ECOS DE LA CATÁBASIS VIRGILIANA EN LA NOVELA BIZANTINA TEMPRANA*

Pablo Torres París
Universidad de Valladolid
pablo.torres.paris@uva.es

1. Estado de la cuestión

La catábasis realizada por Eneas en el libro sexto de la *Eneida* es uno de los episodios más célebres de toda la literatura. Por ello, no es de extrañar la abundante descendencia que ha dejado en las obras que lo siguieron. En este artículo nos centraremos en la historia temprana de la novela bizantina, desde su primer aliento en 1552 con el *Clareo y Florisea* hasta la consolidación de su modelo con el *Persiles* en 1617, donde tres de las cuatro obras publicadas en este periodo —las dos mentadas junto a la *Selva de aventuras* (1565-1583) de Jerónimo de Contreras— presentan este motivo, con la única excepción de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega.

La respuesta de la bibliografía académica a este hecho es un tanto irregular a pesar de que no puede decirse que ninguno de los pasajes haya sido desatendido, las conclusiones y aportaciones se encuentran un tanto dispersas entre los distintos estudios. Ya en la primera mitad del pasado siglo se empieza a señalar la deuda del *Persiles* con el *Clareo* en relación con el *descensus ad inferos*, entre otros aspectos, en el artículo de Roberto Palomo (1937), matizado décadas más tarde por Zimic (1974), en una corriente que tiende a sobredimensionar lo directo de la influencia entre ambos textos a costa de minimizar la huella de las tradiciones virgiliana y medieval. De forma semejante, Alberto Navarro González apunta con acierto la afinidad entre el episodio de la Cuma en *Selva de aventuras* y el descenso del *Persiles*, pero, al afirmar que «o Cervantes había leído la Selva, o [...] Cervantes y Contreras conocieron análogos precedentes literarios» (1990:

* Este artículo es parte de la actuación PID2020-114133GB-100, financiada por MICIU/AEI /10.13039/501100011033.

80), pone en segundo plano la rica tradición anterior, incluidos el *Clareo* y, sobre todo, la *Eneida*.

Respecto al hecho de que todos estos episodios son retoños más o menos fieles de la catábasis virgiliana, aunque sorprenda que no siempre haya sido notado o, al menos, señalado, baste con apuntar la prolija edición del *Clareo* de José Jiménez Ruiz (1997), «¿Escribió Jerónimo de Contreras su propia *Divina Comedia*?» (Barrio Olano, 2007) y *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Forcione, 1970: 290) para mostrar que no se trata en absoluto de una idea poco manejada.

Entre los trabajos que han recogido parcial o totalmente estos pasajes para ilustrar temas más generales cabe hacer mención de *Cervantes y las puertas del sueño* (Egido, 1994); «Función y significación de la cueva en "Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional"» (Magrinyà, 2019); «De la Antigüedad clásica al Humanismo renacentista: el infierno en algunas obras del Renacimiento» (Teijeiro, 2021), en el que se dedica un apartado entero al descenso del *Clareo*; y, sobre todo, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas» (Lida de Malkiel, 1983), cuyo rico análisis lo convierte, a pesar de que lo concreto quede un tanto diluido por la amplitud de su campo de estudio, en una lectura imprescindible para quienquiera que desee adentrarse en la materia, especialmente junto al trabajo de Rollin Patch (1983) del que es apéndice.

Sin embargo, a pesar de esta cantidad nada desdeñable de literatura científica al respecto, ninguno de estos trabajos, por demasiada amplitud o concreción, ha analizado específicamente el motivo en la novela bizantina. Parte de ello puede deberse a la relativa falta de popularidad del género, especialmente en estudios generalistas: como muestra de ello, ni el ambicioso trabajo de Linares Sánchez (2020) ni *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)* (Piñero, 1995) mencionan estos episodios.

En resumidas cuentas, no existe, hoy en día, un estudio que analice específicamente estas tres catábasis poniéndolas en relación con sus antecedentes, con su género y entre sí. Este artículo pretende cubrir tal carencia. Para ello, partiendo de la base de que se trata de reelaboraciones del descenso de Eneas, se localizarán tales ecos y se analizarán sus características y diferencias, así como la forma que tiene de trasladarse a la nueva obra, en ocasiones tan ajena a la original.

2. *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los Trabajos de Isea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso

El *Clareo* es una novela particular que, si bien no hay duda de que ocupa un lugar preeminente dentro de la historia de la novela bizantina española, resulta, por sus características, difícil de catalogar como tal. Recoge, como es definitorio del

género, el testigo de la novela griega y lo hace además de la manera más directa posible, por medio de la traducción, en este caso, de la *Leucipa* de Aquiles Tacio; no obstante, esta traducción parcial se subsume en una estructura en la que se combinan elementos de la más diversa índole, formándose un mosaico, en ocasiones con pasajes enteros traducidos de distintas obras, de motivos caballerescos, mitológicos, alegóricos, pastoriles y sentimentales, aparte de lo novelesco. La falta de aparente concierto entre sus ingredientes, que permite sin embarazo la coexistencia de la Éfeso de la antigüedad con la Valencia medieval y la aparición de dioses paganos con la existencia de conventos de monjas, genera un espacio literario en el que cabe casi cualquier cosa sin necesidad de apenas modificación. Esto, como veremos, se refleja de forma muy clara en el motivo estudiado.

Así pues, el descenso al inframundo, ubicado en la parte en la que la peregrinación por desamor de Isea, protagonista y narradora, la lleva a acompañar al caballero Felesindos en sus aventuras, es, en esencia, el mismo de Eneas, que de hecho se menciona explícitamente como antecedente (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 228). El inframundo no es otro que el Hades, sus monstruos y sus condenados son los de la tradición y a menudo los del mismo Virgilio; sus campos paradisíacos son los Elíseos y no cualquier otro *locus amoenus* inspirado en él; incluso detalles menores, como el de la rama de oro, son referenciados (1997 [1552]: 228). La fidelidad al modelo es tal que por momentos cae en la traducción, como detalla Jiménez Ruiz (1997 [1552]: 352-357). Si existen algunas diferencias —pocas—, son más en el orden del trayecto y en los encuentros que en la topografía y la concepción del paraje. La sorprendente amplitud de la poética de esta obra permite no ya una recreación literaria del episodio, sino su verdadera repetición intradiegética.

Esto no obsta que se introduzcan elementos propios de otras tradiciones. El guía de esta catábasis no es la Sibila, sino el «sabio Rusismundo», claramente construido, desde su mismo nombre, conforme al modelo del mago de la literatura caballeresca: habitante de una aislada sierra de Tesalia (Magro, 2009: 248-249), en el que hay amenos prados y fuentes maravillosas conforme al imaginario céltico (Velasco, 2001: 351), sin descartar una influencia, como sugiere Teijeiro, de los primeros capítulos de la *Leucipa* (Núñez de Reinoso, 1991 [1552]: 36). Esta influencia medieval se hace notar también en la propia catábasis: allí donde Virgilio escribiera «facilis descensus Averno / [...] sed reuocare gradum superasque euadere ad auras, / hoc opus, hic labor est. pauci, quos aequus amauit / Iuppiter aut ardens euexit ad aethera virtus / *dis geniti* potuere (Verg. *Aen*. 126-131; énfasis mío), responde Reinoso: «Porque bajar al infierno todos pueden; mas volver, pocos o ninguno, *si no son aquellos que de sangre real fueren* (1997 [1552]: 228; énfasis mío). Este cambio, además de darle ocasión para loar una vez más al señor de Egipto, permite al héroe de esta aventura, que no lo es en el sentido de la anti-

güedad clásica, participar en ella, e incluso quedar por encima, en cierto sentido, de su inmediato predecesor, pues, donde Eneas necesitó ciertos objetos rituales para el descenso, el esfuerzo de los protagonistas «es tan grande que suplirá por todo, pues todo lo natural a la fin tiene más fuerza que lo artificial» (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 228). Si bien Isea no cumple con los requisitos para el viaje, puede acceder igualmente por el amparo de Felesindos.

La entrada es, como en Virgilio, una cueva, si bien se omite el lúgubre bosque junto al lago Averno, que se recuperará más tarde como camino de retorno (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 230-231 y 356-357). Aunque el trayecto se encuentra muy abreviado en esta versión, encontramos muchos puntos clave de la tradicional topografía del más allá: el Leteo, los monstruos, Caronte (llamado aquí 'Acherón' por influencia del hidrónimo), Cerbero, los condenados (tomados, esta vez, de Ov. *Met.* 4. 457-563), la morada de Plutón y, finalmente, los campos Elíseos. Como ya vimos, la vuelta se produce por donde Eneas descendió, probablemente con intención de *variatio*.

En este descenso, no obstante, no tienen cabida emotivos reencuentros ni vaticinios felices. Todos los elementos funcionan para, sobre todo, acrecentar el patetismo de Isea y remarcar su destino funesto. Así, se plantea beber de las aguas del río Olvido para olvidar sus muchos pesares, decidiéndose por no hacerlo únicamente por fidelidad al señor de Egipto, de quien es deuda. Los tormentos infernales y la visión del Elíseo le provocan temor al castigo que le depara tras la muerte por sus malas acciones, en un caso, y el deseo de que la divinidad enderece su mala vida para poder lograr la ventura que admira, en el otro. «El infierno de Núñez de Reinoso carece de cualquier interpretación religiosa» (Teijeiro, 2021: 172), pero esto no es del todo cierto: no solo la visión provoca en la protagonista la prueba irrefutable del mal que le depara su vida pecaminosa y la lleva a querer cambiar su manera de actuar, rezándole a un Zeus profundamente cristianizado, creador del «mundo y los cielos y todas las cosas» sin el que, por ser «flaca y olvidada de la razón», no es posible que sea buena. En los castigos y recompensas ultramundanas del paraje virgiliano están cifrados los del allende cristiano. El hecho de que el destino de Isea no la lleve a cumplir con sus anhelos religiosos no impide que el infierno tenga una significación religiosa.

Jiménez Ruiz dice que se trata de una «lectura metafórica» (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 356); no sé hasta qué punto es un componente necesario: en el contexto intradiegético de la obra, el Hades es un lugar real, y los condenados y bienaventurados que se encuentran lo son realmente. Se trata de un más allá, en el fondo cristiano de su funcionamiento, que se reviste de los ropajes, graves y admirables, de la antigüedad pagana, sin contar con los problemas de censura y recepción que evitaba esta localización, más literaria ya.

Felesindos puede haber superado una prueba digna de un caballero y demostrado su valía como héroe, saliendo del descenso con mayor autoridad y algo más cerca de reunirse al fin con su amada Luciandra, pero a Isea, ¿qué le queda? Tan solo un temeroso deseo de cambiar de vida que la lleva a intentar ordenarse como monja que queda cercenado ante la visión de la grotesca idiosincrasia de los conventos, mucho más preocupados por cuestiones de honra y riquezas que por los asuntos del espíritu. Sin ventura, sola y desengañada, Isea se retira sin esperanza de mejorar su vida y, tras su malogrado intento, tampoco de poder gozar del paraíso una vez muera. La figura irremediablemente desgraciada de la protagonista podrá ser, como afirma Reinoso al hablar de los significados alegóricos de su novela, una advertencia para el lector y un aviso para «bien vivir» (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 369), pero busca, ante todo, y aquí debemos priorizar las palabras del personaje sobre las de su creador, despertar «piedad» (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 97). Su mismo tono elegíaco como narradora, facturado a partir de las *Tristia* de Ovidio y de la voz femenina de la literatura sentimental contemporánea, como la *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro o la *Fiammetta* de Boccaccio (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 16), dan cuenta de ello.

3. *Selva de aventuras* (1565-1583) de Jerónimo de Contreras

El caso de la *Selva de aventuras* es muy distinto al del *Clareo*. La trama consiste en las peregrinaciones que Luzmán emprende tras ser rechazado por su amada Arbolea, que quiere meterse a monja, en busca tanto de sosiego para su alma como de «ver las cosas que el mundo en sí tan maravillosas tiene» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 32). Una de estas maravillas —y, en realidad, la única que desafía en su condición sobrenatural la verosimilitud del relato— es la cueva de la sabia Cuma, en el sur de Italia.

Es difícil determinar si esta «sabia Cuma» es en realidad la propia Sibila con atributos y características propios de una tradición literaria de herencia medieval o si, por el contrario, se trata de un personaje original construido sobre el modelo de aquella; acaso ambas hipótesis no disten demasiado entre sí. En cualquier caso, la ubicación del antro, en el «puerto de Baya, que es junto a la ciudad de Puzol» (en el italiano actual, Pozzuoli) (Contreras, 1991 [1565-1583]: 120) —aproximadamente en donde estaba la antigua ciudad de Cumas—, el hecho de que habite una cueva (*cf.* Verg. *Aen*. 6, 10) y el propio nombre, tomado directamente del topónimo, revelan el parentesco sin atisbo de ambigüedad. El resto de su caracterización, junto con la de su entorno, se toma de la tradición medieval del otro mundo, en la que para el siglo xiii ya habían prácticamente convergido las distintas corrientes en una única tradición que no diferenciaba entre sus antiguas fuentes (Rollin, 1983: 320).

Esta cueva no es, cabe señalarlo, realmente una entrada al infierno, y de hecho en esta «catábasis» ni siquiera se produce un descenso como tal, sino que el lugar debe identificarse, más bien, con la gruta en la que habita la Sibila, de la que antes hablamos. No obstante, su caracterización está impregnada de elementos sobrenaturales, a menudo sacados de Virgilio.

El protagonista entra en la cueva, advertido de lo extraordinario de esta por unos pescadores, y «habiendo caminado por un camino oscuro, como cien pasos, hallóse en un verde prado» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121); si bien el prado verde es un elemento común en los paisajes sobrenaturales (Velasco, 2021), y el acceso al otro mundo a través de una cueva es igualmente un tópico (Rollin, 1983: 123, 240, 244, etc.), la coincidencia de estos elementos con la *Eneida* en un contexto tan influido por Virgilio garantiza que, por lo menos, el autor de Mantua formó parte del sustrato que llevó a Contreras a representar así el viaje. Tras este paraje, Luzmán se adentra de nuevo en una gruta, y esta vez llega a «un hermoso patio labrado de singulares piedras, cubierto de hermosa madera labrada sutilmente y de fino oro dorada, y alrededor de él muchos aposentos» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121). En esta ocasión, lo sobrenatural se expresa (dejando de lado su ilógica vía de acceso) por medio del lujo (Rollin, 1983: 63).

Aquí, la propia sabia Cuma recibe a Luzmán y le hace saber que es «hija del sabio Quircio», que «después de su muerte, que habrá doscientos años» la «dejó encantada» en el lugar (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121), lo que la asimila a distintos personajes confinados por encantamiento al otro mundo, como Merlín (Rollin, 1983: 301). La tradición de reinterpretación de la Sibila como doncella feérica con un maravilloso reino subterráneo, lleno de placeres engañosos que conllevaban la condenación del alma, era antigua, como se aprecia, por ejemplo, en *El paraíso de la reina Sibila* de Antoine de la Sale, escrito en el siglo xv. No obstante, aunque Contreras refleje indudablemente esta tradición, su Cuma no tiene nada de diabólico, no solo por su trato amable y su inocuidad, sino porque todas las maravillas del lugar, en última instancia, pueden presuponerse de origen divino, ya que al sabio Quircio le fueron concedidos sus dones, en particular el conocimiento sobre el pasado, el presente y parte del futuro, «porque él fue muy buen cristiano» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121). La figura de este sabio parece, como Rusismundo, construida sobre el modelo del sabio de las novelas de caballerías, a menudo adivino y cristiano hasta el punto de ser eremita (Magro, 2009: 234).

Quircio dejó «pintados todos los hechos del mundo» en una serie de cuadros que se distribuyen por los aposentos y cubren toda la historia de la humanidad, incluyendo lo venidero (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121). De este modo, la cueva de la Cuma se asimila también al modelo de una Casa de la Fama (Lida de Malkiel, 1983: 424). Es este el recurso empleado por el autor para recrear la céle-

bre escena en la que Anquises vaticina las glorias de los descendientes de Eneas y, con ello, ennoblece el linaje de Augusto (Verg. *Aen*. 6, 755-886): la sabia conduce a Luzmán a la sala «más extraña y hermosa de todas» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121), y allí le muestra el linaje real de España desde los Reyes Católicos hasta los tiempos del autor. En este episodio el pasaje luctuoso referido a Marcelo (Verg. *Aen*. 6, 860-886) se refleja, si bien sin apenas rastro de emotividad, en la temprana muerte de Felipe el Hermoso. Contreras llega incluso a aventurarse él mismo a vaticinar el glorioso reinado de Carlos, primogénito de Felipe II, con tan mal tino que antes de cumplirse un lustro desde la publicación de la novela se produciría la caída en desgracia, encierro y muerte del príncipe. A pesar de este tropiezo, el texto igualmente sirve para ennoblecer a la casa real y a sus ancestros.

Tras mostrarle esto, lo conduce a un jardín hermosísimo y lleno de lujos, siguiendo con la caracterización del lugar. Allí, la Cuma lo deleita con un canto de carácter gnómico, investida por la autoridad propia de un lugar escatológico (Herrero de Jáuregui, 2023: 63), que hace que se quede dormido. Hasta ahora, el héroe había sido espectador pasivo de grandes vaticinios que no le atañían directamente, al contrario que Eneas, quien, además de ver el futuro de su propio linaje, también recibió instrucción directa (Verg. *Aen*. 6, 886-892). Una vez dormido, Luzmán soñará que un amigo suyo le cuenta que Arbolea «ya es casada, y si no lo es, está muy cerca de serlo» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 124), sueño profético que vaticina su inminente ordenación como monja. Luzmán despierta angustiado y se encuentra fuera de la cueva. Se nos dice que «acordándose de lo que había visto y soñado, entristecióse mucho, aunque tenía el sueño por vanidades» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 124), una expresión lo bastante imprecisa como para que nos permita entender que, quizá, también la visita a la gruta haya sido un sueño, como parece interpretar, para su desconcierto, Aurora Egido (1994: 206-207). Esta relación entre el viaje y el sueño es, una vez más, propia de la tradición medieval del otro mundo (Lida de Malkiel, 1983: 413), pero no es difícil imaginar también aquí la influencia de Virgilio y las puertas del sueño por las que Eneas sale del inframundo (Verg. *Aen*., 893-898). Cuando los marineros lo encuentran, le dicen que lleva nueve días dentro, en un caso de aberración temporal también propio de la tradición medieval (Rollin, 1983: 40).

La aventura tiene un importante impacto en Luzmán, como lo tuvo en Eneas: por un lado, lo consagra a un nivel heroico, en este caso en un sentido moral, puesto que, como dice la sabia, solo ha conseguido entrar por su «gran virtud» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121); y, por otro, el sueño espoleará al protagonista a «volver a España por ver si su señora Arbolea era casada» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 124), lo que provocará el inicio del movimiento de retorno del peregrino a su patria.

4. Los *trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) de Miguel de Cervantes

Finalmente, volvemos nuestra atención sobre el *Persiles*, obra póstuma de Cervantes que apenas necesita presentación. Verdadero paradigma del género bizantino, narra las complicadas peripecias de los protagonistas que dan nombre a la novela en su peregrinación a Roma, donde llevarán a perfección su fe católica y podrán al fin consumar su amor en el matrimonio cristiano. En esta obra, Cervantes aplica rigurosamente el concepto de verosimilitud del neoaristotelismo renacentista, que no consiste tanto en la secuenciación orgánica de los hechos a través de la causalidad y en la coherencia interna dentro de los parámetros establecidos por la obra como en lo que hoy llamaríamos coloquialmente «realismo», es decir, en que exista una correspondencia entre las normas naturales y sociales que rigen la novela con las del mundo real (Forcione, 1970: 46-47). Así, el autor se recrea en presentar situaciones maravillosas de la tradición y aplicarles un filtro racionalista que las explique (Lida de Malkiel, 1983: 419). De este modo opera, como veremos, en su interpretación de la catábasis de la *Eneida*.

Mientras los protagonistas están en una posada, se presenta un anciano, «vestido ni como peregrino ni como religioso, puesto que lo uno y lo otro parecía [...]. En efecto, todo él y todas las partes representaban un venerable anciano» (Cervantes, 1997 [1617]: 605). El viejo, de nombre Soldino, vaticina un incendio en el mesón, por medio de la ciencia judiciaria (Magro, 2009: 236) y se lleva a los protagonistas a su morada, una ermita en el bosque, espacio liminal típico de la tradición medieval (Rollin, 1983: 56), dentro de la que se ubica una cueva (Egido, 1994: 346). El grupo «bajó por las gradas de la escura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo luciente y claro y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas» (Cervantes, 1997 [1617]: 608); nuevamente, nos encontramos con la pradera elísea.

Nada hay propiamente sobrenatural ni mágico en este paraje; no obstante, distintos aspectos delatan su origen, desde la entrada descendiendo por una oscura cueva (*cf.* Verg. *Aen*. 6, 262), la aclaración del propio Soldino de que «esto no es encantamiento» (Cervantes, 1997 [1617]: 608), que refleja que esta es la hipótesis esperable (Lida de Malkiel, 1983: 420); el referirse a lo que queda fuera del valle como «ese mundo de allá arriba», por más que lo matice con un «si así se puede decir» (Cervantes, 1997 [1617]: 609); y la descripción del paraje por medio de la fórmula negativa (1997 [1617]: 609), tan propia del inframundo y sus descendientes (Lida de Malkiel, 1983: 373), aunado con un insistente y enfático «aquí», «aquí», «aquí» que recuerda a otras descripciones ultramundanas (Herrero, 2023: 359).

El habitante de este valle, cuyo acceso cavó él mismo, es un perfecto ejemplo de virtud y ascetismo. Se ha escrito que Soldino se modela a partir del

Rusismundo del *Clareo* (Palomo, 1938: 67-68); no obstante, creo más correcto considerar que este se crease a partir de un sustrato cultural de origen medieval y caballeresco del que también nace el propio Rusismundo, al que, eso sí, en la época de redacción del *Persiles* ya se habrían incorporado tanto el sabio de Reinoso como el Quircio de Contreras. El parecido entre las situaciones no debería llevarnos a dar por hecho un parentesco directo y unívoco: al fin y al cabo, también Merlín cumple un papel parecido, aun muerto, en otra recreación de la escena virgiliana en el *Orlando furioso* (Ariosto, 2005 [1532]: 70-77), y no faltan otros ejemplos de sabios que guían al más allá o a otro mundo (Lida de Malkiel, 1983: 535) que, quizá, en el fondo fuera también una tierra de los muertos (Velasco, 2001). Parece, por tanto, que debemos atribuir estos ejemplos a un proceso de asimilación de la catábasis a una tradición medieval en el que una de las figuras más relacionadas con la autoridad y el ámbito de lo sobrenatural, el sabio, ocupa el papel de guía, sin ignorar tampoco la influencia de la *Divina comedia* (Post, 1971: 176).

En este paraíso racionalizado, la utopía natural se aúna con la social y, en perfecta síntesis del ideal cristiano con el clasicismo, conforme a los valores de la Contrarreforma (Forcione, 1972: 102), el retiro ascético de Soldino, paralelo al de Carlos V, de quien había en tiempos sido leal servidor, se tiñe con evidentes tintes horacianos propios de la tradición del *beatus ille*. Así, el episodio sirve tanto de «temple experience» (Forcione, 1972: 45), es decir, una visión de tono paradisíaco que prefigura el triunfo del conjunto de la aventura en un esquema de muerte/resurrección, como el sabio ofrece un modelo de perfección religiosa e incluso científica, dado que sus conocimientos astrológicos eran tenidos por más científicos que mágicos en la época (Egido, 1994: 348).

Este conocimiento es el que le permite, conforme a la verosimilitud (al menos, a ojos de Cervantes o de las convenciones de su época) realizar un vaticinio sobre el futuro de la casa real española. Esta premonición toma como punto de referencia la figura de Carlos V, que se presenta como un doble ilustre del sabio en tanto que persona principal que se retira del mundo cortesano «rendido al conocimiento de sí mismo», como había dicho de él ya Contreras (1991 [1565-1583]: 122), pero no le atañen directamente, sino que se centra en dos de sus descendientes y en dos momentos históricos concretos: don Juan de Austria y la victoria de Lepanto, batalla de crucial importancia real y simbólica de la cristiandad contra las fuerzas musulmanas del imperio otomano (y no poca gloria personal de parte del escritor, como es evidente) en la vertiente celebratoria; y la muerte de Sebastián de Portugal en el norte de África, siguiendo el reverso luctuoso que estableciera Virgilio con el planto por el joven Marcelo. No obstante, también este suceso, aunque trágico, tiene su parte positiva, providencial, como señala Romero Muñoz

en su edición (Cervantes, 1997 [1617]: 610), ya que fue la muerte del joven monarca la que propició la integración de Portugal en la corona española.

La extrema simplificación de los vaticinios de Soldino, reducida a únicamente dos batallas clave del devenir de España frente al interminable catálogo de figuras del original, no hace sino sugerir con más fuerza el ideal presente en la *Eneida* del *imperium sine fine*, manifestada en la catábasis en el verso *tu regere imperio populos, Romane, memento* (Verg. *Aen.* 1, 279; 6, 851), en su equivalente católico e hispánico del «un monarca, un imperio y una espada» de Hernando de Acuña. Esta manifestación política y su ideal de dominación cristiana universal ya estaba, quizás, en los vaticinios de la sabia Cuma, en los que se menta tanto la toma de Granada, último bastión islámico en Europa, como el aplastamiento de todos los infieles bajo el reinado de Carlos V, tanto gentiles como protestantes (Contreras, 1997 [1565-1583]: 121-122), pero este sentido, de haberlo, queda muy diluido en una alabanza de corte más general de la casa real.

El episodio culmina con unos vaticinios dedicados al grupo protagonista en el que les augura un dichoso fin a su aventura. Curiosamente, la profecía del sabio no se cumple completamente, ya que, si bien señala que Constanza llegará a ser duquesa de condesa que es, en realidad no llega a tal estado en su nuevo matrimonio (Cervantes, 1997 [1617]: 611 y 728). Lo más seguro es que se trate meramente de una inconsistencia de Cervantes, que ya las tuvo en el *Quijote* (donde llegó a burlarse de ellas), más aun teniendo en cuenta que el *Persiles* es una obra póstuma a la que no tuvo ocasión de someter a la *labor limae*, pero tampoco debiera descartarse una relativización del alcance de las posibilidades del conocimiento humano; al fin y al cabo, el propio Soldino dice que su «ciencia, si bien se sabe, *casi* enseña a adivinar» (1997 [1617]: 606; énfasis mío). A pesar de este yerro, en cualquier caso, las palabras del sabio garantizan el feliz desenlace de la aventura e insuflan de ánimo a los protagonistas, como es tradicional en el motivo.

5. Conclusiones

El motivo de la catábasis virgiliana, en sus distintos niveles de hibridación con la tradición medieval, goza de tremenda salud en toda la literatura de la época. Su reiteración dentro de la novela bizantina no parece deberse tanto a un rasgo específico del género como a la celebridad y prestigio del episodio, su capacidad de maravillar y a la concepción de la novela como épica en prosa (López Pinciano, 1998 [1596]: 213). Si bien es cierto que está ausente del *Peregrino en su patria*, Lope ya se había inspirado en él en la *Hermosura de Angélica* (Vega, 1602: 144-159), con lo que no debe extrañarnos que decida no repetirse.

En todos los ejemplos encontramos usos comunes: la *admiratio*, el ennoblecimiento del texto con elementos de la obra más indiscutible en el momento de toda la literatura y la exaltación del héroe, sea este Felesindos, Luzmán o Persiles, unida habitualmente a algún tipo de guía, acaso más útil como reafirmación que en un sentido pragmático, pero guía al fin. Asimismo, en todos se aprecia también una cierta influencia de la tradición medieval, aunque en muy distinto nivel, siendo la más acusada la de Contreras, mientras que en Reinoso esta solo se aprecia en los márgenes, es decir, en el guía y en la entrada, y en Cervantes en la figura de Soldino y su morada.

Dentro de las diferencias, la más acusada es entre la catábasis como descenso real a los infiernos, que solo se produce en el *Clareo*, y aquella vertiente en la que el episodio, aunque inspirado en la *Eneida*, no supone un verdadero viaje al más allá. En el primer caso prima el aspecto negativo, que ocupa la mayoría de espacio; en el segundo, los elementos elíseos se adueñan por completo del viaje y no dejan a lo lúgubre más espacio que, quizá, una tiniebla pasajera en la entrada. Cabe también destacar que la fidelidad al modelo es infinitamente mayor en la primera corriente.

Exclusivo de Reinoso es, en consonancia con el mayor pesimismo de su catábasis, heredero probablemente de la novela sentimental, con la que el *Clareo* comparte tantas semejanzas (Nieto Ibáñez, 2004: 58), la reafirmación del patetismo y desventura de la digna de compasión Isea. En la vertiente paradisíaca, por su parte, se producen las profecías, ausentes del *Clareo*, que se utilizan para ensalzar la monarquía española y (al menos en el *Persiles*) para legitimar sus afanes de unificación universal bajo su imperio católico.

Finalmente, conviene apreciar el tratamiento que se da a lo maravilloso: en el *Clareo* se toma, casi sin alteración, el trasfondo mítico de la *Eneida*; en la *Selva*, se fragua un espacio mágico conforme a la tradición medieval, pero de menor importancia cósmica que el Hades, y subordinado por completo a la voluntad divina; y, en el *Persiles*, Cervantes toma un modelo fantástico de la tradición y lo despoja de lo sobrenatural, en un movimiento hacia el racionalismo y la verosimilitud que resulta central en la poética de su novela. Esta evolución de lo fantástico en la novela bizantina, aunque deba relativizarse por lo pequeño de la muestra y por haber eliminado de ella el *Peregrino* de Lope, es paralela a la que sufrirían otros géneros como la épica, sometidos también a una historización (Wentzlaff-Eggebert, 1995: 131) fundamentada en la poética neoaristotélica (López Pinciano, 1998 [1596]: 488).

En definitiva, la catábasis de la *Eneida* ha demostrado ser no solo un motivo muy seguido en la novela bizantina, sino uno con una inmensa capacidad de transformación que le permitió reiterarse a lo largo de los géneros y de los siglos sin llegar nunca a agotarse del todo.

Bibliografía

Ariosto, Ludovico (2005 [1532]). *Orlando furioso*. José María Micó (ed. y trad.). Madrid: Espasa Calpe.

Barrio Olano, José Ignacio (2007). «¿Escribió Jerónimo de Contreras su propia *Divina Comedia*?». *Espéculo*, 35.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1997 [1617]). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Contreras, Jerónimo de (1991 [1565-1583]). *Selva de aventuras (1565-1583)*. Cáceres: Institución Fernando el Católico.

Egido, Aurora (1994). *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre la* Galatea*, el* Quijote *y el* Persiles. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Forcione, Alban K. (1970). *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press.

Forcione, Alban K. (1972). *Cervantes' Christian Romance*. Princeton: Princeton University Press.

Herrero de Jáuregui, Miguel (2023). *Catábasis: El viaje infernal en la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial.

Linares Sánchez, Jorge Juan (2020). *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*. Murcia: Universidad de Murcia.

López Pinciano, Alonso (1998 [1596]). *Philosophía antigua poética*. Madrid: Fundación José Antonio Castro.

Lida de Malkiel, María Rosa (1983). «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas». En Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*. Jorge Fernández Campos (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 379-449.

Magrinyà Badiella, Carles (2019). «Función y significación de la cueva en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7: 1, pp. 187-200 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693016> [Consulta: 15/12/2023]. DOI: https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.17.

Magro García, Elisabet (2009). «Métodos y clases de adivinación en los libros de caballerías», *Letras*, 59-60, pp. 231-250 <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4914/1/metodos-clases-adivinacion-libros-caballerias.pdf> [Consulta: 15/12/2023].

Navarro González, Alberto (1990). «La *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes». En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 63-82 <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_I/cl_I_08.pdf> [Consulta: 15/12/2023].

Nieto Ibáñez, Jesús María (2004). *La novela en la literatura española: estudios sobre mitología y tradición clásicas (Siglos xiii-xvii)*. León: Universidad de León.

Núñez de Reinoso, Alonso (1991 [1552]). *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (ed.). Cáceres: Universidad de Extremadura.

Núñez de Reinoso, Alonso (1997 [1552]). *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*. José Jiménez Ruiz (ed.). Málaga: Universidad de Málaga.

Palomo, Roberto J. (1938). «Una fuente española del *Persiles*». *Hispanic Review*, 6, pp. 57-68 <https://www.jstor.org/stable/470109> [Consulta: 15/12/2023]. DOI: https://doi.org/10.2307/470109.

Patch, Howard Rollin (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. Jorge Fernández Campos (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Piñero Ramírez, Pedro Manuel (ed.) (1995). *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Post, Chandler Rathfon (1971). *Mediaeval Spanish Allegory*. Hildesheim/New York: George Olms.

Sale, Antoine de la (1985 [*c.* 1440]). *El paraíso de la reina Sibila*. Marie-Jose Lemarchand (ed. y trad.). Madrid: Ediciones Siruela.

Teijeiro Fuentes, Miguel (2021). «De la Antigüedad clásica al Humanismo renacentista: el infierno en algunas obras del Renacimiento». *Edad de Oro*, 40, pp. 159-185 <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2021_40_007> [Consulta: 15/12/2023]. DOI: https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.007.

Vega, Lope de, (2016 [1604]). *El peregrino en su patria*. Julián González-Barrera (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

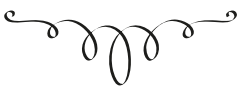
Vega, Lope de, (1602). *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*. Madrid: Pedro Madrigal.

Velasco López, María del Henar (2001). *El paisaje del más allá: el tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Wentzlaff-Eggebert, Christian (1995). «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas». En Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 129-154.

Zimic, Stanislav (1974-1975). «*Leucipe y Clitofonte* y *Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes». *Anales Cervantinos*, 13-14, pp. 37-58 <https://www.proquest.com/docview/1300355697/fulltextPDF/631ED43A9F74DFAPQ/1?accountid=14778> [Consulta: 15/12/2023].

Recibido: 18/12/2023
Aceptado: 15/01/2024



Ecos de la catábasis virginiana en la novela bizantina temprana

Resumen: En los primeros años de la novela bizantina española, desde el *Clareo* hasta el *Persiles*, tres de las cuatro obras publicadas durante este periodo presentan una imitación de la catábasis virgiliana. En este artículo se analizarán estos episodios atendiendo a su funcionalidad, sus semejanzas, sus diferencias y su adaptación al texto al que pertenecen, así como a la evolución del motivo a medida que también cambia el propio género.

Palabras clave: novela bizantina, *Clareo y Florisea*, *Selva de aventuras*, *Persiles y Sigismunda*, catábasis, Virgilio.

Virgilian katabasis' echoes in Early Byzantine Romance

Abstract: During the dawn of byzantine romance, from the *Clareo* to the *Persiles*, three of four works published during this stage show an imitation of Virgil's katabasis. In this essay I will analyse these episodes regarding their function, similarities, differences, and adaptation to the text they belong to, as well as their evolution alongside their own genre's.

Keywords: byzantine romance, *Clareo and Florisea*, *Selva de aventuras*, *Persiles and Sigismunda*, katabasis, Virgil.