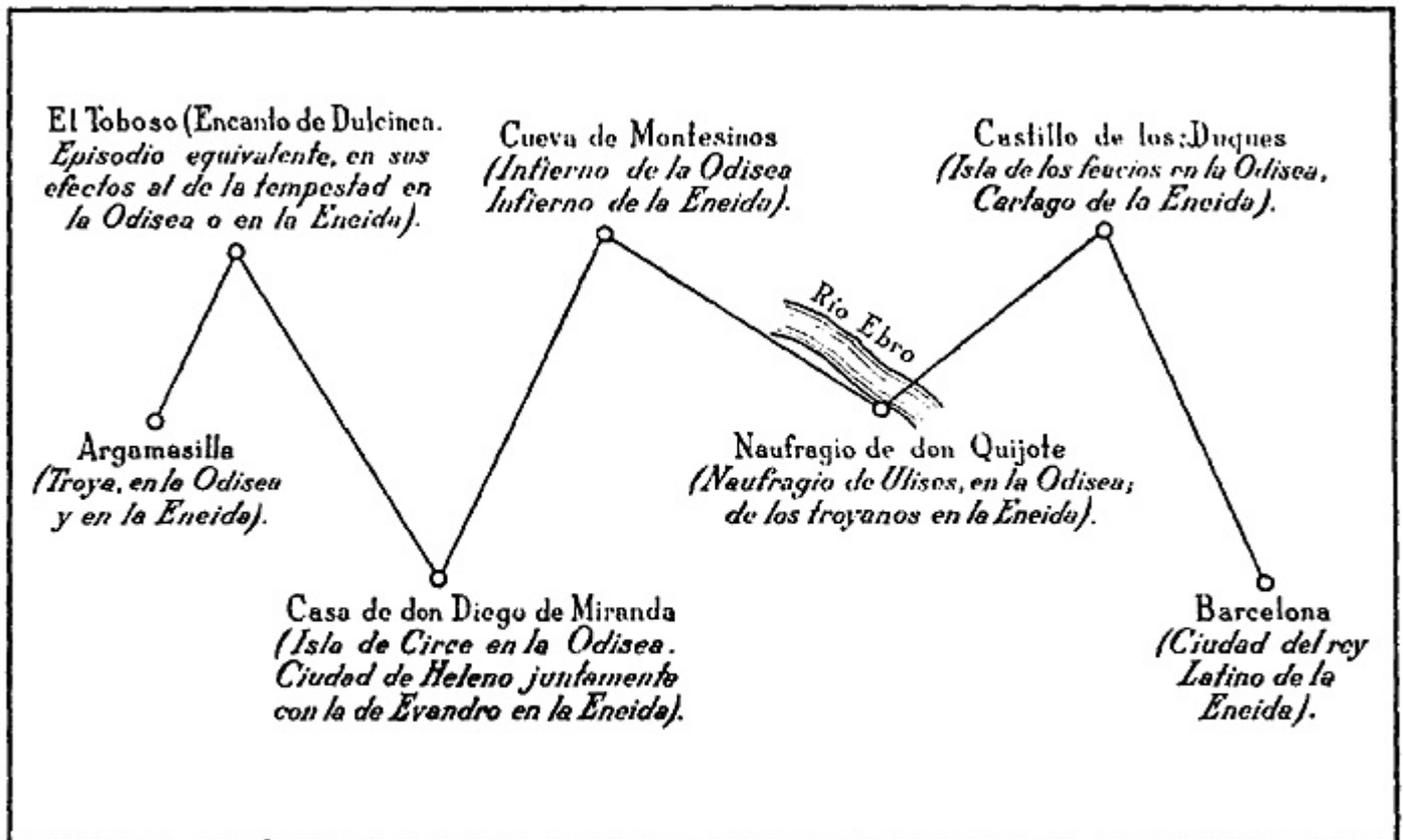
En el retrato del loco de una de las jaulas de la casa del Nuncio de Toledo que habla al falso don Quijote, parece que el autor del libro quiso pintarse burlescamente a sí mismo: «en profesión teólogo, en órdenes sacerdote, en filosofía Aristóteles, en medicina Galeno..., soy principio de desdichados y fin de venturosos». De todo fue y por

todos, razones habría, fue perseguido; las sentencias latinas con que zahiere a los médicos, a los poderosos, a los temerosos, odiosos y avaros, a los poetas, en este capítulo, pertenecen seguramente, en la colección de sus inéditos, a la *Flor de sentencias y lugares comunes en latín y en vulgar* que ocupa el décimo título en el catálogo de sus obras propias; las enumera en Madrid cuando siguió a «la Corte, yéndose tras ella a Madrid, en 1606, desde Valladolid», donde ya tendría en la imaginación el falso *Quijote*. A estas quejas las repite en un romance del *Caballero venturoso*, por 1614: «Soy un síndico de frailes, -de los letrados Esteban, - de los Caballeros Toro, - mártir de gente plebea». Este nombre Esteban, que no debe ser otro que el de Roberto Estienne, parece frecuentar al ermitaño *Venturoso*: el ermitaño del *Quijote* apócrifo «respondió que su nombre es fray Esteban». El loco que habla con don Quijote, en el que vemos cierta autocaricatura, y al que el autor llama «clérigo loco», le pide la mano desde la jaula: «deme la -291- mano por esta reja, que le diré cuanto le ha sucedido y le ha de suceder, porque sé mucho de quiromancia». Un prelado acusó al *Caballero venturoso*, para vengarse de él, «al Santo Oficio, de que miraba las líneas de las manos y adivinaba lo porvenir». ¿No se confunden el autor del falso *Quijote* y el del *Caballero venturoso* en una misma persona?

-292-



Itinerario virgiliano de la Primera parte del *Quijote*



Itinerario virgiliano de la Segunda parte del *Quijote*



Índice de autores citados

- Abril, Pedro Simón, 153.
 Agustín, San, 249.
 Álamos de Barrientos, Baltasar, 153, 217.
 Alciato, 176, 276.
 Aldana, Cosme de, 166.
 Alemán, Mateo, 227, 287.
 Álvarez de Soria, Alonso, 270, 271.
 Amezáa, Agustín G. de, 270.
 Ángeles, Juan de los, 245.
 Apuleyo, 171, 226, 227.
 Arato, 72.
 Arcipreste de Hita, 220.
 Areopagita, Dionisio, 249.

Argote de Molina, 170.
Arias Montano, 251.
Ariosto, 15, 16, 41, 80, 81, 82, 117, 175, 260.
Aristófanes, 16, 87, 167, 179, 180, 181, 247.
Aristóteles, 4, 13, 77, 84, 89, 176, 197, 198, 202, 204, 232, 240, 243, 246, 252, 259, 290.
Arjona, Juan de, 41.
Arquíloco, 223.

-296-

Aulo Gelio, 215.
Ávila, Juan de, 243, 248, 250.

Balbuena, Bernardo de, 15.
Barahona de Soto, 72, 98, 203.
Baráibar y Zumárraga, 281.
Bataillon, Marcel, 251.
Baudelaire, 8.
Bembo, Pietro, 253, 254, 255.
Benjumea, Nicolás Díaz de, 160, 161.
Berceo, Juan de, 180.
Betussi, 79.
Boccaccio, 17, 79, 134, 241.
Boecio, 99, 241, 243.
Bonilla y San Martín, Adolfo, 102, 105, 216, 219, 268, 269, 277.
Boscán, Juan, 92, 194, 229, 240, 241, 253.
Bowle, Juan, 22, 265.

Caballero, Fermín, 107.
Campanella, 10.
Canga Argüelles, 173.
Capella, Mirciano, 89.
Cardano, Jerónimo, 259.
Cardona, Juan Bautista, 73.
Caro, Aníbal, 17, 140.
Carrillo y Sotomayor, 160.
Casaneo, 276.
Castiglione, 12, 119, 129, 194, 225, 228, 229, 241, 244, 253, 256.
Castro, Américo, 167.
Castro, Guillén de, 267.
Catulo, 51, 92.
Cejador, Julio, 27, 67, 74, 155, 158.

-297-

Cerda, Luis de la, 105.
Cervantes de Salazar, 229.
Cicerón, Marco Tulio, 99, 182, 184, 202, 203, 216, 227, 229, 243, 247.
Claudio, 237.
Clemoncín, Diego, 12, 30, 37, 38, 40, 41, 42, 47, 60, 66, 68, 101, 103, 109, 125, 153, 157, 168, 169, 173, 174, 182, 191.
Collado del Hierro, Agustín, 91, 158.
Collet, Henri, 246.
Contile, Lucas, 24.
Cotarelo, Emilio, 267, 271, 280.

Covarrubias, 277.
Crisipo, 263.
Crisógono de Jesús, 249.
Cruz, San Juan de la, 11, 29, 92, 185, 243, 244, 225, 249.
Cueva, Juan de la, 7, 56.
Cusa, Cardenal de, 251.

Chandler, Wadleigh, 227.

Dante, 15, 16, 27, 86, 88, 114, 131, 204.
Daremborg y Saglio, 43, 227.
Demóstenes, 166.
De Sanctis, 107.
Desportes, 90.
Dies, A., 241.
Diógenes Laercio, 49.
Dioscórides, 155.
Dolce, Ludovico, 60, 81, 175.
Donato, Claudio, 45.
Dorat, 92.
Du Bellay, 90.
-298-
Eliano, 259.
Encina, Juan del, 78, 84.
Erasmus, 13, 190, 203, 213, 214, 222, 224, 250, 251.
Ercilla, Alonso de, 22.
Escalígero, 60, 90, 91.
Esopo, 191, 192.
Espinosa, Pedro, 228.
Estacio, 41.
Estienne, Roberto, 290.
Eurípides, 7, 16, 52, 56, 59, 60, 77, 239.

Faguet, E., 190.
Feijóo, Fr. B. J., 155.
Fención, 117.
Fernández de Avellaneda, Alonso, 161, 171, 205, 206, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 279, 280, 284, 288, 289.
Fernández de Navarrete, Martín, 29, 117.
Ferrer, P., 166.
Festugière, A. J., 248.
Ficino, Marsilio, 230, 241, 243, 252, 255.
Fitzmaurice-Kelly, 164.
Floro, 187.
Folengo, 17, 107, 140, 167.
Fonseca, Cristóbal de, 242.
Fox Marcillo, 252.
François, E., 173.
Franchel, 99.

Galeno, 197, 216, 290.

Gallardo, B. J., 269.
Garcilaso, 3, 6, 15, 17, 23, 24, 50, 51, 52, 60, 61, 65, 80, 90, 92, 95, 99, 140, 159, 173, 182, 185, 203, 217, 219, 221, 238, 240, 241, 243, 268.
-299-
Garnier, R., 60.
Gerson, 197.
Góngora, 4, 40, 55, 87, 111, 120, 127, 142, 152, 158, 163,173, 203, 234, 235, 236, 237, 238, 251, 278, 279, 288.
Gracián, 194.
Granada, Fr. Luis de, 244, 245, 251.
Guevara. Fr. Antonio de, 101, 157, 202, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 226, 228, 234.
Guillemin, A. M., 227.
Guillén de Castro, 267.

Hartzenbusch, 160, 161, 166.
Hazard, Paul, 158.
Hebreo, León, 242, 243.
Heliodoro, 94.
Hernández de Velasco, Gregorio, 16-140.
Heródoto, 109.
Herrera, Fernando de, 51, 92, 110, 116, 149, 167, 203, 241, 244.
Hesíodo. 98.
Hipócrates, 155, 167, 195, 197.
Hölderlin, 247.
Homero, 11, 18, 25, 27, 30, 51, 67, 72, 77, 85, 90, 91, 102, 107, 122, 131, 142, 149, 157, 158, 193, 239.
Hoornaert, R., 209.
Horacio, 4, 6, 15, 72, 90, 91, 99, 102, 157, 158, 165, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 210, 212, 213, 218, 221, 223, 225, 228, 232, 237, 258, 259, 262, 263, 276.
Horozco y Covarrubias, 49, 166.
Huarte de San Juan, 242.
Huerta, Jerónimo de, 188.
Hugo, Víctor, 35.
Hutten, 232.

Isla. J. F. de, 278.
-300-
Jámblico, 98.
Jáuregui, Juan de, 112, 235.
Jerónimo, San, 198.
Jodelle, E., 60.
Juan Manuel, 170.
Juvenal, 90, 91, 219, 221, 226.

Laguna, A. de, 155.
Lanuzá, J. L., 171.
Laso de Oropesa, M., 54.
Lasso de la Vega, A., 57.
Ledesma, Alonso de, 170.
Le Dú, M. A., 35.
León, Fr. Luis de, 4, 51, 84, 87, 90, 161, 185, 186, 244, 246, 247.
Lessing, 175.
Lida, M. R., 170.

Lope de Vega, 5, 43, 61, 93, 110, 169, 202, 203, 206, 230, 238, 241, 245, 253, 254, 255, 256, 257, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 283, 289, 290.

López, Diego, 9, 17, 21, 23, 34, 35, 36, 39, 104, 128, 130, 140, 143, 152, 176.

López de Cortegana, 226.

Lucano, 50, 51, 52, 53, 54, 137, 138, 172.

Lucena, Juan de, 100.

Luciano, 72, 182, 183, 184, 226.

Lucrecio, 198, 216, 217, 247.

Luna, Juan de, 227.

Llobera, P. J., 161.

Mallarmé, 8, 209.

Manetti, G., 230.

Manrique, J., 221.

-301-

Mantuano, B., 276.

Maquiavelo, 230, 231.

Marcial, 90, 209, 210, 227.

Marchena, José, 51.

Martí, Juan, 287.

Martínez Aníbarro, 211.

Martínez de Burgos, 234.

Mayáns y Ciscar, 264.

Méautis. G., 247.

Medina. F. de, 203.

Mena, Juan de, 40, 50, 51, 54, 73, 127, 134, 172, 225, 232.

Menandro, 76, 104.

Menéndez y Pelayo, 84, 93, 170, 210, 226, 245, 246, 255, 257.

Menéndez Pidal, R., 225.

Mexía, Pedro, 228.

Miguel Ángel, 241.

Millé Jiménez, J., 289, 290.

Molière, 220.

Montaigne, 190, 197.

Montemayor, J. de, 24.

Moréas, J., 129.

Moro, Tomás, 10.

Natal Cómite, 135.

Nebrija, 203, 225.

Nieremberg, P. J. E., 159, 197.

Nisard, D., 13.

Nola, R. de, 196.

Núñez, Fernán, 40, 54.

Ocampo, Florián de, 152.

Ochoa, E. de, 32, 104.

-302-

Orozco, Alonso de, 248.

Ovidio, 15, 43, 58, 68, 88, 102, 108, 109, 134, 152, 153, 154, 155, 165, 216, 227.

Páez de Castro, 73, 252.
Paredes, A. de, 269.
Pascal, 249.
Paz y Melia, 278.
Pellicer, Juan Antonio, 79, 84, 103, 108, 109, 125.
Pellicer de Salas y Toyar, 40, 44, 55, 91, 127.
Pérez, Dionisio, 196.
Pérez Gonzalo, 27, 78, 94, 102, 114, 122, 143, 222.
Pérez de Hita, 288.
Pérez de Oliva, Fernán, 229, 230.
Persio, 90, 91, 219.
Petit de Julleville, 60.
Petrarca, 28, 82, 116, 210, 235.
Petronio, 149, 170, 227.
Pico de la Mirándola, 160, 230, 241.
Pichón, René, 221.
Píndaro, 99, 100, 137, 247.
Pineda, Juan de, 233.
Plantino, 90.
Platón, 7, 9, 11, 13, 134, 138, 153, 166, 199, 200, 202, 203, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 250, 252, 254, 255, 256, 257.
Plauto, 5, 6, 15, 219, 220, 221, 223, 227, 232.
Plinio, 188, 189, 195, 198.
Plinio, el Joven, 227, 232.
Plotino, 242, 244, 256.
Plutarco, 201.
Polidoro Virgilio, 111.
Poliziano, 43.
-303-
Proclo, 252.
Propercio, 59.

Quevedo, 91, 179, 219, 227, 287.
Quintiliano, 71, 72, 78, 185, 186, 187, 227.
Racine, 7, 59.
Renaudel, A., 250.
Rhúa. Pedro de, 210, 211, 212, 213, 215, 219, 221.
Ríos, Vicente de los, 41, 125, 148.
Rodríguez Marín, F., 22, 26, 37, 62, 98, 110, 132, 135, 145, 151, 159, 160, 161, 166, 169, 174, 180, 181, 191, 194, 271, 274, 282.
Ronsard, 90, 99.
Rueda, Lope de, 152, 171.
Rufo, Juan, 216, 269, 271.

Salcedo Coronel. 91, 127, 158, 238, 283.
Salustio, 22.
Sanctorio, 155.
Sánchez, Francisco, el Brocense, 92, 127, 128, 129, 134.
Sánchez de Viana. 68, 87, 88, 89, 102, 137.
Sannazaro, 17, 90.

Santillana, Marqués de, 66, 87, 100, 110, 134, 232.
Schelling, 166, 261.
Schevill, R., 22, 42, 101, 102, 105, 161, 168, 169, 170.
Schiller, 84.
Schlegel, F., 166.
Sedeño, Juan, 169.
Segalá y Estalella, 25.
Séneca, 4, 5, 7, 15, 36, 52, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 78, 131, 138, 152, 159, 160, 229, 236, 237, 238, 283.
Serrano y Sanz, M., 268.

-304-

Shakespeare, 264, 265.
Shelley, 247, 265.
Simónides, 173.
Sófocles, 60, 77, 239.
Soto, Hernando de, 129.

Tacio, Aquiles, 94.
Tácito, 153, 166, 187, 202, 217, 218.
Tasso, Torcuato, 16, 28, 114, 168, 169.
Tejada, Agustín de, 228.
Teócrito, 76.
Terencio, 5, 153, 232.
Teresa de Jesús, Santa, 149, 180, 247, 248.
Téxtor, 111.
Tibulo, 90, 91, 92, 224.
Tito Livio, 128, 218, 227.
Toscanella, 72.

Ulloa, Alonso de, 81.
Urrea, Jerónimo de, 81, 82.
Urríes, Diego de, 165.

Valdés, Alfonso de, 62, 190.
Valdés, Juan de, 72.
Valencia, Pedro de, 173.
Valla, Lorenzo, 230.
Valladares de Valdelomar, Juan, 206, 268-291.
Vallés, Pedro, 214, 224.
Van Daele, H., 179.
Varchi, Benedetto, 82, 88.
Veggio, Mafeo, 30, 31, 32.
Venegas, Alejo, 156, 214.
Victoria, Baltasar, 40, 89, 134.

-305-

Villalón, Cristóbal de, 40.
Villén de Biedma, 72, 102, 110, 111, 167, 186, 190, 192, 193, 194, 195.
Villena, Enrique de, 73, 100, 183.
Virgilio, 8, 9, 11, 15, 17, 21, 23, 24, 26, 28, 30, 32, 37, 40, 43, 45, 47, 52, 67, 69, 74, 77, 79, 81, 84, 85, 86, 90, 94, 98, 101, 102, 103, 105, 108, 112, 114, 118, 122, 125, 129, 132, 136, 140, 144, 149, 151, 152, 180, 185, 210, 212, 213, 217, 237.
Voltaire, 160.