

LA LECTURA DEL MUNDO CLÁSICO EN EL *QUIJOTE*. ESTUDIO FIOLÓGICO DE LOS CAPÍTULOS XI Y XII DE LA SEGUNDA PARTE

ANTONIO DE PADUA ANDINO SÁNCHEZ

(Investigador Independiente)

aandinos@gmail.com

RESUMEN

El análisis pormenorizado de los capítulos XI y XII de la segunda entrega muestra en detalle la relevancia de los textos clásicos en la obra de Cervantes. El cotejo de las fuentes grecolatinas de partida, junto al texto ejecutado y resuelto por el alcaláinio, proporcionará al lector casual y al experto cervantista no sólo el conocimiento del porqué de la universalidad de sus personajes y temas, sino también el calado e inmersión en la ardua labor creadora del escritor y, por ende y a la par, el gozoso disfrute de su enriquecedora lectura.

PALABRAS CLAVE: *Quijote*, Cervantes, fuentes literarias, *Eneida*, cultura clásica, literatura comparada.

ABSTRACT

The detailed analysis of chapters XI and XII of the second installment shows in detail the relevance of the classical texts in the work of Cervantes. The comparison of the starting Greco-Latin sources together with the text executed and solved by the Alcalá native will provide the casual reader and the Cervantist expert, not only with the knowledge of the reason for the universality of its characters and themes, but also the depth and immersion in the arduous creative work of the writer and, therefore and at the same time, the joyful enjoyment of its enriching reading.

KEYWORDS: *Don Quixote*, Cervantes, literary sources, *Aeneid*, classical culture, comparative literature.

Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si [a los autores clásicos] los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello.

(I, prólogo de el *Quijote*, p. 18)

1. LAS FUENTES LITERARIAS DEL *QUIJOTE*

Según revela el prólogo de la primera entrega, el tema central del *Quijote* es “una invectiva contra los libros de caballerías” (I, prólogo, p. 18)¹. Cervantes parece así anunciar el encuadre bibliográfico y creativo de la obra, llegando a precisar y enumerar más adelante las posibles fuentes de inspiración caballeresca entre los libros salvados o condenados a la hoguera según el escrutinio que el cura y el barbero hacen en el capítulo VI de la primera parte.

No obstante, a pesar del claro señalamiento del autor hacia tales vestigios textuales, la inclusión de elementos de la literatura grecolatina es una constante que no sólo comprende alusiones ornamentales, como exclusivamente sucederá en el *Quijote* apócrifo, sino que se incrusta en las secuencias narrativas, en la exposición del propio narrador, en la confección de los diálogos de los personajes e, incluso, en las líneas maestras del propio contenido y argumento de los episodios. Tal profusión de recursos se dirigen hacia un interés y objetivo muy claros, derivados de la vocación humanista del autor (Andino, 2019-2020, p. 4). Pues “Cervantes se esforzó por emparentarse, voluntariamente, con la continuada familia de Homero, de Platón y de Virgilio” (Marasso 1947, p. 11), por mucho que en el prólogo de la primera entrega confesara que sacaba “una leyenda seca como un esparto”, “falta de erudición” y sin saber qué autores de la Antigüedad, puestos ordenados alfabéticamente desde Aristóteles hasta Xenofonte, hubiera podido seguir (I, prólogo, pp. 11-12). Y es que para Cervantes toda afirmación explícita de su “estéril y mal cultivado ingenio” (I, prólogo, p. 9), respecto a la composición estructural y formal de la obra, no cumple otra función peculiar en su estilo que la de desviar la atención del lector ocultando irónicamente sus propósitos².

Como consecuencia del doble sentido de sus palabras, tomadas al pie de la letra, no sólo el *Quijote* de Avellaneda, que lo imita, redundará en una mayor verbalización de las referencias caballerescas y del romancero para explotar una y otra vez la locura irrisoria del protagonista (Menéndez Pidal, 1924, 61-63), sino que, también, la interpretación literal del prólogo de 1605 dará pie a la gestación del mito de la originalidad romántica del genio, que ha acompañado a nuestro autor hasta nuestros días, al punto de considerarlo falto de erudición y parco de un conocimiento cierto de la literatura clásica³.

¹ Todas las citas del *Quijote* están tomadas de la edición de Rico (Cervantes, 2004), que aparece relacionada al final en la bibliografía. Para su localización el número romano representa la primera o segunda parte y los números arábigos que siguen, el capítulo y la página.

² “La mayoría de los críticos coincide en señalar la desproporción, en la tarea que Cervantes se ha impuesto, entre los medios empleados y el objetivo final declarado: los libros de caballerías estaban en franca decadencia; dedicar tan magna obra como el *Quijote* a combatirlos parece de todo punto fuera de lugar, de donde necesariamente se ha de seguir que Cervantes tuvo miras más amplias al escribirlo, aunque no las declarara” (Martín Morán, 2005, p. 196).

³ J. L. Alborg (1970, p. 135) afirma: “Que Cervantes no advirtiera desde el comienzo toda la hondura de su creación, nada tiene de extraño y es harto posible”. Y, más adelante resume, en definitiva, la obra como una

Afortunadamente, la crítica actual está, en su inmensa mayoría, de acuerdo y tiene ya superado que el *Quijote* no es la simple caricatura simpática de un individuo de carne y hueso pintada por alguien dotado por naturaleza de una exquisita psicología, a imagen y semejanza del común de los escritores realistas del siglo XIX. Su porte, cultura y universalidad trascienden más allá de la insólita perspicacia de una persona y, por descontado, también, de la documentación archivada, puntual e histórica de coetáneos semejantes que pudieran adherirse al efecto. Su composición es similar al precedente artístico de *Celestina*, plagada también de reminiscencias clásicas⁴, donde sus personajes fueron literarios y de piel bibliófila (Andino, 2018, p. 133) antes que burdas y cotidianas gentes que pudieran salir del vulgo (Menéndez Pelayo, 1947, p. 141).

Hasta la segunda década de siglo XX los comentaristas, que en su mayoría habían sido influidos por un romanticismo que encumbraba al alcaláinio como “ingenio lego” de prodigiosa inspiración y escasa preparación académica, no repararon en prestar atención al ámbito literario, a las posibles fuentes escritas que respaldaron, dieron fuerza y sostén a la estructura y forma de la inmortal obra cervantina. A contracorriente de ese sentido, *Un aspecto de la elaboración del Quijote* (1924), de Ramón Menéndez Pidal, y *El pensamiento de Cervantes* (1925), de Américo Castro, abrieron la puerta a un análisis más pragmático y enriquecedor del fenómeno literario.

Fue, pues, a partir de la concepción de que toda obra individual se desprende de un patrimonio común, que refleja, a su vez, una coyuntura intelectual específica del acto literario, cuando ya se pudo trazar, y así entender y explicar mejor, las líneas maestras del *Quijote*. Desde entonces hasta nuestros días multitud de influencias contemporáneas de la literatura romance, preñada, a su vez, de tradición clásica (Ramos, 1996, p. 296), los estudios escolares de la época (Close, 2004, pp. LXXIV-LXXV), así como las publicaciones impresas de autores de la Antigüedad en libros propios o compilados en colecciones de apotegmas, sentencias y anecdotarios del mundo antiguo⁵ han sido objeto de investigaciones que no han cesado de aflorar en gran número bajo la lupa de los especialistas de la obra de Cervantes (Blasco, 2012, pp. 319).

Mas, lo que resulta innegable y respalda la labor de reconstrucción de la literatura grecolatina en las alusiones que impregnán las páginas del *Quijote* es, sin duda, la confesa afición y curiosidad por la lectura⁶ del alcaláinio:

“parodia de un mundo literario [el de las novelas de caballerías] sólo que el novelista pudo henchirla y colmarla de todo el saber que su genial capacidad de observación había extraído de los hombres” (Alborg, 1970, p. 137). En ningún momento menciona y, por tanto, pasan desapercibidos el conocimiento y empleo minucioso de los clásicos grecolatinos.

⁴ Cervantes, muy sensible y reacio a atender y poner por delante los gustos del “desvanecido vulgo” (Castro, 1925, p. 49), debió valorar precisamente el uso y originalísima adaptación de las fuentes clásicas en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* cuando en los versos preliminares que le dedica “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”, dice:

[...] *Celesti-*,
libro en mi opinión divi-
si encubriera más lo huma- (I, versos preliminares, p. 30).

⁵ Precisamente, P. Conde Parrado y J. García Rodríguez (2002, pp. 4-5) proponen como libro de uso frecuente para Lope de Vega, la *Officina*, de Juan Ravisio Téxtor (1520), miscelánea de anécdotas y personajes del mundo antiguo; la cual no le era tampoco desconocida a Cervantes.

⁶ “Estando yo un día en el Alcañá de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres, que conocí ser arábigos” (I, c. 9, p. 118). Y el propio don Quijote lo ratifica igualmente: “El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho” (II, c. 25, p. 919).

Que Cervantes fue hombre de mucha lectura no podrá negarlo quien haya tenido trato familiar con sus obras. Una frase aislada de un erudito algo pedante como Tamayo de Vargas, no basta para afirmar que entre sus contemporáneos fuese corriente apellidar ingenio lego al que un humanista tan distinguido como López de Hoyos llamaba con fruición “su caro y amado discípulo” y escogía entre todos sus compañeros para llevar la voz en nombre del estudio que regentaba. Pudo Cervantes no cursar escuelas universitarias, y todo induce a creer que así fue; [...] pudió descuidar los azares de su vida, tan tormentosa y atormentada, la letra de sus primeros estudios clásicos y equivocarse tal vez cuando citaba de memoria; pero el espíritu de la antigüedad había penetrado en lo más hondo de su alma [...] (Menéndez Pelayo, 1941⁷).

Tan grande es la infiltración de los autores y obras clásicas en la España de entonces que de su prestigio no quiso Cervantes que pudiera sustraerse ni siquiera el personaje de don Quijote, que llega a proclamar también de propia voz: “Yo he leído en Virgilio...” (II, c. 41, p. 1048). Además, hay que tener en cuenta que Cervantes, como cualquier creador, cuando se decide por tomar una fuente y no otra, está definiendo su propio estilo, su propia perspectiva de cómo entiende y, según su visión, ha de entenderse por todos y para todos la lectura literaria. Pues “toda elección de fuentes es ya en sí un importante acto estilístico” (Lapesa, 1967, p. 111). Y, para mayor énfasis, en el caso concreto que nos ocupa, “la tradición clásica no constituye un mero ornato en el *Quijote* sino que afecta a su misma concepción, desarrollo y fin” (Barnés, 2008, p. 359).

2. EL DAÑO CAUSADO A DON QUIJOTE POR EL “SABIO ENCANTADOR” SANCHO PANZA

Prueba, igualmente, de la capilaridad de las fuentes clásicas en el texto castellano, es el capítulo XI de la segunda parte, momentos antes del encuentro con la procesión de la carreta de los cómicos. Estando a solas amo y criado, Sancho, en un intento de atemperar el ánimo de su amo, doliente y apesadumbrado por el encantamiento de Dulcinea, hace un alarde de prudencia con una máxima digna de Aristóteles:

— Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres, pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias: vuestra merced se reporte, y vuelva en sí, y coja las riendas a Rocinante, y avive y desperte, y muestre aquella gallardía que conviene que tengan los caballeros andantes (II, c. 11, p. 775).

El texto aristotélico habla, en detalle, de la similitud entre la irracionalidad de las bestias y los hombres que están locos. Así lo desvela la traducción de la época del humanista Pedro Simón Abril (1530-1595); por lo que el consejo de Sancho es, en realidad, una exhortación a la cordura, animando al apesadumbrado caballero a que no se deje arrastrar por la tristeza. La bondad natural del hombre sencillo aflora a pesar de ser él mismo el promotor de la desgracia occasionada en la imaginación de su amo:

Aristóteles, *Ética Nicomaquea* VII, 6 (ARIST. EN 1149b30-1150a5): Y por esto a las bestias ni las llamamos templadas ni disolutas, sino por modo de metáfora, si acaso un género de animales difiere de otro en violencia, o en lujuria, o en el comer excesivamente, porque ni tienen elección, ni discurso de razón, sino que son movidas por su naturaleza, como los hombres que están locos, de manera, que la furia o ímpetu de las bestias menos es que el vicio, pero es más de temer, porque en las

⁷ La conferencia *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote*, para conmemorar el tercer centenario de la novela, la leyó Menéndez Pelayo en Madrid, en el Paraninfo de la Universidad Central, el 8 de mayo de 1905.

fieras no está depravado lo mejor como en los hombres, sino que faltó en ellas y no lo hay (Aristóteles, 2001, p. 150).

Todo un aliento de sobriedad filosófica del traidor escudero, que parece conocer bien la debilidad de su señor, cuando, encima, se permite la socarronería de acusar al mundo de hallarse mezclado de “maldad, embuste y bellaquería” (II, c. 11, p. 776)⁸. Y, para darle consuelo, apela al tópico del tiempo como médico sanador de los todos los males.

Rico (Cervantes, 2004, Notas complementarias, 777.16, vol. 2, p. 473) vincula el párrafo cervantino a dos autores clásicos, Cicerón y Séneca, dos auténticos baluartes de la ética del mundo antiguo, inalcanzables para la simplicidad de Sancho, pero muy a propósito, al criterio de Cervantes, para el distanciamiento que el escudero pretende poner entre sus malas obras y sus buenas palabras, compadeciéndose de su burlada víctima.

En *Disputaciones Tusculanas*, el pasaje ciceroniano versa sobre el sufrimiento en las desgracias y los modos de afrontarlas a través de la reflexión o del paso del tiempo.

Cicerón, *Disputaciones Tusculanas* III, 24, 58 (CIC. *Tusc.* 3, 24, 58): Y a mí me parece, sin duda, que les pasa casi lo mismo a los que meditan con antelación, que a los que los cura el tiempo, menos en el hecho de que a unos los sana un razonamiento concreto, y a otros la propia naturaleza tras comprender lo que afecta a la cuestión, que aquel mal que se creyó que era grandísimo en absoluto era tan grande como para alterar una vida feliz⁹.

El otro entorno literario que pudiera sustentar la tristeza y el desconsuelo del afligido don Quijote, y que Cervantes tendría a mano por haberlo utilizado en otros momentos de su historia, es el de Séneca (Andino, 2019-2020, pp. 9-12).

El primer texto *ad hoc* del filósofo hispanorromano, por ejemplo, apela a ocuparse de otras cosas mientras pasa el dolor, tal como dice Sancho, “buscando nuestras aventuras”; el segundo, al factor tiempo, sanador último de lo que no sea capaz un buen razonamiento, semejante al consejo del escudero de “dejar al tiempo que haga de las suyas” (II, c. 11, p. 777).

Séneca, *Epístolas morales a Lucilio* VII, 63, 3 (SEN. *epist.* 7, 63, 3): No te emplazo a un tiempo muy lejano en que todo desconsuelo se apacigua, en el que hasta las penas más inconsolables se debilitan: en cuanto dejes de contemplarte, esa imagen de tristeza se alejará. Ahora tú estás pendiente de tu propio dolor; pero también se retira de quien está pendiente, y cuanto más fuerte es más pronto cesa.

Séneca, *Epístolas morales a Lucilio* VII, 63, 12 (SEN. *epist.* 7, 63, 12): Sé que esto que voy a añadir ya está trillado, sin embargo, no por eso dejaré de decirlo, porque todos lo han dicho: quien no logra el fin de su penar con el razonamiento lo alcanza con el tiempo.

Y, efectivamente, razón y tiempo son los dos ingredientes únicos y saludables con los que don Quijote podrá sanar su penar y desconsuelo. Pero tal reflexión no se producirá hasta el momento de hacer auténtico examen crítico y racional de su asendereada vida caballeresca en el lecho de muerte. Ambos elementos vendrán en el último capítulo de la obra, cuando Alonso Quijano recupere la cordura y el control racional de su mente, y ambos, el personaje

⁸ En efecto, Clemencín (Cervantes, 1913, p. 134, nota 1) comenta: “La [bellaquería] de Sancho llega en este pasaje a todo su punto, pues, es claro que el socarrón hablaba aquí de sus embustes y no de los embustes de los encantadores, de quienes lo entendía su amo. La burla no podía ser más maliciosa y aguda”.

⁹ Todas las traducciones del latín, a excepción de la *Eneida* (Virgilio, 1982), contemporánea de Cervantes, son del autor del artículo.

creado por su imaginación y él mismo, estén a unas pocas líneas del papel final de su existencia.

3. LAS PUERTAS DEL INFIERNO VIRGILIANO

A continuación, se cruza en el camino una misteriosa carreta que va a ocupar el contenido narrativo del episodio, cuyo título habla “De la *estraña* aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de las Cortes de la Muerte”.

En el capítulo anterior, Dulcinea quedó *encantada*, fuera de este mundo, sustituida por la grosera labriega cuyo aliento olía a ajos crudos. En la imaginación de don Quijote, de la que el autor, obviamente, se hace cargo, procede ahora un rescate que la libere de donde su angelical hermosura se encuentre secuestrada; y en la mente creadora de Cervantes, de acuerdo con sus referentes literarios, la historia paródica que va construyendo tendría que discurrir por una senda semejante a la de Orfeo y Eurídice, el héroe que baja a los Infiernos para devolver a la luz el hermoso cuerpo arrancado a la vida de su amada. Tal evocación se encuentra, precisamente, en el libro VI de la *Eneida*, justo cuando Eneas le pide también a la sibila de Cumas bajar hasta los Infiernos (VERG. *Aen.* 6, 116-123). La reminiscencia literaria no es banal ni gratuita si tenemos en cuenta el papel que el alcaláinio va a hacer jugar a nuestro héroe a lo largo y ancho de esta segunda entrega, muy similar al que hicieran Eneas o Ulises, sus referentes épicos¹⁰.

Cervantes materializa a modo de espejo la *Eneida* y aprovecha las soluciones imaginativas insertas en el cosmos de la gran obra clásica actualizándolas y trasladándolas a su novela bajo el filtro de la verosimilitud y del ambiente de su época. Y, sutilmente, traza un evidente paralelismo literario entre el poema épico de Virgilio y la visión, esperpéntica e inaudita que se cruza en el camino de don Quijote. Por eso no es de extrañar que la inspiración del alcaláinio tome este nuevo derrotero narrativo, y ponga encima de una carreta de cómicos a siniestros seres, disfrazados con análoga e infernal vestimenta del Averno virgiliano (II, c. 11, pp. 777-778).

El sorprendente cambio escénico del camino nos lo transmite literariamente la primera figura con la que se topan los ojos de don Quijote: la misma Muerte. Su visión transporta a Sancho y don Quijote psicológicamente ante la boca del Infierno, aunque sea mediante una tramoya y disfraz de comediantes del siglo XVII. El espectáculo por sí mismo emula la mansión de los muertos, en cuya entrada, al igual que en el relato de Virgilio, se describen las alegorías que habitan las tenebrosas sedes con las mismas trazas con las que los cómicos representan las Cortes de la Muerte:

Virgilio, *Eneida* VI, 273-281 (VERG. *Aen.* 6, 273-281):

Junto al zaguán, en la primera entrada
del duro Infierno, los lamentos tristes,
las ansias y congojas vengadoras
tienen por tiempo entero su aposento.
Allí están las Dolencias amarillas
y la triste Vejez y el torpe Miedo
el Hambre, a mal hacer persuadidora,
la infame, desechada y vil Pobreza;

¹⁰ El helenista Carlos García Gual, al hablar de Ulises, reafirma el paralelismo de ambos: “[Ulises] se sabe ya personaje famoso, un héroe ya convertido en personaje épico en cantos de gesta difundidos por las tierras donde se habla griego, pero él sabe mejor que los cantores cortesanos o populares su propia historia. Como pasa con Don Quijote en la segunda parte de la novela cervantina, se enfrenta a la fama literaria que ya lo envuelve” (Homero, 2000, p. XIV).

rostros de ver terribles y espantosos:
el Trabajo, la Muerte y su pariente
el Sueño, los ilícitos Placeres
del alma. En el frontero umbral reside
la funesta, sangrienta, cruda Guerra;
allí tienen las Furias sus palacios
de durísimo hierro fabricados.
La perversa Discordia está a par de ellas,
de víboras crinada, que con nudo
de toca, en sangre tinta, coge y prende
(Virgilio, 1982, pp. 207-208).

Tal relación de figuras alegóricas puede cotejarse con el elenco de personajes que porta la carreta: 1) la Muerte; 2) la imagen inversa del espejo del poder terrenal, esto es, el Hambre y la Pobreza; 3) los ilícitos Placeres del alma; y 4) la perversa Discordia (que en el original latino aparece con el término tan significativo de *Discordia demens*) pueden verse identificados o contrastados en los actores disfrazados de 1) la Muerte; 2) el Emperador, 3) Cupido y 4) la conflictiva “Locura, vestida de bojiganga o moharracho”, que mostrará su actitud violenta, sembradora de discordia, pocos instantes después (II, c. 11, pp. 779-780). Antes, la *Guerra* había aparecido representada de manera señorial en el “caballero armado” provisto de casi todos los avíos bélicos, en una puesta en escena muy similar a la del desfile en honor a la gran diosa Cibeles hallada en el *Asno de Oro* (APVL. met. 11, 2); precisamente aquella en la que salía en la traducción castellana el término “quijote” en lugar de “grebas” (Apuleyo, 1946, p. 236).

Y para más prueba de que Cervantes está siguiendo el guión y pauta narrativa que le brinda el modelo virgiliano, la asociación de ideas del propio don Quijote revela de modo transparente la identificación de la imagen que ve con la escena épica que se abre a las puertas del Infierno. Sus propias palabras lo confirman cuando llama al conductor de la carreta “Carón”, el nombre del ominoso barquero que aparece en la traducción contemporánea de Hernández de Velasco (1555), en lugar de *Caronte*. Su figura y apelación directa puede considerarse una señal inequívoca de la conciencia y creatividad subliminal con la que afronta los sucesos narrados nuestro autor.

– Carretero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dó
vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más parece la barca de Carón
que carreta de las que se usan (II, c. 11, p. 778).

Virgilio, *Eneida* VI, 295-301 (VERG. *Aen.* 6, 295-301):

De aquí tira un camino a la ribera
del tartáreo Aqueronte: éste es un piélago
turbio y revuelto de hediondo cieno
que, con horrible y ancho remolino,
sin cesar hiere y cuanta arena alcanza
regüelda y a Cocito la encamina.
Es guarda de este vado y triste paso
el terrible Carón, barquero horrendo,
de moho y mugre y suciedad cubierto.
Cáele del yerto rostro un monte espeso
de barba cana, inculta, sucia y hórrida;
de los fogosos ojos echa llamas;
trae una vil y andrajosa capa
en los desnudos hombros anudada
(Virgilio, 1982, p. 209).

Pero, además de este estrecho vínculo, que funciona en el imaginario del lector cual cordón umbilical con el mundo clásico, no se le escapa a Diego Clemencín¹¹ el hecho de que conducir en carros a los farsantes de un lugar a otro aparezca también mencionado en Horacio (HOR. *ars* 275-277), cuando alude a Tespis (s. VI a. C), que, en los comienzos de la tragedia, presentaba sus composiciones (lat. *poemata*) con los actores montados en carrozas (lat. *plastris*). Noticia similar que también refiere Platón en *Las Leyes* (PL. *Lg.* 637a-637b) con cierto matiz peyorativo, pues las carrozas no transportaban a los figurantes de las representaciones teatrales en las fiestas de las Grandes Dionisias de Tarento, sino al cortejo de todos los ciudadanos participantes en penoso estado de embriaguez (Platón, 1974, p. 1283).

Todo lo cual pudo permitirle a Cervantes engarzar en su imaginación, como creador que suele escribir con fundamento, la visión infernal de los comediantes y su transporte en carreta desde la costura estilizada del original al texto final en lengua vernácula, es decir, sublimar la poesía latina mitológica en prosa española cabal y verosímil.

No obstante, al presentarse y conocer de boca del actor que desempeña el personaje de Demonio que son recitantes de la compañía de Angulo el Malo, llama la atención la nueva actitud del caballero manchego, mucho más prudente y racional de lo que solía estar en episodios similares de la primera parte: “Por la fe de caballero andante —respondió don Quijote— que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía, y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño” (II, c. 11, p. 779)¹².

A pesar de los perturbadores disfraces de los actores de comedia, don Quijote ya no cumple los desquiciados presupuestos de su locura, ya no sigue los torcidos pasos que diera tantas veces con sus huesos magullados en el suelo en la primera entrega. Y ocurre porque no le es necesario poner a desvariar la imaginación. La propia circunstancia ambiental que se presenta a sus ojos es ya deforme, absurda, sin sentido e, incluso, llegado el caso, violenta sin motivo, provocada por el actor disfrazado de bojiganga, encarnación alegórica de la locura. Este hace sonar unos cascabeles en un palo con unas vejigas de vaca que asusta, primero, a Rocinante, haciendo caer de su grupa a don Quijote; después, el comediante la emprende contra el rucio, subiéndose a su lomo y protagonizando una breve escapada con el mismo resultado de derribo en tierra, casi como si, a manera de reverberación distorsionada, remedara grotescamente y sin gracia la misma situación acaecida un instante antes a nuestro simpaticable caballero.

Cervantes pone juntos en escena al ingenuo caballero andante, frente a un actor disfrazado que hace el paripé de chiflado desbarrado y malintencionado persiguiendo a golpes sin ton ni son todo cuanto se menea. El alcaláinense parece querer distinguir la cándida inocencia de quien aspira a realizar grandes hazañas sacadas de los libros de caballerías, del monigote y caricatura del disparate, que hoza su locura en la bulla, el follón y el jolgorio para divertimento de la muchedumbre¹³. Queda así meridianamente clara la imagen de la genial

¹¹ “Es notable la semejanza de conducir en carros a los farsantes de un lugar a otro, como lo usaron los primitivos de la antigua Grecia, de que hace mención Horacio en su *Epístola a los Pisones*, y como caminaban también de uno a otro pueblo los farsantes de la presente aventura” (Cervantes, 1913, p. 137, nota 1).

¹² Además de ser el tema del desengaño marchamo literario típicamente barroco, periodo cultural vigente en la época, la duda del conocimiento, que se desplegará a lo largo del siglo XVII bajo la guía filosófica del racionalismo de René Descartes (1596-1650) aparece ya en germen en Cervantes, tal vez porque ambos autores utilicen de partida las mismas fuentes combinadas de Aristóteles y Platón (Andino, 2021, p. 89).

¹³ Y todo ello muy a su pesar, pues Cervantes no esconde la personal entrega y admiración que profesa al arte de la comedia y a la fiesta y regocijo que procuran sus tablas. Así lo había hecho constar su principal protagonista desde los primeros compases del encuentro: “Andad con Dios, buena gente, y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho, que lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” (II, c. 11, p. 779).

locura de don Quijote, tal como la entendía su autor original, frente al dislate carnavalesco, cual solía vulgarizarlo la masa anónima del pueblo llano (Cabanillas, 2006, p. 25) o la aberrante copia del *Quijote* apócrifo.

Cuando don Quijote se brinda a vengar el ultraje que el bojiganga había hecho al rucio de Sancho y castigar su fea conducta en alguno de los de la carreta, saltaron de esta todos los comediantes y, cogiendo piedras, se dispusieron brazo en alto a repeler la agresión. Al percibirse del chaparrón de pedradas que podría caerle encima, las mismas que su experiencia debió recordar haber recibido de los pastores de los rebaños de ovejas, que él creyó ejércitos en la primera parte (I, c. 18, p. 212), frenó las riendas don Quijote. Aprovechó entonces ese momento de duda Sancho para aconsejarle, esta vez con éxito, mezclando realidad con el lenguaje propio de las usuales alucinaciones de su amo. Sus argumentos vuelven a ofrecer un perfil del escudero sembrado de prudencia, arguyendo que sería más “temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles”. Y, si no le convence suficientemente lo que dice, añade que entre los rivales que tiene enfrente “no hay ningún caballero andante” (II, c. 11, p. 782).

Sobre el peso de la temeridad o la valentía en la aventura que don Quijote tenía en ciernes si encaraba el peligro, recoge Sancho la misma idea aristotélica que devino de la perorata del canónigo a don Quijote cuando le aconsejaba lecturas de las cuales “saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía” (I, c. 49, p. 617), y que ya reconoció haber oído decir a su señor anteriormente, aquello de que “entre los extremos de cobarde y temerario está el medio de la valentía” (II, c. 4, p. 720).

Aristóteles, *Ética Nicomáquea* II, 7 (ARIST. EN. 1107b) Es, pues, la fortaleza una medianía entre los temores y los atrevimientos. Pero de los que della exceden, el que excede en no temer no tiene vocablo propio (y aun otras muchas cosas hay que no tienen propio nombre); el que excede en osar llámase atrevido, mas el que excede en el temer y falta en el osar, llámase cobarde (Aristóteles, 2001, p. 47).

Al dar su brazo a torcer y seguir el consejo del escudero, el capítulo se cierra tal como empezó, teniendo por eje la sensata personalidad de Sancho Panza. El modo de dirigirse don Quijote a su persona hará recapacitar en el futuro al escudero, que percibe de lleno y sin filtros el afecto, la ternura y la bondad de su amo. Bajo el trato entrañable del ingenioso hidalgo a su servidor Cervantes no sólo destaca un perfil más atemperado y admirable que la cordura intermitente a la que tenía acostumbrado al lector en la primera entrega, sino que también ahonda en la bonhomía del personaje. Su generosidad golpea demoledoramente en el alma del compañero de aventuras que antes le ha traicionado con el falso encantamiento de Dulcinea, y genera en el lector la sensibilidad justa para ir entendiendo poco a poco la hermosa textura y los afectuosos lazos de una amistad auténtica, de una pareja desigual y paradójica, pero con visos de ser paradigmática, una referencia única y universal de lealtad y camaradería entre seres humanos: “Pues esa es tu determinación —replicó don Quijote—, Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero, dejemos estas fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras, que yo veo esta tierra de talle que no han de faltar en ella muchas y muy milagrosas” (II, c. 11, p. 782).

Cervantes con este inocente e ingenuo comportamiento de su protagonista no hace más que aplicar con naturalidad las mismas recetas éticas de Séneca, identificando estrechamente el pensamiento y la acción de don Quijote con la autoridad literaria que suele imprimirle voz y sentido. Aun sin que tengamos constancia certera de la vinculación de ambos textos en la mente de su autor, el caballero manchego sigue al pie de la letra las máximas del filósofo hispanorromano para hacer poco a poco de Sancho un escudero noble

y fiel. Para la sabiduría que Cervantes quiere imprimir en su personaje principal, es un modo verosímil de afrontar y superar el contexto de engaño y sospechas en el que en ese momento discurre la relación entre amo y escudero por mor del fraudulento encantamiento de Dulcinea:

Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio I, 3, 3* (SEN. *epist. 1, 3, 3*): Vive tú, desde luego, de forma que no te confíes nada a tí que no puedas confiar incluso a tu enemigo; pero ya que pasan ciertas cosas que la usanza hizo secretas, comparte con tu amigo todos tus intereses, todos tus pensamientos. Lo harás fiel si lo has tenido por fiel; pues algunos enseñaron a engañar temiendo ser engañados, y le procuraron con sus suspicacias el derecho a cometer la falta.

El alcaláinio transfiere así el ideal de sabio a la personalidad de don Quijote mediante la relación directa con su escudero. El éxito de tan acertada *praxis* de los consejos de Séneca podrá comprobarlo el lector en la inusitada devoción que brotará en Sancho dos capítulos más tarde, cuando compare la condición humana de su amo con la bellaquería que el otro escudero afirma definir al caballero de los Espejos:

— Eso no es el mío —respondió Sancho—, digo, que no tiene nada de bellaco, antes tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna; un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amoña a dejarle, por más disparates que haga (II, c. 13, p. 796).

4. LA COMEDIA HUMANA DE SÉNECA EN LA VOZ DE DON QUIJOTE

La aventura del capítulo XII recibe el mismo encabezamiento y calificativo que la anterior por lo insólita. Trata “De la *estraña* aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el bravo caballero de los Espejos”. Junto al tejido narrativo de la acción, no deja Cervantes de coser a modo de tapiz las almas de sus personajes, dotándolas de vida propia. Ideas, aforismos y hasta la semblanza de la amistad de Rocinante y el rucio aparecen coloreadas por personajes e historias sacados de la Antigüedad grecolatina.

El comienzo del episodio es una meditación de lo acontecido en el anterior, mas no desde el punto de vista de la acción misma, sino desde la reminiscencia icónica del poema épico de Virgilio, que ha estado, probablemente, danzando en la mente creativa del autor de manera paralela a los acontecimientos narrados.

En efecto, después de asomarse a las puertas de los Infiernos, aunque fuera de manera teatral y alegórica, se impone una reflexión sobre el devenir humano, sobre su inestabilidad, sobre el sentido de las máscaras que adoptamos en vida y que abandonamos en el momento de dejar este mundo. No es extraño, pues, que don Quijote haga estas observaciones, y que tal semblanza proceda del manantial literario de Grecia y Roma, en el que se había inspirado también para la puesta en escena de la carreta de las Cortes de la Muerte.

Junto a la valoración filosófica, Cervantes no puede dejar de repetir¹⁴ la importancia de la comedia como expresión suprema de las artes, el bien que comporta y hace a la república o Estado, y el reconocimiento “a los que las representan y a los que las componen”. Hasta las tres apreciaciones que hace don Quijote al respecto son variaciones explicativas de la definición ciceroniana (*Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis,*

¹⁴ Ya lo hizo también en el *Quijote* de 1605, en el capítulo XLVIII.

imaginem veritatis¹⁵) transmitida tradicionalmente por Elio Donato (s. IV d. C.) en sus Comentarios a Terencio (I, c. 48, p. 605, nota 19):

— Así es verdad —replicó don Quijote—, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes [—*imitatio vitae*—], como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana [—*speculum consuetudinis*—] y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser [—*imago veritatis*—] como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y, acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales (II, c. 12, p. 784).

Tras haber topado con la itinerante Muerte, escenificada por la carreta de los cómicos, la deriva del pensamiento de don Quijote lo lleva a la ineluctable verdad que esconden y comparten comedia y vida humana:

— Pues lo mismo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura (II, c. 12, p. 784).

Coincide nuevamente la reflexión de don Quijote con la epístola de Séneca, que alude simbólicamente, al principio, a la vida como el trayecto de un camino, y a la muerte, que al cruzarse, puede interrumpirla y parecer dejarla incompleta. Al final sale la misma comparación entre esta y la comedia.

Séneca, *Epístolas a Lucilio IX*, 77, 4 (SEN. *epist. 9, 77, 4*): El trayecto quedará inacabado si te paraste a mitad del camino o más acá del lugar de destino: la vida no se queda inacabada si es honesta; dondequiera que la dejes, si la dejas bien, está entera.

Séneca, *Epístolas a Lucilio IX*, 77, 20 (SEN. *epist. 9, 77, 20*): Como una comedia, así es la vida: no importa cuánto tiempo sino cómo de bien ha sido representada. No afecta a la cuestión en qué lugar la dejas. Termina donde te apetezca: tan sólo dale un buen acabado.

Esta coincidencia de la lectura de ambos textos latinos, aplicada a las palabras de don Quijote, fundamentaría otro rasgo indicativo de la humanización del personaje, que, como héroe plenamente consciente del destino mortal al que está abocado, insiste Cervantes en presentar una y otra vez ante el lector en esta edición de 1615. Tal dotación psicológica, cual modelo de virtud estoica, senequista, le va alejando capítulo a capítulo del estereotipo vulgar y carnavalesco que se había asentado en esos diez años de éxito editorial entre la gente del pueblo y, si es que entonces Cervantes ya conocía el manuscrito del *Quijote* apócrifo¹⁶, lo

¹⁵ “Cicerón dice que la comedia es imitación de la vida, espejo de nuestra conducta, retrato de la verdad”.

¹⁶ “Puede sospecharse que el *Quijote* de Avellaneda circulaba en manuscrito, como tantas obras entonces, y que Cervantes tuvo de él conocimiento desde que empezó a componer su segunda parte” (Menéndez Pidal, 1924, p. 64, nota 1).

distanciaría más, si cabe, de la hipertrofiada carne de frenopático que había hecho de él el falsario Avellaneda.

5. LA INSÓLITA RETÓRICA Y DISCRECIÓN DE SANCHO EN EL *QUIJOTE* DE 1615

A continuación, viene otra vuelta de tuerca más sobre la personalidad de Sancho Panza. Cervantes trata de dar verosimilitud y, a la vez, autoridad a las insólitas muestras dialécticas que le han permitido al escudero tramar y desarrollar el embuste del encantamiento de Dulcinea y la renuncia a la lucha con los cómicos. Sancho, con empatía manifiesta entiende perfectamente de qué pie cojea su amo y se muestra muy por encima del solipsismo simple e ignorante al que tenía al lector habituado en la primera parte. En el texto el propio personaje justifica ese don persuasivo de su discurso menos rudimentario y más discreto, no sólo capaz de ajustarse a las reglas de la caballería andante, sino de completar y satisfacer cualquier razonamiento pronunciado previamente por don Quijote:

- Cada día, Sancho —dijo don Quijote—, te vas haciendo menos simple y más discreto.
- Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced —respondió Sancho—, que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos. Quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición, tales que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío (II, c. 12, p. 785).

Alude Clemencín a la “malignidad burlesca” de Cervantes llevando al terreno de la retórica una muestra de la rusticidad de Sancho¹⁷. En cambio, Rico (1970) deriva el significado de la respuesta del escudero hacia el propio símil utilizado, asociándolo a la imagen tópica del hombre como planta invertida, que aparece en Platón y Aristóteles. De ahí que el rústico personaje extraiga la conclusión de que, considerado así el ser humano, consecuentemente, haya que regarlo y estercolarlo cual vegetal. Los textos clásicos en que se apoyaría, amén de los que pudieran ser fuente indirecta en lengua romance, son los siguientes:

Aristóteles, *Reproducción de los animales* IV, 9 (ARIST. GA. 777a30): En todos los animales, el nacimiento natural es por la cabeza, porque las partes que están por encima del cordón umbilical son mayores que las de abajo. Como en las balanzas, los cuerpos están colgados del cordón umbilical y se inclinan hacia donde está el peso. Y las partes más grandes tienen más peso (Aristóteles, 1994, p. 280).

Aristóteles, *Investigación sobre los animales* VII, 9 (ARIST. HA. 586b5): Todos los animales al principio de la gestación tienen de la misma manera la cabeza: hacia arriba; pero a medida que se desarrollan y cuando están a punto de salir, la giran y la colocan hacia abajo, y el nacimiento se produce normalmente en todos los animales con la cabeza por delante (Aristóteles, 1992, p. 401).

Platón, *Timeo o De la naturaleza* (PL. Ti. 90a): Respecto de la especie de alma que tiene en nosotros la primacía, hay que hacer la observación siguiente. El Dios nos ha obsequiado con ella a cada uno de nosotros como un genio divino. Es el principio

¹⁷ “Convenía al propósito de Cervantes que Sancho, metiéndose a elocuente y haciendo de orador, incurriese en defectos propios de su rusticidad, tomando sus comparaciones del campo y del estiércol, al mismo tiempo que afectaba estilo remontado y sublime” (Cervantes, 1913, p. 147, nota 1).

que hemos dicho habita en la parte más elevada de nuestro cuerpo. Ahora bien: nosotros podemos afirmar con toda verdad que esta alma nos eleva por encima de la Tierra, a causa de su afinidad con el cielo, ya que somos una planta celeste, de ninguna manera terrena. Dios, en efecto, ha colocado nuestra cabeza en la parte alta, en la parte de donde tuvo lugar la producción primitiva del alma; la cabeza es así como nuestra raíz, y en consecuencia, ha dado a todo el cuerpo la posición derecha (Platón, 1974, p. 1177).

Dicho esto sobre el contenido filosófico que encierran las palabras del ahora discreto escudero, Cervantes, como apunta Clemencín, empuja a Sancho a una explicación retórica para retratar y explicar mejor la inopinada lucidez mental que muestra últimamente. Y lo hace con fundamento, conforme a las reglas del género oratorio. No hay ningún cambio de rumbo en la doctrina literaria del alcaláinio, y menos aún que pueda afectar a redefinir y especificar el perfil de sus personajes, que sea caprichoso o aleatorio. Todos los movimientos llevan el sello y la impronta de la autoridad clásica correspondiente. Por eso el autor del que tuvo que servirse de fuente, obvio en un asunto ligado a la oratoria, no debió de ser otro que Quintiliano, utilizado bajo la máscara de la modestia, igual de fructíferamente que en el prólogo de la primera entrega (Andino, 2019). Las pruebas de la vinculación directa con el maestro calagurritano podemos desglosarlas en los siguientes apartados:

1º) Sancho ha mejorado su discurso y ha asimilado la discreción de su amo porque lo aprecia y lo imita:

Quintiliano, *Institución oratoria* X, 2, 2-4 (QVINT. *inst.* 10, 2, 2-4): Y es tal el carácter de toda la vida, que queremos hacer nosotros mismos lo que apreciamos en otros. Así los niños, para formarse el hábito de escribir, siguen las plantillas de las letras, así los músicos la voz de sus maestros, los pintores las obras de sus predecesores, la gente del campo observa como modelo el cultivo adecuado según la experiencia y, en definitiva, vemos que los comienzos de cualquier disciplina se forman de acuerdo con el propósito que se ha fijado ella a sí misma. Y, ¡por Hércules!, estamos forzados a ser iguales o diferentes a los buenos. Rara vez la naturaleza supera al imitado, frecuentemente lo consigue la imitación.

2º) Incluso en un talento estéril, como el de Sancho, prende la discreción gracias al aprendizaje o “cultivación”, es decir, “el tiempo que ha que le sirve y comunica con él”.

Quintiliano, *Institución oratoria* I, *Proemio*, 26 (QVINT. *inst.* 1, *Prohoemium*, 26): Pero una cosa debe ponerse de manifiesto ante todo, que de nada valen los preceptos y las técnicas sin la ayuda de la naturaleza. Por eso, esta obra se ha escrito para el que le falte talento igual que se escribe del cultivo de los campos para las tierras estériles.

3º) Uso de comparaciones populares: símil entre el cultivo del campo y el cultivo del espíritu.

Quintiliano, *Institución oratoria* VIII, 3, 74-75 (QVINT. *inst.* 8, 3, 74-75): Mas aquel tipo de símil, del que hablamos en la argumentación adorna también la disertación y la hace sublime, florida, gustosa y admirable. Pues cuanto más lejos se haya buscado, tanto más novedad aporta y más inesperada resulta. Las comparaciones populares pueden parecer también útiles sólo para procurarse respaldo: “igual que la tierra se hace mejor y más fértil con el cultivo, así el ánimo con el estudio”.

Sancho utiliza el mismo *topos* retórico que Quintiliano: allí donde el escudero dice “las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos. Quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la

estéril tierra de mi seco ingenio ha caído”, el maestro calagurritano había dicho “igual que la tierra se hace mejor y más fértil con el cultivo, así el ánimo con el estudio”.

La idea que Cervantes quiere transmitir al lector, y que supone un salto cualitativo en la solución arquetípica del personaje rudo y de pocas entendedederas al que nos tenía acostumbrados en la primera parte, no es tanto una rectificación de su perfil anterior, como una evolución y respuesta subrayada con trazo luminoso de lo que el escudero, desde luego, no es. “Esta inverosimilitud la aceptó el novelista. Quiso que Sancho participara en cierta medida de la cultura que da o confirma el libro, quiso que al campesino iletrado le tocara algo de la gracia que dispensa la cultura libresca” (Chevalier, 1989, p. 72). Y lo exhibe poniendo el acento en los rasgos propios e irrenunciables que lo hacen único e inimitable:

Rióse don Quijote de las afectadas razones de Sancho, y parecióle ser verdad lo que decía de su emienda, porque de cuando en cuando hablaba de manera que le admiraba, puesto que todas o las más veces que Sancho quería hablar de oposición y a lo cortesano acababa su razón con despeñarse del monte de su simplicidad al profundo de su ignorancia; y en lo que él se mostraba más elegante y memorioso era en traer refranes, viniesen o no viniesen a pelo de lo que trataba, como se habrá visto y se habrá notado en el discurso desta historia (II, c. 12, p. 785).

Al dotar su discurso de fuente bibliográfica, de constructo erudito aunque parodiado, Cervantes no está haciendo una *quijotización* del personaje (Madariaga, 1972), sino la constatación y ratificación de sus cimientos literarios y la reivindicación de una personalidad distinta a la caricatura ramplona que había forjado por reducción a estereotipo la masa del vulgo y, por amplificación grotesca, Avellaneda, si es que, como decimos, le hubiera llegado noticia de su existencia de copia manuscrita por entonces, mientras escribía estos capítulos.

6. LA ENTRAÑABLE AMISTAD DE ROCINANTE Y EL RUCIO Y LA TRADICIÓN CLÁSICA

En ese momento de tranquilidad y sosiego en el que arranca el capítulo XII, Rocinante y el rucio son comparados por su entrañable amistad con figuras señeras de la tradición clásica. En su taller creativo, que personajes tan emblemáticos de la cultura grecolatina se vean relacionados con la rutinaria existencia de ambos animales, forma parte del mecanismo que Cervantes suele utilizar como recurso humorístico para provocar la risa, presentando al lector la oposición entre cultura libresca y visión trivial de la vida (Andino, 2021, p. 83): “Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron *Niso y Euríalo, y Pilades y Orestes*; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad destos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros” (II, c. 12, p. 786).

Euríalo ya apareció solo, con el nombre alterado (*Euríalio*), como paradigma de amistad en la primera parte (I, c. 47, p. 602). Ahora le acompaña Niso, su *alter ego*, su amigo y amante. Ambos son actores secundarios extraídos de la *Eneida*.

Virgilio, *Eneida* IX, 176-183 (Verg. *Aen.* 9, 176-183):

El fuerte y valeroso en armas Niso,
hijo del célebre Hírtaco, diestrísimo
en dardo y en saetas voladoras,
natural del monte Ida, insigne en caza,
tenía la guarda de una puerta a cargo.
De éste era compañero el buen Euríalo,
joven tan bello que en los teucros todos,
nadie jamás vistió troyanas armas,

que en hermosura y gracia le excediese.
Un blando vello ya le comenzaba
a señalar el claro y liso rostro.
Aquestos dos vivían con un alma:
juntos salían contigo a las batallas
y, en la sazón presente, también juntos
tenían la guarda y vela de la puerta
(Virgilio, 1982, p. 326).

En cuanto a Pílades y Orestes, la fama de su amistad recorre la literatura antigua a través de diversos autores. Ovidio la menciona seriamente en sus libros de poemas; en uno, poniendo a la fiel amistad como remedio de quien quiere olvidar el mal de amores; en otro, para narrar su lealtad y unión hasta la muerte:

Ovidio, *Remedios de amor* 589-590 (Ov. *rem.* 589-590).
Ten siempre a mano a un Pílades que se ocupe de Orestes:
Aquí habrá también un uso de la amistad nada liviano.

Ovidio, *Pónticas* III, 2, 65-72 (Ov. *Pont.* 3, 2, 65-72):
Durante muchos años ella¹⁸ había presidido el templo según el rito,
ejecutando con su mano de mala gana los tristes sacrificios,
cuando arribaron dos jóvenes en un barco velero
y pisaron con su pie nuestras costas.
Los dos tuvieron igual edad y cariño, uno de ellos era Orestes,
y el otro Pílades: la fama conserva sus nombres.

El ideal clásico de amistad aplicado a la pareja formada por Rocinante y el rucio, cuanto más elevada sea la fuente de referencia, aún mayor explosión de risa genera en la nota divertida que Cervantes pretende. Por ejemplo, Pílades y Orestes, amigos por antonomasia, aparecen también en Cicerón que los realza contraponiéndolos al modelo utilitarista de la *amistad epicúrea*.

Cicerón, *Del supremo bien y del supremo mal* II, 23, 79 (CIC. *fin.* 2, 23, 79): Pero, en fin, ¿qué harás si la utilidad, como pasa muchas veces, se ha desvinculado de la amistad? ¿La abandonarás? ¿Qué amistad es esa? ¿La conservarás? [...] ¿Ni siquiera entonces volverás tu mirada hacia ti y pensarás que cada uno ha nacido para sí y para sus propios placeres? ¿Te entregarás como rehén a un tirano para morir en lugar de un amigo, como aquel famoso Pitagórico hizo al tirano siciliano? ¿O, siendo Pílades, dirás que tú eres Orestes para morir en lugar de tu amigo? ¿O, si fueras Orestes, desmentirías a Pílades, y te delatarías y, si no lo pudieras probar, no suplicarías que no fuerais ajusticiados ambos a la vez?

En este pasaje podemos contemplar un posible texto de partida, en el que Cicerón menciona dos conceptos diferentes de amistad, y cómo Cervantes los mezclaría y remedaría en una lectura rápida y absurda del mismo. Haciendo uso de tal prevaricación filológica explota la *risa cómica* resultante, producto de asociar a los dos héroes griegos con el compañerismo puramente práctico, propiamente epicúreo, de rascarse ambos animales los lomos el uno al otro. La confusa interpretación del original latino le serviría para elevar paródicamente a Rocinante y al rucio al máximo nivel de excelencia de la amistad:

¹⁸ Se refiere a Ifigenia, sacerdotisa de Artemis en Táuride (actual península de Crimea), hija de Agamenón y Clitemnestra y, por tanto, hermana de Orestes. Su misión era sacrificar a todos los extranjeros que arribaban a la costa del país (Grimal, 1981, p. 284).

Y así lo hizo Sancho, y le dio la misma libertad que al rucio, cuya amistad dél y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della, mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida dese su presupuesto [sic] y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio (que le sobraba de la otra parte más de media vara) y, mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días, a lo menos todo el tiempo que les dejaban o no les compelía la hambre a buscar sustento (II, c. 12, p. 786).

Otro precedente humorístico de ambos personajes legendarios con cierta dosis de cinismo lo encontramos también en Marcial, donde, como sucede entre el caballo de don Quijote y el rucio de Sancho, la amistad resultaría extraña y rara, en principio, por la desigualdad de clase y condición:

Marcial, *Epigramas* VI, 11 (MART. 6, 11):

¿Te sorprendes de que no haya un Pílades en nuestra época, de que
no haya
un Orestes? Pílades, Marco, bebía lo mismo,
y no se le daba mejor pan o tordo a Orestes,
sino que igual e idéntica era la cena para los dos.
Tú devoras lucrinas¹⁹, a mí me alimenta el aguado ostión:
mi apetito no es menos noble, Marco.
A ti te viste la Tiro de Cadmo, a mí la grosera Galia
¿quieres, Marco, que sea tu amigo, yo con el sayo y tú de púrpura?
Para valer yo de Pílades, alguien debe valerme de Orestes.
Esto no se hace con palabras, Marco: para ser amado, ama.

Sus versos corroborarían la frase final de Cervantes: “cuán firme debió ser la amistad destos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros”. Es decir, su amistad prevaleció a pesar de ser de diferentes especies de cuadrúpedos, cosa que no suele suceder entre las distintas personas, perteneciendo todas a la misma especie humana:

Marcial, *Epigramas* X, 11 (MART. 10, 11):

No hablas de otra cosa que de Teseo y Piritoo,
y te crees igual a Pílades, Caliodoro.
Que me muera yo si tú eres digno de ponerle por delante el orinal
a Pílades o apacentar los puercos de Piritoo.
“Mas he regalado” —dices— “a un amigo cinco mil
y una toga lavada, como mucho, tres o cuatro veces”.
¿Y es que Orestes regaló alguna vez nada a Pílades?
El que regala, aunque sea mucho, dice que no es mucho.

Pero la mayor similitud del texto cervantino con fuente clásica se da en Valerio Máximo. Este entroniza la amistad de los dos compañeros griegos con el mismo tono grandilocuente que el propio Cervantes utiliza, añadiendo igualmente, por vecindad textual, la actitud contraria de las amistades de Sardanápalo y la connotación subterránea de la satisfacción de placeres mutuos.

¹⁹ “Lucrinas”: ostras del Lago Lucrino.

Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* IV, 7 (*ext*), 1 pr. (VAL. MAX. 4, 7 (*ext*), 1 pr.): Así pues, la memoria de la posteridad se aferra con más tenacidad a los nombres de aquellos que no desertaron ante las situaciones adversas de los amigos que a los que fueron compañeros del próspero curso de su vida. Nadie habla de los amigos de Sardanápal, Orestes es casi más conocido por su amigo Pilades que por su padre Agamenón, ya que la amistad de los unos se emponzoñó en medio del común reparto de placeres y voluptuosidad, y la camaradería de los otros, de un carácter duro y riguroso, brilló con la experiencia de los propios infortunios.

La referencia latina arroja cierta luz a la naturaleza de esta amistad animal de mutuos favores, como para justificar que, según Cervantes, el autor de la historia escribiese “particulares capítulos”, no publicados por “decencia y decoro”, debido a que la amistad fuera “tan única y trabada”. Dicho así, jugaría con un sentido lúbrico el predicado de “rascarse” y que “después” quedaran “cansados y satisfechos”. La proximidad del modelo cabal de amistad griega y el ejemplo de la rijsa voluptuosidad del rey Sardanápal y sus amigos dan pie, sin duda, a tales especulaciones (Cervantes, 2004, Notas complementarias, 786.22, vol. 2, p. 477).

7. PLINIO EL VIEJO Y LAS CUALIDADES DE LOS ANIMALES

Se extiende luego el alcaláinio por voz del narrador en las enseñanzas que se extraen de muchos animales, cuyo origen bibliográfico Clemencín (Cervantes, 1913, p. 151, nota 1) sitúa certeramente en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo:

Y no le parezca a alguno que anduvo el autor algo fuera de camino en haber comparado la amistad destos animales a la de los hombres, que de las bestias han recibido muchos advertimientos los hombres y aprendido muchas cosas de importancia, como son: de las cigüeñas, el cristel; de los perros, el vómito y el agradecimiento; de las grullas, la vigilancia; de las hormigas, la providencia; de los elefantes, la honestidad, y la lealtad, del caballo (II, c. 12, p. 787).

Efectivamente, podemos desgranar las afirmaciones de Cervantes y cotejarlas con el escritor latino en las siguientes notas:

- a) *Del perro, el vómito*: Plinio el Viejo, *Historia Natural* XXIX, 14, 58 (PLIN. nat. 29, 14, 58): “Se piensa que no hay nada más eficaz contra los venenos que la sangre de perro; también parece que este animal enseñó al hombre el vómito”; y, también, *el agradecimiento*, entendido este como intercambio de favores con su amo:

Plinio el Viejo, *Historia Natural* VIII, 61, 142 (PLIN. nat. 8, 61, 142): Nos hemos enterado de que un perro luchó contra unos ladrones en defensa de su amo y que lastimado por los golpes no se separó de su cadáver, espantando a las aves y alimañas. Que en el Épiro tras reconocer otro entre la multitud al asesino de su amo, le obligó a confesar su crimen a base de mordiscos y ladridos.

- b) *De las grullas, la vigilancia*: Plinio el Viejo, *Historia Natural* X, 30, 59 (PLIN. nat. 10, 30, 59): “En las horas nocturnas [las grullas] tienen centinelas que sostienen con un pie una piedrecita, que soltada por el sueño y cayéndose evidencia la falta de atención”.

- c) *De las hormigas, la providencia*, en el sentido de previsión o anticipación del futuro: Plinio el Viejo, *Historia Natural* XI, 36, 108-109 (PLIN. nat. 11, 36, 108-109): “Tienen éstas una organización política, memoria y previsión. Guardan las semillas roídas, para que no salgan de la tierra de nuevo en forma de fruto, las mayores las cortan a la entrada, las empapadas por la lluvia las apartan y las secan”.

d) *De los elefantes, la honestidad.* Cervantes la entiende como “pudor o recato”, decencia en las relaciones sexuales, si bien los ejemplos que siguen después en el texto latino son monstruosas excepciones. Es muy probable que el autor del *Quijote* jugara cómicamente con la ambigüedad que le estaba proporcionando la propia referencia clásica (Andino, 2020, pp. 145-146).

Plinio el Viejo, *Historia Natural* VIII, 5, 12-14 (PLIN. *nat.* 8, 5, 12-14): Por pudor [los elefantes] nunca copulan a no ser en un lugar escondido, el macho a los cinco años, la hembra a los diez. Mas, según dicen, se apareja cada dos años cinco días al año, y no más; al sexto se bañan en una corriente, no retornando antes a la formación. No conocen adulterios o combate alguno entre sí por las hembras, mortífero para el resto de los animales, y no porque les falte energía amorosa, pues se cuenta que uno había amado a cierta vendedora de guirnaldas en Egipto y, para que nadie piense que fue elegida por lo común, especialmente atractiva para Aristófanes, muy célebre en el arte literario; y otro a Menandro el Siracusano de juventud incipiente en el ejército de Ptolomeo, dando fe de su deseo por él, cada vez que no lo veía, con el ayuno. También cuenta Juba que cierta perfumista fue amada. De todos fueron pruebas de su amor la alegría ante su vista, caricias sin venir a cuento, calderillas que el pueblo les hubiera tirado, guardadas y echadas en su regazo. Y no es extraordinario que haya amor en quienes tienen memoria.

Naturalmente, a Cervantes, como a cualquiera de su época que se asomara a las páginas de la *Historia Natural* de Plinio²⁰, la sucesión de anécdotas de bestialismo sexual le haría exclamar “¡pues vaya con la honestidad de los elefantes!”. Posiblemente, traer a colación la no tan *pudorosa* sexualidad de los paquidermos ante la mirada del lector que también conociera el texto latino original, provocaría el mismo efecto cómico que la insinuación anterior de las relaciones *amistosas* originadas de rascarse y satisfacerse mutuamente Rocinante y el rucio. En uno y otro caso la parodia y comprensión de la broma pasa por asociarlos a ejemplos de la Antigüedad caracterizados por una sexualidad abierta y sin tapujos, apenas perceptible para un grupo muy restringido de personas ilustradas. Mas con que la soterrada alusión le valiera al propio autor para extender su sonrisa sobre lo que escribe con cierta jactación y prurito de conocimiento del mundo clásico, ya habría cumplido perfectamente su objetivo.

e) *Del caballo, la lealtad:* Plinio el Viejo, *Historia Natural* VIII, 61, 142 (PLIN. *nat.* 8, 61, 142): “También de estos animales que viven con nosotros, hay muchos dignos de conocimiento y el más leal al hombre, por encima de todos, el perro y el caballo”.

f) *De las cigüeñas, el cristel.* A este particular Clemencín dice: “Cervantes atribuyó a la cigüeña lo que Plinio atribuyó al Ibis, ave de Egipto” (Cervantes, 1913, p. 151, nota 1). Pero estimamos que lo hace conscientemente, en una paródica analogía y extensión de la especie, para acercarla a una denominación más familiar y conocida para el gran público. En efecto, el *cristel* es una “jeringa para administrar enemas” (DRAE), y la evacuación por lavativa es una práctica del ibis recogida por el autor latino. No ofrece la menor duda que el texto latino sea la fuente directa porque el mismo pasaje contiene al final la mención a la abundancia de remedios provechosos para el hombre inventados por muchos animales, argumento que da pie a toda la retahíla de estos y de sus beneficios anexos, citados en el comentario del alcaláin.

Plinio el Viejo, *Historia Natural* VIII, 41, 97 (PLIN. *nat.* 8, 41, 97) Algo semejante ha mostrado también un ave en el mismo Egipto, que se llama Ibis, lavándose con el gancho de su pico por esa parte, por donde es muy saludable se expulsen los restos

²⁰ La *Historia Naturalis*, de Plinio el Viejo, aparece catalogada con los n°s 390, 399, 400 y 401 en la Biblioteca de Barahona de Soto, amigo de Cervantes (Lara, 1994, p. 97).

de los alimentos. Y no es ella sola: gracias a muchos animales se han descubierto recursos que iban a ser de provecho también para el hombre.

8. LOS GÉNEROS LITERARIOS QUE SIMBOLIZAN EL ALCORNOQUE Y LA ENCINA

En la misma línea de mezcla o premeditada confusión de conceptos extraídos de la literatura clásica para construir una narración sembrada de parodia y humor, el narrador intercambia de un modo desenfadado los símbolos literarios de la ya proverbial tranquilidad campesina de Sancho y el espíritu indómito y guerrero del don Quijote²¹: “Finalmente Sancho se quedó dormido al pie de un alcornoque, y don Quijote, dormitando al de una robusta encina” (II, c. 12 p. 787).

Hace una lectura distinta a la nuestra Francisco Rico,²² cuando dice que la mención al alcornoque y a la encina responde a la mezcla intencionada de un estilo literario “humilde o ínfimo” con otro “sublime”, respectivamente. Más bien lo que entendemos que hace Cervantes es relacionar el temple de ambos personajes de manera inversa y contradictoria con los dos modos poéticos que maneja a la perfección Virgilio, el autor latino de referencia en ambos géneros literarios: el épico y el bucólico. Tal interpretación la confirma el poeta Persio desde su sátira convertida en crítica literaria, al caracterizar al alcornoque como árbol fatuo, inflado e insustancial cuando quiere simbolizar el estilo épico hinchado y pasado de moda.

Persio, *Sátiras I*, 96-98 (PERS. 1, 96-98):

“Las armas, el héroe”, ¿no es esto espumoso y de corteza gruesa
como una vieja rama endurecida al fuego de un corcho demasiado
hinchado?
Por tanto, ¿qué hay tierno y que pueda leerse con el cuello relajado?

En efecto, en Virgilio podemos encontrar el alcornoque en la *Eneida*, sirviendo, en lenguaje épico, de techumbre para la cabeza²³, esto es, de casco o almete a los guerreros que se suman al combate.

Virgilio, *Eneida VII*, 740-744 (VERG. Aen. 7, 740-744):

Y aquellos a quien mira la muralla
de Abella, de manzanas abundantes,
usados a arrojar ligeros dardos
a modo de teutónicos guerreros;
cuyos almetes son puro alcornoque,
relucen sus tarjetas aceradas
y sus espadas de acerado hierro
(Virgilio, 1982, pp. 276-277).

²¹ Tal distinción vuelve a emplearla Cervantes en dos ocasiones más: “[...] le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques, que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras suele” (II, c. 60, p. 1219); “Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era al son de sus mismos suspiros cantó de esta suerte” (II, c. 68, p. 1291).

²² “La disyunción se refiere a la elección de estilos en la poética tradicional: mientras que la encina, árbol dedicado a Júpiter, acota el estilo sublime, el alcornoque pertenece al humilde o ínfimo. Véase II, c. 12, p. 787 y II, c. 68, p. 1291” (Cervantes, 2004, p. 1219, nota 2).

²³ En la primera parte don Quijote en el discurso ante los cabreros nombra a “los valientes alcornoques” como árboles cuya corteza se empleaba en la Edad de Oro sólo para “cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo” (I, c. 11, p. 133).

Y también en Virgilio, representante también del ambiente campestre, en las *Églogas*, podemos encontrar diseminadas las encinas a lo largo y ancho de sus poemas de solaz y sosiego:

Virgilio, *Églogas I*, 16-17 (VERG. *ecl.* 1, 16-17):

Recuerdo que muchas veces esta desgracia, si mi mente no hubiera
estado enajenada,
me la advertían las encinas con heridas causadas por el cielo.

Incluso volvemos a ver estos árboles cuando pone juntas y en contraste las historias de las hazañas de héroes y el disfrute relajado de una vida tranquila en el campo:

Virgilio, *Églogas IV*, 26-30 (VERG. *ecl.* 4, 26-30):

Mas a la par que podrás ya leer los elogios
y las hazañas de los héroes, y conocer qué es el valor guerrero,
poco a poco amarilleará el campo con la blanda espiga
y, coloreándose, la uva colgará de las zarzas silvestres
y las duras encinas destilarán húmedas mieles.

Además, las rudas y robustas encinas son elegidas precisamente como alegres compañeras de baile y diversión en los momentos de ocio y fiesta campestre:

Virgilio, *Églogas VI*, 27-28 (VERG. *ecl.* 6, 27-28):

Entonces, en verdad, verías disfrutar bailando con ritmo
a Faunos y fieras y, a la vez, balancearse las copas de las rudas encinas.

Y en el mundo al revés que refleja el recurso poético de los *adynata o impossibilia*, entre los seres que suelen habitar el ambiente rústico cotidiano también aparecen como chispeantes protagonistas las encinas:

Virgilio, *Églogas VIII*, 52-56 (VERG. *ecl.* 8, 52-56)

Ahora que también el lobo incluso huya de las ovejas,
que las duras encinas echen manzanas doradas, que el aliso florezca
con el narciso
que los tamariscos exuden grasiéntos ámbares,
que los búhos compitan con los cisnes, que Títiro sea un Orfeo,
un Orfeo en las selvas, un Arión entre delfines.

Por último, Horacio, conectando igualmente los dos géneros literarios, épico y lírico, menciona a las encinas como espectadoras pacíficas cuando pregunta a la musa Clío, vinculada etimológicamente con la Fama, sobre qué héroe iba a poder ser cantado con la lira o flauta aguda, instrumentos inapropiados para el género épico. Y recuerda a Orfeo, que tuvo un público de *encinas* para escuchar los melodiosos ritmos de la poesía bucólica y jamás guerrera:

Horacio, *Odas I*, 12, 1-12 (HOR. *carm.* 1, 12, 1-12):

¿A qué varón o héroe eliges celebrar
con la lira o la flauta aguda?
¿A qué dios? ¿De quién será el nombre que repetirá cantando
la juguetona composición,
ya sea en las sombrías regiones del Helicón,
ya sea encima del Pindo o en el gélido Hemo?

Desde donde los bosques siguieron a ciegas
al melodioso Orfeo
que con el arte de su madre
detenía las veloces corrientes de los ríos
y los acelerados vientos,
persuasivo hasta para atraer
con las sonoras cuerdas de su lira
a las encinas que lo escuchaban atentas.

9. EL USO CÓMICO DEL OVILLO DE ARIADNA

A continuación, entran en escena los prolegómenos de lo que será el desafío del “valeroso don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos”. El nuevo personaje es un caballero andante también, y ocupa con naturalidad el primer plano de la atención de nuestros protagonistas al tomar un descanso en el camino cerca de donde ellos acampaban.

Amo y escudero van averiguando la identidad del forastero por señales encadenadas: 1) por el ruido de las armas, “que venía armado”; 2) por venir armado, “que debía ser caballero andante”; 3) por aparecerse del caballo y tenderse en el suelo “con algunas muestras de despecho”, que “no debe estar demasiado alegre”; y 4) por “estar templando un laúd o vihuela”, que “debe ser caballero enamorado”. Así permanecen callados conjeturando un dato y otro, según observan, atentos y dispuestos a conocer el meollo de la historia completa. Toda la presentación del nuevo personaje avanza inductivamente, como dice el propio don Quijote, empleando la fórmula de sacar “por el hilo el ovillo”, enhebrando un dato con otro: “A buena fe que es así —respondió Sancho— y que debe de ser caballero enamorado”. “No hay ninguno de los andantes que no lo sea —dijo don Quijote—. Y escuchémosle, que por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos” (II, c. 12, p. 788).

La expresión “tirar de hilo que lleva al ovillo” es un tópico literario utilizado con cierta frecuencia por Cervantes. Procede del mito de Teseo y Ariadna, narrado por Ovidio en las *Metamorfosis* (Ov. *met.* 8, 155-182) y en *Cartas a las heroínas*, “Ariadna a Teseo” (Ov. *epist.* 10).

Virgilio es otro de los muchos autores latinos que recogen el mito, precisamente, en el libro VI de la *Eneida*, en un pasaje situado unos cuantos versos previos a los textos que hemos comentado antes como posible germe inspirador de la presencia de la carreta de los comediantes del capítulo XI²⁴. El poema épico relata la llegada de Eneas al templo de Apolo, donde lo aguarda la Sibila de Cumas. Allí observa las pinturas que rememoran toda la trama del episodio cretense desde sus principios, enlazando y derivando sucesivamente una acción de la anterior:

Virgilio, *Eneida* VI, 20-30 (VERG. *Aen.* 6, 20-30):

Correspondía en frente, en la pintura,
la cretense región sobre el mar puesta:
el amor crudo del fingido toro
y la reina Pasifae, en hurto infame,
con él cumpliendo su apetito torpe.
Estaba el Minotauro, extraño monstruo,
compuesto de dos formas diferentes,
por testimonio del placer nefando.
Pintó también aquella labor rara

²⁴ Evocación de Orfeo en la tarea de rescate de su esposa Eurídice en los Infiernos (Virgilio, *Eneida* VI, pp. 116-123); alegorías que aparecen a las puertas del Infierno (Virgilio, *Eneida* VI, pp. 273-281); y alusión a Caronte, el barquero (Virgilio, *Eneida* VI, pp. 295-304).

y oscuro y ciego error del Laberinto;
 bien que el agudo Dédalo, con lástima
 del grande amor de Ariadna, hizo claras
 las vueltas, los enredos, los rodeos
 rigiendo con la industria de la cuerda
 la ciega senda y los inciertos pasos
 (Virgilio, 1982, p. 195)

La leyenda, que tiene como eje principal la ayuda prestada a Teseo por Ariadna, termina con la muerte del Minotauro en el Laberinto a manos del héroe ateniense. Ahora bien, Virgilio permite tirar de ese hilo narrativo hacia atrás, hacia el por qué de tamaña aberración de la naturaleza existió en la isla de Creta. Pues sus versos inciden sobre el horrible origen del Minotauro, centrándose en el nefando apetito sexual de la reina Pasífae y su depravado apareamiento con el semental bovino. De su unión *contra natura* nacería tal monstruoso ser, mitad humano, mitad toro. Ese hurto infame a la naturaleza que hizo la reina cretense es el origen y culpa de todas las consecuencias que después se enlazaron y derivaron como hilo de ovillo. Los hechos son revelados en apenas diez versos por el poeta latino.

Pasífae, al endosarle a su marido un parecido genético inexistente con la inhumana descendencia, *le puso al rey unos cuernos* de toro en la cabeza que no tenía antes de su nefando apareamiento. Por tanto, el mito cretense mostraba plásticamente, bajo la metáfora de llegar del hilo hasta el ovillo trascendente del asunto, que la esposa infiel que introduce en la línea sanguínea familiar de su esposo hijos que son de otro, alegóricamente, le está poniendo, también, como hizo Pasífae, los cuernos a su cónyuge. Tal episodio mitológico debió constituir un auténtico escándalo y divertimento entre bachilleres y escritores, y un reiterado estallido de burlas generalizadas en época de Cervantes, una vez que la expresión y gestualidad de los dedos de la mano en forma de cuernos pasó al uso común del pueblo llano. La historia debió de resultar tan jocosa y extendida en los ambientes literarios que “*tirar del hilo que lleva al ovillo*” ya *per se* debía predisponer a la risa de cuanto allí se dijera a continuación.

Cervantes sólo hará uso de la expresión una vez en esta segunda entrega, en el presente capítulo, como adobo literario de las ingenuas conjeturas ya comentadas entre amo y escudero. El objetivo, igual que en los casos que citamos a continuación de la primera parte, obedece a darle a la narración un tono desenfadado y divertido.

Las otras ocasiones fueron:

1º) Cuando el mercader toledano le pide a don Quijote que le enseñe un retrato de Dulcinea, insinuando burlonamente que la causa posible de que don Quijote les obligue a ensalzar la belleza a la fuerza, es quizás porque la dama no sea tan bella. Acompaña el tono socarrón de su solicitud la misma expresión: “*por el hilo se sacará el ovillo*”.

— Señor caballero —replicó el mercader—, suplico a vuestra merced en nombre de todos estos *príncipes* que aquí estamos que, porque no encarguemos nuestras conciencias confesando una cosa por nosotros jamás vista ni oída, y más siendo tan en perjuicio de las emperatrices y reinas del Alcarria y Estremadura, que vuestra merced sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo; que por el hilo se sacará el ovillo y quedaremos con esto satisfechos y seguros, y vuestra merced quedará contento y pagado; y aun creo que estamos ya tan de su parte, que, aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre, con todo eso, por complacer a vuestra merced, diremos en su favor todo lo que quisiere (I, c. 4, p. 74).

2º) Cuando Sancho, en una situación similar a la que estamos analizando, al escuchar el canto de Cardenio en las soledades de Sierra Morena, confundiendo “Fili”, nombre literario impostado de dama pastoril, con la palabra “hilo”, dice que “por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo”.

- Por esta trova —dijo Sancho— no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo.
- ¿Qué hilo está aquí? —dijo don Quijote.
- Paréceme —dijo Sancho— que vuestra merced nombró ahí hilo.
- No dije sino Fili —respondió don Quijote—, y este sin duda es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto; y a fe que debe de ser razonable poeta, o yo sé poco del arte (I, c. 23, p. 278).

3º) Cuando don Quijote, al encomendarle la carta de Dulcinea, informativa de su penitencia y desvarío de enamorado, aconseja a Sancho dejar señales para el camino de regreso por las retorcidas veredas de Sierra Morena “a imitación del hilo del laberinto”. Además Cervantes incrementa la situación disparatada de su personaje haciéndole equivocarse en el nombre de Teseo por “Perseo”:

Cuento más, que lo más acertado será, para que no me yerres y te pierdas, que cortes algunas retamas de las muchas que por aquí hay y las vayas poniendo de trecho a trecho, hasta salir a lo raso, las cuales te servirán de mojones y señales para que me halles cuando vuelvas, a imitación del hilo del laberinto de Perseo (I, c. 25, p. 316).

y 4º) Cuando Sancho le descubre a su amo que los que iban cubiertos los rostros custodiando la jaula en la que vuelve a su aldea eran, en realidad, el cura y el barbero, y don Quijote le contradice argumentando que son los encantadores los que le hacen suponer lo que no es. Pues, estando bajo el encantamiento al que está sometido, cualquier conjetura es perderse con la imaginación en un laberinto del que no saldría nadie “aunque tuviese la soga de Teseo”:

Y en lo que dices que aquellos que allí van y vienen con nosotros son el cura y el barbero, nuestros compatriotas y conocidos, bien podrá ser que parezca que son ellos mismos; pero que lo sean realmente y en efecto, eso no lo creas en ninguna manera: lo que has de creer y entender es que si ellos se les parecen, como dices, debe de ser que los que me han encantado habrán tomado esa apariencia y semejanza, porque es fácil a los encantadores tomar la figura que se les antoja, y habrán tomado las destas nuestros amigos, para darte a ti ocasión de que pienses lo que piensas y ponerte en un laberinto de imaginaciones, que no aciertes a salir dél aunque tuvieses la soga de Teseo; y también lo habrán hecho para que yo vacile en mi entendimiento, y no sepa atinar de dónde me viene este daño (I, c. 48, p. 610).

En resumen, las cuatro situaciones hacen referencia al proceso del averiguación de la verdad, y cómo ésta se atasca y obstaculiza en el propio entendimiento. Todos los casos en los que se emplea el dicho recaen en personas que hacen burla de cualquier pesquisa (el mercader) o son un ejemplo de torpe estupidez (Sancho Panza) o embotamiento mental (don Quijote). Además, en el último ejemplo el protagonista liga el mito de Ariadna a la presencia de malvados encantadores, anticipando y prefigurando el papel que jugará el Genio Maléfico en la filosofía cartesiana del siglo XVII. Pues los envidiosos encantadores, como la entidad maléfica que aducirá Descartes, son quienes tergiversan la verdad y privan a los seres humanos del conocimiento auténtico de la realidad.

Esta gran obra es el resumen de todas las filosofías, de todas las religiones, de todos los tipos de amores, de la sicología femenina y masculina, de la condición humana,

de la historia de la humanidad, en fin, de la vida. Pero no es un tratado de filosofía ni de sicología, no es una obra que por su lenguaje es seca, monosémica, insípida y aburrida, como el mismo autor quiere darnos a entender en el “Prólogo” de 1605, al contrario, como el gran poema que es, su fondo y su forma se adecuan perfectamente y son una sola cosa. Lo que constituye esta obra poética es la perfecta armonía entre su fondo y su forma (Barbagallo, 2011, p. 152).

10. CERVANTES Y LA LECTURA DEL MUNDO CLÁSICO EN EL *QUIJOTE*

No sólo se adelanta Cervantes al pensamiento que imperará en el siglo que abandona pronto. También se echa a las espaldas una gran parte de la literatura clásica, como hemos podido ver pormenorizadamente en estos dos capítulos²⁵.

Pues, si comparamos sus circunstancias y vicisitudes bajo el paradigma de la poesía épica grecolatina, no resulta extraño que, cual Eneas vencedor contra Turno, o Héctor derrotado contra Aquiles, don Quijote, como príncipe troyano al uso, tenga por destino en esta segunda parte enfrentarse a un oponente que medirá sus fuerzas al extremo de poner punto final a sus aventuras. Primero, será este caballero del Bosque o de los Espejos, con resultado feliz; después, con suceso ya desfavorable, el caballero de la Blanca Luna, que le terminará venciendo en combate. Tal previsible destino heroico desvela a su vez el planteamiento original de Cervantes, cómo desarrolla su tragicómica epopeya bajo los modelos inmarcesibles de la poesía heroica de Homero y Virgilio, desdoblando paródicamente al mismo antagonista, el bachiller Sansón Carrasco tras dos máscaras caballerescas distintas, la del rey Turno contra Eneas, primero, y la de Aquiles contra el también troyano Héctor, después, hasta culminar su cometido.

Desde este punto de vista, Cervantes no es ajeno a que en los capítulos XI y XII de esta segunda entrega la línea argumental, los diálogos que caracterizan a los personajes y los conceptos y curiosidades que afloran aquí y allá, tan importantes en todo lo que cuentan, forjando ese aliento de universalidad que inspira cada detalle, puedan cotejarse perfectamente colocando en frente el espejo y lectura de los siguientes autores clásicos de la Antigüedad: *Virgilio*, como base narrativa de la acción o del decorado épico y ambiente campestre; *Quintiliano*, paradigma de aprendizaje y correcta aplicación del lenguaje al pensamiento; *Aristóteles*, *Cicerón* y *Séneca*, modelos de autoridad ética y, en el caso del filósofo cordobés, guía continuo de pensamiento y conducta del protagonista principal, al punto de identificarse positivamente para la posteridad el uno en el otro (Andino, 2021); *Valerio Máximo* y *Plinio el Viejo*, pozos de sabiduría anecdótica sobre personas, animales y cosas; *Persio*, *Horacio* y *Platón*, autoridades en su vertiente doctrinal de críticos literarios; y *Marcial*, en lo satírico, y *Ovidio*, en lo mitológico, creadores del *climax* estético en torno al cual Cervantes dota siempre de prestigio todo cuanto escribe. Su continuada y contundente presencia en el taller de escritura del alcaláinio suprime cualquier sospecha de aleatoriedad o de peregrina improvisación en el momento del paso de la tinta al papel en muchas páginas del *Quijote*. Y es que todo este puñado de autores grecolatinos constituye una buena muestra de la importante deuda que Cervantes tiene contraída directa o indirectamente con la literatura anterior, un ejemplo señero y vigente de cómo la tradición clásica, de corte europeo, se combinó y adecuó perfectamente al progreso de las lenguas romances, precisamente, en la obra fundamental del Siglo de Oro español.

²⁵ “Una lectura rápida y desenfadada del *Quijote* entretiene a cualquier lector. Éste es uno de los grandes y más apreciados dones de esta novela, la puede leer y disfrutar cualquier persona, niño o adulto, hombre o mujer, erudito o poco escolarizado. El crítico literario, el estudioso disfruta ‘desgajando’ y ‘desgranando’ esta hermosa fruta madura, y este proceso toma su tiempo” (Barbagallo, 2011, p. 153).

Con todo ello, continuando su vocación humanista de la primera parte, de la que ya había hecho sincera confesión en el prólogo de *La Galatea* (Andino, 2022, p. 58), el alcaláin pretende diferenciar sobradamente su obra de la versión estereotipada del desaforado loco y el escudero obeso y ramplón, extendida en su época, que, además, repite y reitera Avellaneda y, si somos honestos, la inmensa mayoría de la gente en la actualidad, que sólo conocen a don Quijote de oídas y por unos episodios muy concretos.

Todavía en nuestros días el héroe de Lepanto, que puso todo su empeño en dotar de contenido humano universal a sus personajes inspirándose en las autoridades grecolatinas, sigue luchando contra los molinos de viento de la trivialización de su acierto (Andino, 2016, pp. 28-30), y hoy por hoy la idea jibarizada que tiene el gran público de don Quijote y Sancho Panza por desconocimiento directo de la obra, se sigue pareciendo más a la caricatura falsificada que hizo de ellos el fraude de Avellaneda que a la de su creador y autor original. Por eso es urgente e imprescindible contradecir de una vez por todas la irónica y provocadora afirmación del amigo del prólogo²⁶ de 1605 y no dejar en un discreto segundo plano el relieve literario y caracterización de sus protagonistas, creados, movidos e ilustrados por tantas lecturas universales y autoridades clásicas. Con ello se está reconociendo, también, aunque sea a 400 años vista, la auténtica valoración del enorme trabajo y esfuerzo bibliográfico y filológico que le debió suponer a Cervantes levantar este gran monumento de las Letras Hispánas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBORG ESCARTI, J. L. (1970). *Historia de la Literatura Española*, vol. 2. Gredos.
- ANDINO SÁNCHEZ, A. de P. (2016). Luciano de Samósata, Cervantes y *Don Quijote. Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 7 (2016), 9-32. Disponible en: <<https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj/article/view/241>> [Último acceso: 30/10/2023].
- ANDINO SÁNCHEZ, A. de P. (2018). La originalidad literaria del ‘amor de comedias’ en *Celestina. Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 9 (2018), 129-146. Disponible en: <<https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj/article/view/222/160>> [Último acceso: 30/10/2023].
- ANDINO SÁNCHEZ, A. de P. (2019). Quintiliano y el prólogo de la primera parte de *Don Quijote. Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 39.2 (2019), 69-92: Disponible en: <https://www.academia.edu/45491699/Quintiliano_y_el_prólogo_de_la_primera_parte_de_Don_Quijote> [Último acceso: 30/10/2023].
- ANDINO SÁNCHEZ, A. de P. (2019-2020). Cervantes y el éxito de la primera parte del *Quijote*”, *Abenámar*, III (2019-2020), 1-20. Accesible en: <<https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/30/59>> [Último acceso: 30/10/2023].
- ANDINO SÁNCHEZ, A. de P. (2020). Los dos primeros capítulos de la Segunda Parte del *Quijote*: la cultura clásica al servicio de la tarea narrativa. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 10 (2020), 123-150. Accesible en: <<https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj/article/view/246/185>> [Último acceso: 30/10/2023].

²⁶ “Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si [a los autores clásicos] los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello” (I, prólogo, p. 18).

- ANDINO SÁNCHEZ, A. de P. (2021). La impronta del Mundo Clásico en la caracterización de Don Quijote, Sancho y Teresa Panza: Capítulos v y vi de la Segunda Parte. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 12 (2021), 77-107. Accesible en: <<https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj/article/view/313/235>> [Último acceso: 30/10/2023].
- ANDINO SÁNCHEZ, A. de P. (2022). Cervantes *versus* Avellaneda: la erudición humanista por respuesta. *Abenámar*, V (2022), 53-85. Accesible en: <<https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/48/95>> [Último acceso: 30/10/2023].
- APULEYO, L. (1946). *La Metamorfosis o El Asno de Oro · Las Floridas · El Demónio de Sócrates*. Traducción castellana de Diego López de Cortegana (Alcalá 1584), revisada y puesta al día por J. Ardal. J. Gil editor.
- ARISTÓTELES (1992). *Investigación sobre los animales*. Introducción de Carlos García Gual, traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Gredos.
- ARISTÓTELES (1994). *Reproducción de los animales*. Introducción, traducción y notas de Ester Sánchez. Gredos.
- ARISTÓTELES (2001). *Los diez libros De las Éticas o Morales de Aristóteles, escritas a su hijo Nicómaco*, traducidos fiel y originalmente del mismo texto griego en lengua vulgar castellana, por Pedro Simón Abril [1535-1595], profesor de letras humanas y filosofía, y dirigidos a la S. C. R. M. del rey don Felipe, nuestro señor; los cuales, así para saberse cada uno regir a sí mismo, como para entender todo género de policía, son muy importantes. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Albacete. Accesible en: <<https://web.dipualba.es/wp-content/uploads/2021/11/EticaAris.pdf>> [Último acceso: 30/10/2023].
- BARBAGALLO, A. (2011). ¿Quién era ‘verdaderamente’ don Quijote?. En C. Strosetzki (Coord.), *Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 151-162).
- BARNÉS VÁZQUEZ, A. (2008). "Yo he leído en Virgilio". *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Accesible en: <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/1969>>. [Último acceso: 30/10/2023].
- BLASCO PASCUAL, F. J. (2012). Cervantes creador: la rara invención. En F. Sevilla Arroyo (Ed.), *Retraratar al ingenioso Miguel de Cervantes* (pp. 315-362). Museo Iconográfico del Quijote.
- CABANILLAS CÁRDENAS, C. F. (2006). De personaje literario a figura cómica - La popularización de don Quijote en el siglo XVII. *Romansk forum*, vol. 21, nº. 1, (2006), 23-40. Accesible en: <https://www.academia.edu/3583191/De_personaje_literario_a_figura_c%C3%B3mica_la_popularizaci%C3%B3n_de_Don_Quijote_en_el_siglo_XVII> [Último acceso: 30/10/2023].
- CASTRO QUESADA, A. (1925). El pensamiento de Cervantes. *Revista de Filología Española, Anexo VI*. Accesible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pensamiento-de-cervantes/>> [Último acceso: 30/10/2023].
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1913). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, comentado por D. Diego CLEMENCÍN Y VIÑAS, nueva edición anotada por Miguel de Toro Gómez, tomo tercero. Sociedad de ediciones literarias y artísticas. Accesible en:

- <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200436&page=1>>. [Último acceso: 30/10/2023].
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, (2004). *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols., edición de Francisco Rico. Galaxia Gütemberg - Círculo de Lectores.,
- CHEVALIER, M. (1989). Sancho Panza y la cultura escrita. En D. Fox, H. Sieber y R. Ter Horst (Eds.), *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper* (pp. 67-73). Juan de la Cuesta.
- CLOSE, A. (2004). Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura. En Francisco Rico (Ed.) *Don Quijote de la Mancha* (pp. LXXIII-XCIV), vol. 1. Galaxia Gütemberg - Círculo de Lectores. . En línea en: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close.htm>>. [Último acceso: 30/10/2023].
- CONDE PARRADO, P. y GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2002). Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, IV (2002). Accesible en: <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3621>> [Último acceso: 30/10/2023].
- GRIMAL, P. (1981). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Paidós.
- HOMERO (2000). *Odisea*, introducción de Carlos García Gual, traducción de José Manuel Pabón. Gredos.
- LAPESA MELGAR, R. (1967). Los proverbios de Santillana. Contribución al estudio de sus fuentes. En *De la Edad Media a nuestros días* (pp. 95-122). Gredos.
- LARA GARRIDO, J. (1994). *La poesía de Luís Barahona de Soto (Lírica y Épica del Manierismo)*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- MADARIAGA, S. de (1972). *Guía del lector del "Quijote". Ensayo psicológico sobre el "Quijote"*. Editorial Sudamericana.
- MARASSO ROCCA, A. (1947). *Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de las Letras. Accesible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-1/html/ff86c3be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html> [Último acceso: 30/10/2023].
- MARTÍN MORÁN, J. M. (2005). La crítica de la lectura en el *Quijote*. *Cuadernos del Cemyr*, 13 (2005), 195-210.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1941) (1905). Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote. En *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I) (pp. 323-356). CSIC. Accesible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/menendez_pelayo.htm> [Último acceso: 30/10/2023].
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1947). *La Celestina. Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*. Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1924). *Un aspecto en la elaboración del Quijote*. *Cuadernos literarios*. Accesible en línea en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/pidal.htm> [Último acceso: 30/10/2023].
- PLATÓN (1974). *Obras Completas: Las Leyes*. Traducción del griego, preámbulo y notas por Francisco de P. Samaranch. Aguilar.

- PLATÓN (1974). *Obras Completas: Timeo o De la naturaleza*. Traducción del griego, preámbulo y notas por Francisco de P. Samaranch. Aguilar.
- RAMOS GARCÍA, H. (1996). El empleo de motivos mitológicos en las *Novelas Ejemplares*. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 11 (1996), 293-311.
- RICO, F. (1970). *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*. Castalia.
- VIRGILIO (1982). *La Eneida*. Edición, introducción y notas de V. Bejarano, traducción en verso de Gregorio Hernández De Velasco (Toledo, 1555). Planeta.

TEXTOS ORIGINALES EN LATÍN

ANNEVS SENECA, Lucivs. *Epistolae Morales ad Lucilium. Liber I*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep1.shtml>>. [Último acceso: 30/10/2023].

ANNEVS SENECA, Lucivs. *Epistolae Morales ad Lucilium Liber VII*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep7.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

ANNEVS SENECA, Lucivs. *Epistolae Morales ad Lucilium Liber IX*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep9.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

ANNEVS SENECA, Lucivs. *Fabulae: Agamemnon*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.agamemnon.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

HORATIVS FLACCVS, Quintvs (1984). *Opera*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Eduardus C. Wickham, *editio altera curante* H. W. Garrod. Oxford University.

OVIDIVS NASO, Publivs. *Remedia amoris*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.rem.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

OVIDIVS NASO, Publivs. *Ex Ponto*, liber tertivs. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.ponto3.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

OVIDIO NASÓN. Publivs, *Metamorphoses*. En *Hespérides*. Accesible en: <http://webs.hesperides.es/Ovidio_files/Ovidio-Metamorfosis-bilingue.pdf> [Último acceso: 30/10/2023].

PERSIO (1988). *Sátiras*. Edición bilingüe y traducción de Rosario Cortés. Cátedra.

PLINIVS SECUNDVS (MAIOR), Caivs. *Historia Naturalis*. Accesible en: <https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/pliny_the_elder/home.html> [Último acceso: 30/10/2023].

QVINTILIANVS, Marcvs Fabivs. *Institvtio Oratoria*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html>> [Último acceso: 30/10/2023].

TULLIVS CICERO, Marcvs. *De finibus*, *Liber II*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/fin2.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

TULLIVS CICERO, Marcvs. *Tuscanae disputationes*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/tusc.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

VALERIUS MARTIALIS, Marcus. *Epigrammata. Liber VI*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/martial/mart6.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

VALERIUS MARTIALIS, Marcus. *Epigrammata. Liber X*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/martial/mart10.shtml>> [Último acceso: 30/10/2023].

VALERIUS MAXIMUS, Publius. *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*. En *The Latin Library*. Accesible en: <<https://www.thelatinlibrary.com/valmax.html>> [Último acceso: 30/10/2023].

VERGILIUS MARCUS, Publius (1977). *Opera*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Roger Aubrey Baskerville Mynors. Oxford University.