

«Lo que no dijo el desterrado a Ponto». Texto y contextos de las referencias a Ovidio en el *Quijote*

Juan Diego Vila
Universidad de Buenos Aires

Una «presencia» decisiva, dentro del grupo de autores clásicos conocidos por Cervantes, es la de Ovidio y sus *Metamorfosis*.

Las dudas, al respecto, comunes a muchos de los críticos que han abordado el tema, pueden precisarse en los siguientes puntos:

- 1) ¿Cuál es el grado de conocimiento que Cervantes tuvo de la vida de Ovidio y de qué manera lo logró?
- 2) ¿Leyó a Ovidio o se inspiró en el gran número de intermediarios?¹
- 3) ¿El conocimiento de Ovidio por parte de Cervantes, se origina en los textos del autor o en obras de tipo compendionario?
- 4) ¿Cervantes leyó a Ovidio en lengua original o se valió de las tan frecuentes traducciones romances?²
- 5) ¿Existe alguna obra de Ovidio que haya sido privilegiada por Cervantes como fuente de inspiración? Y, por último,
- 6) ¿Se puede determinar un sentido general con el cual Ovidio era leído y apreciado por el público común?

¹ La denominación *Aetas ovidiana* responde a una periodización que de la Edad Media se hizo según los autores clásicos que influyeron prioritariamente en cada siglo. Así como se denomina a los siglos XII y XIII *Aetas ovidiana* existe también una *Aetas virgiliana* y otra *Aetas horatiana*.

² Sin considerar el infrecuente número de reediciones de cada traducción es ya, de por sí, altamente ilustrativo que de las *Metamorfosis* puedan contabilizarse, en lengua española, tres traducciones completas (la de Bustamante de 1543, la de Pérez Sigler de 1580 y la de Sánchez de Viana de 1589), otra que comprende los libros I-VII (la de Mey de 1586) y que, asimismo, existan numerosas versiones parciales.

Ante todo, debe considerarse que las respuestas quedarán siempre en el terreno de lo hipotético en la medida en que no se estudie el contexto en el cual las menciones se producen.

Los ocho registros consignados —que a continuación serán analizados— conforman un *corpus* ampliamente sugestivo si se considera que la mención de otros autores o las obvias y recurrentes alusiones a ellos no es algo común en esta obra³.

La primera referencia la encontramos en el prólogo a la Primera Parte:

Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón que os dará su dístico:

*Donec eris felix, multos numerabis amicos,
Tempora si fuerint nubila, solus eris*⁴.

La precedente mención, inserta en un diálogo entre el autor y «un amigo suyo gracioso y bien entendido»⁵ surge de la boca de este último.

Como bien es sabido, la polémica entablada entre ambos estriba en la erudición que se debe mostrar en los aparatos prologales de toda obra y en la incapacidad que reconoce el autor de demostrarla. La respuesta del amigo no es menos elocuente ya que éste sostiene que la erudición y la doctrina son «cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar»⁶ que

En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscalles...⁷.

La ironía, salta a la vista, estriba en la ignorancia del asesor. La cita en cuestión, muy al caso para ilustrar la inestabilidad de los amigos, pertenece a Ovidio (*Tristia*, Libro I, Elegía IX) y no a Catón.

Tal confusión revela, ante todo, el hábito común de la época de agobiar las ediciones con una erudición falsa, proveniente de antologías y florilegios, cuyos frutos son una típica sabiduría desmembrada y descontextualizada que sólo conduce a equívocos y no produce conocimiento alguno.

³ Descarto, por cierto, de esta afirmación toda la materia de las novelas de caballerías, intertexto privilegiado en la conformación paródica de la obra. Pienso, ante todo, en autores y obras ajenos a este espectro.

⁴ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, prólogo de Marcos A. Morínigo), Buenos Aires, 1983 (colección Clásicos Huemul). El *Quijote* se cita siempre por esta edición: I, prólogo, p. 12.

⁵ I, prólogo, p. 10.

⁶ I, prólogo, p. 11.

⁷ I, prólogo, p. 12.

La confusión de autores plantea, asimismo, un saber «de oídas» dado que el equívoco en torno a la autoría puede originarse, fónicamente, entre el *cognomen* de Ovidio (Nasón) y el nombre del autor de los famosos *disticha Catonis*⁸.

La segunda mención ovidiana se da también en el mismo prólogo:

Si [tratáredes] de crueles, Ovidio os entregará a Medea⁹.

La tónica del diálogo no ha cambiado y, si bien se acierta con el consejo, las palabras del amigo nos permiten inferir que se plantea que los personajes de Ovidio representan una esencialidad próxima a la antonomasia, que permitiría emplear el término «Medea» por «cruel».

No hay que olvidar, por cierto, que ese correlato lingüístico guarda estrecha relación, asimismo, con toda la problemática de los nombres y las esencias que éstos designan, tematizada *in extenso* en el *Quijote*.

Puede afirmarse que, desde una óptica esencializante, las fuentes deben ser las pertinentes y la adecuación sólo se logra a partir del conocimiento de las mismas.

En segundo término resalta la asociación de Ovidio con uno de sus personajes y ello, por variadas causas. Las obras del lírico de Sulmona carecen de un protagonista excluyente. Si Eneas nos remite, indudablemente, a Virgilio y su *Eneida*, ello no sucede con ningún personaje creado por Ovidio.

Pero, sin embargo, la asociación que formula el amigo del autor dista mucho de ser fortuita. Lo más probable es que en muchas de las obras compendiarías y de frases hechas, en boga en el Siglo de Oro, se hubiese cifrado tal correspondencia. Quien formula esa expresión —no lo olvidemos— parece ampliamente familiarizado con este tipo de cultura.

Como una letanía recurrente, la figura de Ovidio tiende a reaparecer, nuevamente, en el prólogo de la Primera Parte. Esta vez en el marco de uno de los sonetos prologales presentados, aquél que dirige Gandalfín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote:

Salve, varón famoso, a quien Fortuna,
cuando en el trato escuderil te puso,
tan blanda y cuerdamente lo dispuso,
que lo pasaste sin desgracia alguna.

Ya la azada o la hoz poco repugna
al andante ejercicio; ya está en uso

⁸ Reformulo aquí, con un alcance distinto aunque fiel a lo esencial, la tesis de Arturo Marasso en su *Cervantes. La invención del «Quijote»*, Buenos Aires, Hachette, 1954, p. 143 donde afirma: «El error —dentro de una lógica común— viene del tipógrafo o del que le dictaba; dijo, por Nasón, Catón. ¿De quién podía ser un dístico sino de Catón? Nada más conocido vulgarmente que los dísticos atribuidos a Catón, *Disticha Catonis*».

⁹ I, prólogo, p. 13.

la llaneza escudera, con que acuso
al soberbio que intenta hollar la luna.

Envidia a tu jumento y a tu nombre,
y a tus alforjas igualmente envidia,
que mostraron tu cuerda providencia.

Salve otra vez, ¡oh Sancho!, tan buen hombre,
que a solo tú nuestro español Ovidio,
con buzcrona te hace reverencia¹⁰.

Tan ficticio como el resto del texto, este soneto prologal demuestra en su título, abiertamente, que el autor ha seguido el consejo del amigo:

Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de títulos, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas¹¹.

Más allá del neto corte burlesco de esa composición poética¹², uno de los detalles más sorprendentes es el de que el mismo Cervantes se alabe a sí mismo como «nuestro español Ovidio»¹³.

La razón de tal apelativo, a la luz del soneto, no sería otra que la de haber producido en Sancho Panza, un ser rústico por excelencia, la metamorfosis necesaria para que este personaje deviniera un perfecto escudero.

Y ésta, en verdad, no es la única metamorfosis del *Quijote*, pues, como bien lo ha señalado Luis A. Murillo en su estudio de la temporalidad en esta obra, la cronología mítica de la misma determina que su narración focalice la metamorfosis de don Quijote y no su biografía, como sería de esperar, por ejemplo, en una novela picaresca de impronta realista¹⁴.

Es, asimismo, importante remarcar cómo la estructura sintáctica de la composición, en el momento de la apertura y cierre de la misma indicada en cada ocasión por un «Salve», coloca a Sancho Panza en posición de objeto de la acción («varón famoso, a quien [...] ¡Oh Sancho! [...] a solo tú») y equipara a Cervantes («nuestro español Ovidio») con una divinidad («Fortuna») —sujetos ambos de oraciones subordinadas—.

¹⁰ I, prólogo, p. 18.

¹¹ I, prólogo, pp. 11-12.

¹² Véase, al respecto el muy interesante libro de Adrienne Laskier Martín, *Cervantes and the burlesque sonnet*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1991.

¹³ Es de sumo interés, en esta composición, el problema del emisor detrás del cual se encubre Cervantes para hacer su «autoelogio». Gandalín, si bien es uno de los personajes más importantes del ciclo del *Amadís*, es, con todo, un personaje «bajo». ¿Esta afirmación, tendría el mismo valor en boca de Amadís o de Oriana?

¹⁴ Luis A. Murillo, *The Golden Dial: Temporal configuration in «Don Quijote»*, Oxford, Dolphin Book Co., 1975.

Por otra parte, el modo de obrar de esta diosa Fortuna y de este Ovidio revivido en relación a Sancho, connota obvios desplazamientos. Rectora del destino humano, casi siempre ciega, las acciones de Fortuna no son meditadas ni consideradas en su relación con los hombres. Ello, de más está decirlo, contrasta vivamente con el proceder de la deidad del soneto. Análoga inversión es la que realiza el Ovidio español puesto que la reverencia que elige es la «buzcorona» —burla típica que se hacía dando a besar la mano y descargándola, luego, sobre la cabeza—. ¿Tales desplazamientos querrán significar que tras la elección de las fuentes se debe operar en éstas una reelaboración acorde con el plan de la obra en cuestión?

De índole diversa resulta, finalmente, la última alusión a Ovidio en el *Quijote* de 1605:

Lloráralas (a *Las lágrimas de Angélica*) yo —dijo el cura— si tal libro hubiera mandado quemar; porque su autor [Luis Barahona de Soto] fue uno de los famosos poetas del mundo, no sólo de España, y fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio¹⁵.

Resulta llamativo observar —en tal parlamento del cura en el capítulo VI— cómo la traducción de un autor clásico se erige aquí en piedra de toque para la salvación de la hoguera. Más allá de que pueda pensarse que ello depende del grado de respeto del original latino («fue felicísimo en la traducción») se torna manifiesto también que tales dichos conllevan en sí mismos una valoración de Ovidio y su producción, con lo cual, de hecho, el mundo ficcional se torna especular del de Cervantes.

Las restantes menciones de Ovidio se encuentran todas en la Segunda Parte de 1615. La primera de ellas dice así:

el poeta nace: quiere decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *est Deus in nobis*¹⁶.

Estas palabras en boca de don Quijote, en el capítulo XVI de la obra, se inscriben en su diálogo con el caballero del verde gabán quien ha traído a colación la vocación poética de su hijo.

La cita latina referida se encuentra en el *corpus* lírico ovidiano en dos ocasiones. Una vez en sus *Fastos* (VI, 5) y otra en su *Arte de amar* (III, 549). En lo que a Ovidio respecta la expresión latina es harto elocuente.

Por medio de una autoría eclipsada («al que dijo»), el influjo de Ovidio comienza a declararse en ámbitos distintos de los precedentes. No es ya, simplemente, el modelo de narraciones fabulosas, es también el fino lírico cuyas expresiones constituyeron, en gran medida, el vasto *corpus* de obras teóricas sobre la *poiesis*.

Si bien puede pensarse que la no mención de Ovidio responde, ante todo, a que la autoría de esa frase se ha perdido en el gran mar de teorizaciones poéticas, es cierto

¹⁵ I, 6, p. 56.

¹⁶ II, 16, pp. 530-531.

también que el alcance de esta problemática se ve limitado previamente dado que don Quijote ha antepuesto el «que hace verdadero» y el contexto inmediato permite agregar «poeta».

Como si de un diálogo entre entendidos se tratase, la omisión del nombre de Ovidio se ve complementada, líneas abajo, por una clara referencia a un hecho de su vida:

Riña vuesa merced a su hijo si hiciera sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tal elegantemente él lo hizo alábele; [...] Pero hay poetas que a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos¹⁷.

Inserta en un contexto general de crítica de vicios y costumbres por parte de los poetas, el ejemplo horaciano parece precisar de un modo más certero la referencia a Ovidio.

Poco se sabe, aún hoy día, de las causales del destierro a la ciudad de Tomis a orillas del mar Negro, con el cual, en el año 8 de la era cristiana, el emperador Augusto castigó al poeta. La versión más corriente suele aceptar que el término *Error* —de la doble causal denominada *Carmen et Error*— encubre una ofensa no personal sino de índole política. Motivo muy próximo, por cierto, al que refiere don Quijote («con que no señale persona alguna») como sano límite de la crítica.

El conocimiento de este detalle de la vida del poeta pudo haberse originado en cualquiera de las *Vita ovidiana* que precedían las obras del autor.

Es importante destacar cómo es éste el primer indicio de un punto conflictivo entre el modelo y Cervantes y que ello sucede en el momento en que, *in absentia*, se traen a colación obras del lírico con un contenido referencial de la realidad más preciso.

La siguiente referencia a Ovidio y sus obras quizás sea la más conocida por la crítica:

Que su profesión era ser humanista, sus ejercicios y estudios componer libros para dar a la estampa, a todos de gran provecho, y no menos entretenimiento para la República [...]

[...] Otro libro tengo también, a quién he de llamar *Metamorphoseos*, o *Ovidio Español*, de invención nueva y rara: porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el caño de Vecinguerra de Cordova, quiénes los toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándose de la del Piojo, de la del caño Dorado y de la Priora; y esto con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden, y enseñan a un mismo punto¹⁸.

Las palabras previas —primero a través de un discurso referido, luego directo— pertenecen al primo del licenciado quien tiene por misión —en el capítulo 22 de la Segunda Parte— conducir a don Quijote a la cueva de Montesinos.

¹⁷ II, 16, p. 531.

¹⁸ II, 22, p. 568.

Las precisiones que nos brinda su discurso son de sumo interés en razón de que aporta valiosos datos que ayudan a comprender la publicación, circulación y recepción de las traducciones ovidianas.

Para comprender el sentido general del pasaje será de gran utilidad recordar otros dos fragmentos en los cuales el primo aporta precisiones sobre otras dos obras de su autoría:

El uno [libro] se intitulaba *el de las libreas*, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras¹⁹.

Otro libro tengo, que le llamo *Suplemento a Virgilio Polidoro*, que trata de la invención de las cosas, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo²⁰.

Articulado sobre el principio horaciano de «enseñar deleitando», la ironía de los pasajes en cuestión brota del hecho de que, por más que su autor pretenda mostrarse fiel a tal principio estético, la utilidad de tales obras dista mucho de ser tal y el deleite de las mismas difícilmente pueda hallarse.

Puede decirse que el arte que mejor lleva a cabo el primo es el de la redundancia o del conocimiento fútil y superfluo. Su figura es, ante todo, el claro ejemplo del mal lector. Sólo a partir de su mala intelección de los modelos —las *Metamorfosis* de Ovidio o el *De rerum inventoribus, libri VIII* del filólogo e historiador urbinés Polidoro Virgilio²¹— se pueden comprender las obras que pergeñó.

Si el dato común a los modelos es el intento filosófico-poético de explicar un determinado estado del mundo, ya a partir de las mutaciones en el ámbito de la naturaleza, ya a partir de la producción en el dominio de la técnica, la reflexión que intenta el primo sobre la génesis y el cambio se traslada a lo verdaderamente contingente.

El modo de adquirir conocimientos parodia, en primer término, el postulado que coloca a la duda en el origen de la filosofía y desvirtúa, por otra parte, *in extremis*, el mecanismo silogístico de adquisición de conocimientos. El siguiente diálogo con Sancho es un claro ejemplo de ello:

Sancho que había estado muy atento a la narración del primo, le dijo:

— Dígame, señor, así Dios le dé buena manderecha en la impresión de sus libros: ¿sabríame decir, que sí sabrá, pues todo lo sabe, quién fue el primero que se rascó en la cabeza, que yo para mí tengo que debió de ser nuestro padre Adán?

¹⁹ II, 22, p. 568.

²⁰ II, 22, pp. 568-569.

²¹ Polidoro Virgilio (1470-1555) inició la carrera eclesiástica y tras concluirla fue nombrado profesor de literatura en Bolonia. Enviado por el Pontífice Alejandro VI a Inglaterra a cobrar el tributo de aquella a la Sede Apostólica, devino, en 1507, arcediano de Wells a iniciativa de Enrique VIII cuyas simpatías se había granjeado. Regresó a Roma en 1550. Obra suya de importancia fue la *Anglicae historiae libri XXVI*, Basilea, 1536. El *De rerum inventoribus, libri VIII* pretendía explicar el origen de las instituciones humanas a partir del tema de los inventos. De amplia aceptación en su tiempo fue traducido al español, en 1550, por el bachiller Francisco Thámara.

— Si sería —respondió el primo—, porque Adán no hay duda sino que tuvo la cabeza y cabellos; y siendo esto así, y siendo el primer hombre del mundo, alguna vez se rascaría²².

Quizás la valoración más precisa de estos conocimientos es la que don Quijote y su escudero, en la amena plática que mantienen con su guía, deslicen:

— Calle, señor —replicó Sancho—, que a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Si, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos.

— Más has dicho, Sancho, de lo que sabes —dijo don Quijote—, que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas, que después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria²³.

El primer dato de interés para el conocimiento de Ovidio por parte de Cervantes reside en el título elegido (*Metamorphóseos*, o *Ovidio Español*). El término *metamorphóseos* comparte con *transformaciones* la mayoría de los títulos que en sus traducciones romances recibió esta obra de Ovidio²⁴. La aclaración *Ovidio Español*, en la cual se pretende postular una equivalencia, —más allá del principio constructivo de la redundancia *supra* indicado— puede apuntar a un fenómeno peculiar de la recepción de aquel autor, en virtud del cual fuese mayoritariamente conocido por aquella obra y no por el resto de su producción.

Un nuevo punto divergente entre Ovidio y el primo será el del mundo descrito. No hay aquí bellos astros, otrora mujeres hermosas, ni ninfas transformadas en elementos de la vegetación. El «Ángel de la Madalena» es un ángel deforme y el «Caño de Vecinguerra» no es sino un desagüe cloacal de la ciudad de Córdoba.

Otro claro punto de apartamiento del modelo reside en la conjunción de un *ethos* burlesco juntamente con «alegorías, metáforas y translaciones» en las cuales se persigue el precepto horaciano. La imitación de «Ovidio a lo burlesco» bien puede ser un claro ejemplo de las refundiciones que se operaban en textos famosos, modalidad, dentro de las cuales, la vuelta «a lo divino» se encontraría en el eje polar opuesto.

La búsqueda de un sentido superior podía lograrse mediante esa técnica de reescritura en la cual se depuraba lo impropio o «bajo», o, también, por medio de *addendae* o notas aclaratorias en las cuales la recuperación del texto original se lograba por medio de un criterio exegético privilegiado como era la alegoría.

Quizás resida aquí uno de los mayores contrasentidos de la empresa del primo. Si la finalidad última es el deleite y el provecho, tal ascenso sólo se logrará una vez que «burlescamente» se haya descendido aún más bajo. El saber del primo —redundante desde donde se lo mire— añade un escaño más hacia la sabiduría: «hay que bajar para subir». Las traducciones ovidianas, muy por el contrario, sólo admitían la vía ascendente, profusamente testimoniada en las *Anotaciones y Declaraciones* con las

²² II, 22, p. 569.

²³ II, 22, p. 569.

²⁴ La versión de Bustamante emplea el término *Metamórfoses*, la de Pérez Sigler *Metamorphoseos*, la de Mey *Metamorphoses* y la de Sánchez de Viana *Transformaciones*.

cuales solían presentarse estas versiones romances²⁵. La alegorización, como se sabe, fue, en muchas oportunidades, un válido salvoconducto para la circulación de este texto²⁶.

Resta, por último, decir que la adscripción de este inútil *Metamorphóseos*, o *Ovidio Español* al grupo de libros de «gran provecho y no menos entretenimiento para la República» opera como un espejo deformante de lo que en la realidad sucedía. Es algo ampliamente testimoniado que en las *Metamorfosis* de Ovidio se acostumbraba leer «algo más» que la mera ficción²⁷.

Cabría, finalmente, aceptar que la secuencia del capítulo XXXVIII de la Segunda Parte del *Quijote*, en la cual la condesa Trifaldi expone sus desdichas a don Quijote sea una última sutil referencia a Ovidio y su sino. Ella nos dice:

Parecióme la trova de perlas, y su voz de almíbar, y después acá, digo, desde entonces, viendo el mal en que caí por estos y otros semejantes versos, he considerado que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos, los lascivos, porque escriben unas coplas, no como las del marqués de Mantua que entretienen y hacen llorar a los niños y a las mujeres, sino unas agudezas, que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma, y como rayos os hieren en ella, dejando sano el vestido. [...] Y si digo, señores míos, que los tales trovadores con justo título los debían desterrar a las islas de los Lagartos²⁸.

Si bien se reconoce abiertamente la fuente platónica²⁹, nada impide pensar que Cervantes opere una conjunción del precepto con el ejemplo concreto del destino de Ovidio. En calidad de vedadas alusiones se debe notar que del exilio del poeta, como cuestión de principios y seguridad estatal de la *República* de Platón, la cita se desplaza, casi inadvertidamente, a un tipo particular de artista: el trovador, aquel que cultivaba la poesía erótica y que, asimismo, ejerce su «nociva» influencia en el ámbito cortesano, puntos éstos de contacto con la vida de Ovidio³⁰.

²⁵ El título de la traducción de Pérez Sigler menciona, expresamente, «con sus alegorías al fin de cada libro». A su turno, Sánchez de Viana compone, paralelamente a su versión, unas *Anotaciones sobre los quince libros de las «Transformaciones» de Ovidio, con la Mitología de las fábulas y otras cosas*, Valladolid, 1589.

²⁶ No se olvide que la impostura alegórica que conciliaba lo inconciliable (lo erótico y lo sagrado) culminó, paradójicamente, con el distingo que se hizo en el *Index* de Trento, donde no figuraba Ovidio pero sí, en un modo muy expreso, las versiones «moralizadas»: «In Ovidii Metamorphoseos libros commentaria sive enarrationes allegoricae vel tropologicae» (*apud* H. Reusch, *Die Indices librorum prohibitorum des sechzehnhnten Jahrhunderts*, Tübingen, 1886, p. 275).

²⁷ La posibilidad —ampliamente reconocida— de poder encontrar en esta obra algo más que el sentido literal explica, por ejemplo, el gran número de ejemplares que se despachaban a América en cuyos embarques primaba, por cierto, el criterio del provecho con lo cual se pretendía controlar el acceso al Nuevo Mundo de las engañosas ficciones.

²⁸ II, 38, pp. 662-663.

²⁹ Consúltese, al respecto, el interesante libro de Iris Murdoch, *El Fuego y el Sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

³⁰ Entre las causales del destierro de Ovidio se sabe que el poeta reconoce, como un motivo, la publicación de su *Ars amandi* que, en virtud de su contenido y del favor que le demostró el público

El segundo aspecto a tener en cuenta es que, por más que Platón no indique ningún tipo de región en particular como la aconsejable para destinar a las víctimas del ostracismo, la condesa Trifaldi mencione «las islas de los Lagartos» ya que, como hemos visto previamente, se precisaba el exilio de Ovidio en la ciudad de Tomis, ribereña del *Ponto Euxino*, como acaecido en «las islas de Ponto»³¹.

Si los ocho testimonios son, de por sí, elocuentes, cabe, con todo, una interpretación más ajustada en función de un reagrupamiento temporal de los mismos.

En primer lugar ellos nos inducen a pensar que Cervantes tuvo un conocimiento directo de Ovidio a través de traducciones en lengua romance y que las *Metamorfosis* fue un intertexto privilegiado para la composición del *Quijote*³².

Debe notarse, en segundo término, que en la continuación de 1615 se constatan, por un lado, las dos únicas alusiones a la vida ovidiana relativas al exilio del lírico al Ponto y que, por otra parte, el espectro de lecturas del *corpus* ovidiano tomado en consideración incorpora, además de las *Metamorfosis*, la producción de corte erótico-lírico³³.

Resulta obvio que mientras en el *Quijote* de 1605 los planos de vinculación preeminentes entre uno y otro autor se refieren a la problemática de la creación literaria, la continuación de 1615 focaliza el aspecto de la circulación del texto en una sociedad determinada. La visión de la obra no se halla tan centrada en sí misma y se abre paso a un concepto no determinista de la recepción del texto, razón por la cual las responsabilidades del creador para con su creación deberán ser mayores.

Por más que el simple paso del tiempo no sirva, en sí mismo, para explicar una evolución en la relación de Cervantes ante Ovidio, debe tenerse en cuenta que, como un

—durante diez años fue la obra más leída— habría generado la virulenta reacción de grupos moralistas en Roma. Ovidio habría sido, según esta tesis, víctima de un virulento ataque, con finalidades ejemplares, en lo que a las costumbres concernía. También debe recordarse que el mismo poeta, en cartas personales, recuerda que aquello que lo perdió fue algo que él vio en la corte imperial. En este orden de ideas, debe resaltarse que, de un modo muy sugestivo, coincide con el exilio del poeta un serio escándalo en el seno de la familia imperial: la intriga de Julia, joven nieta de Augusto, con Silano. Para gran parte de la crítica, Ovidio cuando habla de su error, se referiría a estos amores de los cuales, muy probablemente, haya sido confidente.

³¹ El subrayado me pertenece.

³² Relego, en este orden de ideas, a un segundo plano de importancia la tesis de Tarsicio Herrera Zapién quien en el prólogo a su traducción española de las *Heroidas* de Ovidio, México, Unam, 1979, postula que estas composiciones líricas son una de las fuentes favoritas para las narraciones episódicas del *Quijote* y de las *Novelas Ejemplares*. Concurren en mi apoyo argumentos de índole editorial (la única traducción completa, en lengua española de las *Heroidas* —la de Mexía de 1608— es posterior a la Primera Parte del *Quijote*; previamente sólo se registran versiones unitarias de la *Heroida VII*), argumental y estilístico ya que las coincidencias planteadas y el empleo de paradojas, antítesis y recursos conceptistas bien puede haberse originado en el profuso *corpus* lírico del Siglo de Oro y no, necesariamente, en el ovidinismo de Cervantes.

³³ Si bien es algo ampliamente comprobado por los estudiosos de las traducciones clásicas en España que en el amplio *corpus* de versiones romances, las composiciones líricas son contadas en razón de que, muy posiblemente, éstas fuesen degustadas en lengua original con lo cual la perspectiva de la cronología no sería relevante, no debe subestimarse el hecho de que luego de la Primera Parte del *Quijote* (1605) y antes de su continuación (1615) se hayan publicado las *Heroidas* en la versión de Mexía (1608) y los *Remedia amoris* (I.VI) en la traducción de Carrillo (1611).

motivo muy próximo a la verdad, la publicación de la continuación apócrifa en 1614 atribuida a Avellaneda haya generado todas las reflexiones sobre la responsabilidad «social» de los creadores y explique, en última instancia, la vía expurgativa del exilio varias veces recortada.

Más allá de que estas conclusiones se constaten en el resto del *corpus* cervantino, hay que tener en cuenta que es en el inicio del capítulo IV del *Viaje del Parnaso* donde Cervantes poeta habrá de precisarnos los términos de su relación con Ovidio:

Suele la indignación componer versos,
pero si el indignado es algún tonto,
ellos tendrán su todo de perversos.
De mí ya no sé más sino que prompto
me hallé para decir en tercia rima
lo que no dijo el desterrado a Ponto³⁴.

Situado como exordio de un capítulo de real importancia dentro de la obra —la relación subsiguiente precisará la producción cervantina en una larga enumeración— la mención de Ovidio se inscribe, en el vínculo estudiado, en la dimensión de lo no-dicho, del decir lo negado.

No es, por cierto, casual que la ficción de continuidad de «lo que no dijo el exiliado a Ponto» le permita al Cervantes poeta del *Viaje del Parnaso* ubicarse en un exilio equivalente al de Ovidio, ya que la enunciación, en términos simbólicos, no se realizará desde el centro sino desde los márgenes.

Articulada en un eje polar que va del Ponto al Parnaso³⁵, la problemática del reconocimiento une íntimamente a ambos autores y nos permite postular que la empresa del viaje —en apariencia disímil (en Ovidio sería un retorno, en Cervantes un acceso)— es, en este caso, la misma.

Cabe afirmar que, presta a revelar lo no-dicho, la *poiesis* de Cervantes viene a reparar un olvido. Olvido que, si bien se plantea en términos estrictamente poéticos, deviene, a través de la especularidad del «olvido» político al cual se lo condenó a Ovidio, en la mirada negada del reconocimiento necesario para emprender el viaje del retorno.

Signada por lo no-dicho y por la plena conciencia de que «el bien que espera [el poeta] por jamás consigue»³⁶, esta escritura reparadora es la que, en definitiva, nos permite pensar que, si Ovidio ha regresado, gracias a Cervantes, al Parnaso tantas veces adeudado, es esta misma hermandad en la estética —otrora en el olvido— la que lo salvará también a él.

³⁴ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, edición, introducción y notas de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973. El *Viaje del Parnaso* se cita siempre por esta edición: capítulo IV, vv. 1-6.

³⁵ Anota Vicente Gaos, en su edición, que el empleo de *Ponto* sin artículo previo es equivalente, en la obra, al de *Parnaso*.

³⁶ Capítulo IV, v. 12.