

TURNO Y ENEAS EN *EL VENCIMIENTO DE TURNO*, DE ANTONIO
MANUEL DEL CAMPO. UNA *ENEIDA* A LO DIVINO*

1. INTRODUCCIÓN

Poco más que un octosílabo es para nosotros el nombre de Antonio Manuel del Campo, ignoto dramaturgo del Siglo de Oro y autor de *Los desdichados dichosos (segunda parte)*, *El mágico mejicano*, *El renegado de Francia* y *Santo Cristo de Santa Tecla* y *El vencimiento de Turno*¹. Esta última obra fue publicada en 1658 bajo el nombre de Pedro Calderón de la Barca en la duodécima parte de las *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*², pero el ilustre dramaturgo, en el prólogo de su *Cuarta parte de comedias nuevas* (1672), desdice tal autoría y advierte de que el verdadero artífice delata su nombre en el último folio: “Y así rindiendo al demonio / la roja sangre de Cristo, / Antonio Manuel del Campo / da fin al *Turno Vencido*” [fol. 168v].

El vencimiento de Turno es una pieza de extraordinaria relevancia por su singularidad, que, incomprensiblemente, hasta ahora no ha sido objeto de análisis por parte de la crítica; por un lado, es

* Este estudio ha sido realizado con el patrocinio del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra (I+D 2005) dentro del proyecto de investigación “Virgilio y Ovidio en la literatura española” (HUM 2004-06036), dirigido por el Prof. V. Cristóbal López.

¹ C. A. La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860, 62; J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, VII, Madrid 1967, 358; H. Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII. Vol. I (A-LL)*, Madrid 2002, 213.

² Cito la comedia de A. del Campo por la edición de este volumen conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura R/22665 y publicada en Madrid por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan de San Vicente.

el único auto sacramental del que tenemos noticia cuya trama se deriva de la *Eneida*, que en nuestro teatro del Siglo de Oro, como es bien sabido, produjo casi exclusivamente dramas en torno a los amores de Dido y Eneas. Únicamente dos autos contienen referencias al texto virgiliano: *El robo de Elena y destrucción de Troya* (BN Ms. 17094), de Rojas Zorrilla, y *La amistad en el peligro*, de José de Valdivieso, uno de los más importantes configuradores del género. En el primero, Cristo, representado en la figura de Menelao, es identificado también con Eneas tras la caída de la “Troya de la culpa”: “Aunque de ella se escapa/ Adán, Anquises viejo,/ a quien su mismo hijo saca en hombros./ Cristo hijo del hombre/ goza de Eneas la piedad y el nombre./ El primer padre, el padre Anquises, sale/ cargado de sus años/ con los penates de la ley de Gracia” [fol. 8r]. En el auto de Valdivieso, el Príncipe, trasunto de Cristo, en una escena lleva en brazos al Hombre herido, por lo que recibe la asimilación con Eneas: “De entre las malezas / en hombros le saca / siendo en esta Troya / Eneas del alma”³.

Por otro lado, *El vencimiento de Turno* es uno de los escasísimos dramas conocidos del Siglo de Oro que toman como argumento la llamada parte “iliádica” de la *Eneida*⁴ y el único conservado del siglo XVII, lo cual lo convierte en una pieza de análisis fundamental para trazar un estudio equilibrado de la pervivencia de la epopeya del Mantuano en nuestra dramaturgia áurea. Sabemos que el gran Guillén de Castro, autor de la más eximia pieza teatral sobre los amores de Dido y Eneas, compuso un *Turno vencido* (La Barrera, *Catálogo*, 83; Urzáiz, *Catálogo*, 240), obra esta que, al parecer, no ha llegado a nuestros días. También contamos con una pieza de Juan Francisco Escuder, *Desagravios de Troya*⁵, compuesta en 1712, la cual, si bien

³ E. González Pedroso (ed.), *Autos sacramentales. Desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid 1952, 238.

⁴ Hay que hacer notar, no obstante, que el texto de Antonio Manuel del Campo, como veremos, también contiene referencias a pasajes o personajes de la primera hécada de la *Eneida*, sobre todo del libro II.

⁵ Sobre esta pieza, véase el artículo de A. Soler Merenciano, “Presencia virgiliana en *Los desagravios de Troya* de Juan Fco. Escuder”, en A. M^a.

cronológicamente no podría ser considerada aurisecular, presenta una evidente impronta calderoniana. Sobre este mismo tema y con el título de *Turno vencido* compuso el jesuita Ignacio Javier Vega⁶ una obra –también perdida– pero perteneciente ya a mediados del siglo XVIII. En dicha centuria y de la pluma de uno de nuestros mejores literatos de la época, Diego de Torres Villarroel, contamos con *La armonía en lo insensible o Eneas en Italia*⁷, publicada en 1744 en *Juguetes de Thaliae*.

Para esta nueva revisión de la *Eneida*, configurada como auto sacramental, dada la ausencia de ecos textuales claros, no es posible determinar de qué edición o ediciones pudo valerse Antonio Manuel del Campo como guía de su composición. No obstante, parece conveniente hacer un repaso ilustrativo de las más próximas a la fecha de publicación de *El vencimiento de Turno*, en el ecuador del Siglo de Oro⁸. De amplísima difusión fue la traducción de la *Eneida* en endecasílabos sueltos y octavas reales para los parlamentos realizada por Gregorio Hernández de

Aldama et al. (eds.), *La filología latina hoy: actualización y perspectivas*, Madrid 1999, II, 1331-38. Cito pasajes de la comedia por la edición de 1712, publicada en Zaragoza, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura T/24103.

⁶ Aparece mencionada en Índice de los manuscritos que se hallaron en la Biblioteca común del Colegio que fue de los Regulares de la Compañía del Nombre de Jesús de esta villa de Medina del Campo (1767). Puede consultarse en la Colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms. 9/2655. C. González Gutiérrez, «El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro», *CILH*, 19, 1994, 107 (7-126).

⁷ Es muy interesante, por cierto, el apórito que añade Villarroel tras exponer el argumento de la obra y que revela la creciente aprensión que el mundo mitológico despertaba en los hombres ilustrados del siglo de las luces: “Advierto que las palabras Hado, Numen, Deidad, etc. no tienen más sentido que aquel que puramente está permitido en la poesía por nuestros católicos dogmas” [p. 215]. Cito por la edición de los *Juguetes de Thaliae* conservada en la Biblioteca Nacional (R/19668), 2º vol.

⁸ Sobre las ediciones y comentarios de la obra virgiliana en nuestro suelo en los Siglos de Oro, véase A. Blecua, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, en *Studia Virgiliana. Actes del VI^e simposi d’Estudis Classics. 11-13 de febrer de 1981*, Bellaterra 1985, 61-77.

Velasco, que vio la luz en Toledo en 1555 y a la que recurrieron poetas dramáticos tan insignes como Lope de Vega o Tirso de Molina⁹. Dicha edición se reimprimió en ocho ocasiones hasta 1575, fecha a partir de la cual se introdujeron algunas enmiendas y se añadió el llamado libro XIII de Maffeo Vegio así como la traducción de las *Églogas* I y IV. Esta versión ampliada se llevó a la imprenta en 1575, 1577, 1585 y 1586. En el siglo XVII, sin embargo, solo se reimprimió en una ocasión (Lisboa, 1614). En esa centuria, Diego López recogió el testigo de Hernández de Velasco y en 1600 tradujo la obra completa de Virgilio, aunque esta vez en prosa y enriquecida con comentarios, obra que fue reeditada en once ocasiones hasta 1680. La más moderna traducción que pudo haber conocido el autor de *El vencimiento de Turno* fue la publicada en octavas y tercetos por Cristóbal de Mesa (1615)¹⁰. Hay que subrayar, por último, la sobresaliente importancia de la monumental edición latina de la *Eneida* del Padre Luis de la Cerda que publicó entre 1609 y 1617 en tres densos volúmenes, cuyos prolijos comentarios constituían un compendio casi exhaustivo de la tradición crítica precedente¹¹.

⁹ Véase, por ejemplo, *El divino africano*, de Lope, donde se reproducen ocho versos de la traducción de Hernández de Velasco (I 230-7). En *Los amantes de Teruel*, de Tirso de Molina, la protagonista femenina es retratada leyendo un ejemplar de dicha traducción: “Virgilio es en lengua nuestra, / del famoso toledano / Gregorio Hernandez, que fue / del lenguaje castellano” (II 599-602).

¹⁰ Este fecundo escritor, que también compuso varios poemas épicos de tema histórico como *Las Navas de Tolosa* (1594) o *La restauración de España* (1607), completó su labor en 1618 con la publicación de sendas traducciones de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*.

¹¹ Es de notar, sin embargo, que el docto jesuita no incluye en su obra interpretaciones demonológicas de la figura de Turno. El juicio que el jesuita emite sobre el rútilo es ambiguo aunque amable: “*Hinc est, ut Turnum descripserit in toto opere nobilissimum, fortissimum, generosissimum, pulcherrimum, magna aggredientem et maiora molientem, ut cum postea in acie cadat, permoueatur qui legit, horreatque ad atrocem caedem et indignam tanto Principe fortunam; nam nisi, qui cadit, abundet bonis animi aut corporis, nullum excitabitur πάθος. [...] Dignus erat Turnus vita [...]. Doleo pulcherrimum iuuenem Turnum interfectum, sed luat tamen poenas temeritatis suae, riualitatis,*

Si a Virgilio se debe la materia literaria que el ignoto dramaturgo barroco empleó para la ejecución de su obra, el molde ideológico y armazón poético de *El vencimiento de Turno* remite claramente a Calderón de la Barca. En este auto, del Campo se esmera por imitar al genio madrileño tanto en la composición (escenas ecoicas, simetrías compositivas, etc.) como en el lenguaje, con recreo en paralelismos, correlaciones, anáforas y una dilatada referencia a los cuatro elementos¹². No obstante, a pesar de sus empeños el dramaturgo no deja de ser un epígono de Calderón poco esclarecido¹³. Faltan, por otro lado, ingredientes usuales de los autos calderonianos, como el recurso a las etimologías como

intercepti Regni, fracti foederis" (Luis de la Cerda, *P. Vergilii Maronis posterioris sex libri Aeneidos argumentis, explicationibus, notis illustrati*, París, 1617, 783). Cito por el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura U/6486.

¹² En los autos de Calderón –y en el resto de su producción– abundan las correlaciones de dos y en menor medida de tres y cuatro miembros (las tres potencias del hombre, los enemigos del género humano, los cuatro elementos, etc.). Los cuatro elementos tienen muy notable presencia en los autos calderonianos, ora integrados en la imaginería de la obra ora representados como figuras alegóricas, como en *El jardín de Falerina*, *El lirio y la azucena*, *Circe y Polifemo*, *El laberinto del mundo*, *La inmunidad de lo sagrado*, *La cura y la enfermedad*, etc. Especial relevancia tiene en el auto *La vida es sueño*. Sobre este asunto, véase E. M. Wilson, "The Four Elements in the Imaginery of Calderon", *MLR*, 31, 1936, 34-47, y H. Flasche, "Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo", *LdD*, 11, 1981, 5-14. En *El vencimiento de Turno*, el largo parlamento sobre los cuatro elementos que pronuncia Eneas se encabeza con las palabras "Quiero, amigos, que me den/ de mi victoria, contentos,/ todos los cuatro elementos/ un dichoso parabien" [fol. 166v].

¹³ Debe notarse también como rasgo de estilo de nuestro dramaturgo un patente gusto por las imágenes marinas: "Y mi pecho altivo inunda/ de furores un diluvio" [fol. 150r], "¿Qué olas tan terribles/ furiosas acometen/ con dudas de mi vida/ y dudas de mi muerte?" [fol. 152r], "Es Turno un mar alterado/ que el alma anegar pretende" [fol. 155r], "Pues a los mares exceden/ los mares de tus desdichas" [fol. 158v], "Que en el mar de tus desdichas/ anegan tus pensamientos" [fol. 162v], "En este mar de prodigios/ se anega el entendimiento" [fol. 168r], etc.

clave interpretativa de las alegorías mitológicas¹⁴ o la profusión de aparatosas tramoyas. Con respecto a este último asunto, hay que señalar que en Antonio Manuel del Campo, que emplea escasísimas tramoyas, se aprecia en cambio un marcado gusto por las composiciones visuales con actores y los juegos escénicos guiados por un notable talento coreográfico. Podría decirse, pues, que en *El vencimiento de Turno* vence la carne sobre la madera.

Como primer paso en el análisis de la pieza, conviene componer una sinopsis del argumento. El auto se abre con una diatriba entre Turno –Lucifer– y el rey Latino –el Albedrío–, que no concede al rútilo la mano de su hija Lavinia –el Alma–, exhortado por su consejero Drances –el Entendimiento–, quien presagia males sin cuento si se produce la unión. Turno abandona la estancia enfurecido y entra Lavinia acompañada de su ama Justa –la Razón– y del gracioso Petis –el Apetito–, quienes mantienen una polémica sobre la educación de la muchacha, una vez que el Rey y su consejero se marchan. Estos regresan poco antes de entrar Acates –el Auxilio–, embajador de Eneas –Cristo–, que pide la mano de Lavinia para su señor, al igual que hace acto seguido Delicio, mensajero de Turno. En este punto, salen a escena Turno y Eneas, que pronuncian luengos monólogos en los que ambos se presentan al rey Latino y expresan la conveniencia o inconveniencia del matrimonio de Lavinia con uno u otro. Esta es entonces aconsejada simultáneamente por Acates y Justa a favor del desposorio con Eneas y por Delicio –el Deleite– y Petis, que la conminan a tomar a Turno por esposo. La primera

¹⁴ Cfr. *El divino Jasón*, en P. Calderón de la Barca (ed. Á. Valbuena Prat), *Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales*, Madrid 1987, 62: “Si significa Jasón/ quien da salud eminente,/ a tu voz vengo obediente”; *Los encantos de la culpa* (Calderón, *Autos sacramentales*, 407): “El hombre soy, a astucias inclinado/ y por serlo hoy Ulises me he nombrado,/ que en griego decir quiere/ cauteloso”; Calderón (ed. F. Antonucci), *El verdadero dios pan*, Pamplona 2005, 15: “Dejemos autoridades/ sin que del griego me valga, en que omne es el pan y el omne/ es todo, pues estas bastan/ para que asentado quede/ que, si en las letras humanas/ hubo algún dios Pan, su apoyo/ en las divinas no falta”, etc.

jornada concluye con la indecisión de Lavinia y las amenazas que mutuamente se dirigen Eneas y Turno y sus respectivos adláteres. La segunda jornada se abre con la decisión de Lavinia de desposarse con Eneas, para regocijo de Justa y hondo pesar de Petis. Tras esta escena, acompañado de Ascanio –el Amor divino–, Palante –la Gracia– y Acates, aparece Eneas, quien pronuncia un largo parlamento sobre la extrema conveniencia de la boda con la hija del rey y encomienda la protección de la doncella a Palante. Poco después, al caer la noche, Turno, Petis y Delicio asaltan a Lavinia, acompañada por Acates, Palante y Justa. Mientras Turno y Palante combaten, Acates y Delicio acosan a Lavinia para atraerla a sus respectivos bandos. Cae muerto entonces Palante, y Lavinia se entrega voluntariamente a los brazos de Turno, para regocijo de Petis y hondo pesar de Justa –nótese la simetría con el inicio de la jornada–. Eneas, informado de lo sucedido, se lamenta amargamente y entra en escena Severa, alegoría de la Justicia, que quiere acabar con la vida de la doncella. Eneas la retiene, aconsejado por Ascanio, que tiene la idea de hacer pan consagrado para salvar a Lavinia. Petis, disfrazado de Justa, intenta disolver las dudas sobre la idoneidad de Turno que comienzan a asaltar a Lavinia, pero abandona la escena cuando Acates y Ascanio, mudados en pastores, acuden a ofrecer el pan a Lavinia, que se interna en una cueva a hacer penitencia. Turno, tras agredir colérico a sus subordinados por su manifiesta incapacidad¹⁵, y Eneas se encuentran entonces en el campo de batalla y libran un combate personal del que se erige vencedor el príncipe troyano. Tras la victoria, se celebra una Eucaristía que da fin al auto sacramental¹⁶.

¹⁵ Este elemento argumental es bien conocido en los autos sacramentales; al desarrollo del conflicto horizontal –pugna entre personajes alegóricos salvíficos y ctónicos–, nuclear en la trama dramática, se le suma el conflicto vertical, que sea da entre figuras de la esfera del Mal, enfrentamiento este que revela de forma simbólica el caos que gobierna su proceder.

¹⁶ Hay que hacer notar que en la edición conservada del auto no hay indicación del comienzo de la tercera jornada.

En este artículo analizaré exclusivamente, dada su especial importancia, las deudas virgilianas de los protagonistas de la obra, Eneas y Turno, y en una segunda parte daré cuenta del resto de figuras dramáticas¹⁷.

2. ENEAS, SÍMBOLO DE CRISTO

Muchas páginas se han escrito sobre los numerosos puntos de contacto de Virgilio con la visión cristiana del mundo¹⁸. Más que correspondencias directas entre sus obras y las Sagradas Escrituras, existe una singular afinidad en algunos aspectos relativos a los grandes problemas del hombre, como el significado de la vida y de la muerte, el sentido del dolor, la presencia de lo divino en el individuo y la sociedad o nociones recurrentes como la resurrección. La profunda religiosidad de la *Eneida* en particular es muy patente, de la cual el *Pius Aeneas* es la figura más representativa. La ambigüedad de la visión politeísta del mundo se ve superada por la concepción, de raigambre estoica y tintes órficos, de un hado que gobierna las peripecias terrenas y que guía a los hombres, por vías misteriosas no exentas de dolor, dirigidas a un fin específico. Por estas conexiones, con el asentamiento del Cristianismo en el Imperio Romano los Padres de la Iglesia comienzan un proceso de interpretación simbólica de la *Eneida* que se prolongará durante más de mil años y que tendrá ecos en los más diversos géneros literarios y artísticos. Así, Lactancio, San Jerónimo, San Agustín o San Ambrosio imbuían de tintes cristianos los versos de la *Eneida* en sus respectivas obras apologéticas, fenómeno este del que participan también

¹⁷ A. Echavarren, “El diablo tras Lavinia y rútuos y troyanos en *El vencimiento de Turno*”, *Analecta Malacitana*, 2007, en prensa.

¹⁸ Sobre la interpretación cristiana de la *Eneida* hay abundante bibliografía; véanse, entre otros, H. Jeanmaire, *Le messianisme de Virgile*, París 1930; T. Haecker, *Vergil, Vater des Abenlands*, Leipzig 1933; A. Ceresa-Gastaldo, “Cristianesimo”, en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, 934-937; M. T. Graziosi, “Enea. La fortuna letterari”, en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, 234-6; H. de Lubac, *Exégèse médiévale*, París 1961, 233-62; D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Firenze, La nuova Italia editrice, 1967, 2 vv.

los centones y paralelo a la interpretación cristiana de la *Égloga* IV, que será frecuente a partir del siglo IV d.C., siendo Eusebio de Cesarea el primero en asimilar el *puer nascens* a Jesucristo¹⁹. Es especialmente cimera en este ámbito la obra de Prudencio intitulada *Psychomachia*, donde se desarrolla plenamente la alegoría cristiana, o la obra épica de Juvenco, vertida en molde virgiliano. En la Edad Media, Fulgencio, en su *De continentia Vergiliana*, ilustra la historia de Eneas identificándola con la del género humano, desde su nacimiento hasta su triunfo sobre el mal, y de modo análogo Bernardo de Chartres y Juan de Salisbury interpretan al hijo de Anquises como símbolo del alma humana en su peregrinaje por el siglo²⁰. También en los siglos XVI y XVII Eneas inspira obras o pasajes guiados por los mismos motivos religiosos y morales, como la *Christias* de Jerónimo Vida y la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda, epopeyas cristianas vertida sobre el molde épico de la *Eneida*²¹.

¹⁹ Sobre este particular, véanse, entre otros, los estudios de J. Carcopino, *Virgile et le mystère de la quatrième Églogue*, París 1943; P. Courcelle, “Les exégèses chrétiennes de la quatrième églogue”, *REA*, 59, 1957, 294-319; S. Benko, “Virgil’s Fourth Eglogue in Christian Interpretation”, *ANRW* II, 31.1, 1980, 646-705.

²⁰ Recordemos que la nave es, desde muy pronto, símbolo de la Iglesia, con prototipos bíblicos como el Arca de Noé o la barca de San Pedro, por ejemplo. San Hipólito es el primero que menciona la alegoría de la nave con este sentido, en la que el mar es el mundo, la nave, la Iglesia, el timonel, Cristo, y el mástil, la cruz (cfr. J. Ruiz Alceo [ed. R. Arias], *La navegación de Ulises*, Kassel 1993, 14). Por ello, los personajes mitológicos que realizan azarosas travesías marítimas son especialmente adecuados para encarnar la figura de Cristo o el Hombre en autos sacramentales mitológicos, como Jasón en *El divino Jasón*, de Calderón, Ulises, en *La navegación de Ulises*, de Juan Ruiz Alceo, o Eneas en *El vencimiento de Turno*.

²¹ Hay que resaltar, no obstante, que esta línea de interpretación amable del personaje se ve enfrentada a la bien conocida versión propalada por Dictis y Dares de un Eneas traidor a su patria, acogida por numerosos autores, sobre todo medievales –Benôit de Sainte-Maure, Guido de Columnis, Iscano etc.–, para los que, evidentemente, el hijo de Venus no podría ser modelo cristiano ninguno.

En cuanto a los dos principales manuales mitológicos del Siglo de Oro²², Pérez de Moya, en su *Philosophía secreta* (1585), no interpreta a Eneas como símbolo cristiano, siguiendo casi literalmente –aunque simplificándolo– el pasaje que Boccaccio le dedica en sus *Genealogie deorum*, abandonado todo cotejo con el texto virgiliano. En ambas obras Eneas es principalmente símbolo negativo de nigromante, por su “sospechoso” descenso a los infiernos. Resulta también poco favorecido por la mención de su muerte a manos de Turno, el supuesto asesinato de Miseno y su nacimiento poco esclarecido. No obstante, Pérez de Moya considera que “las naves de Eneas son las esperanzas humanas que nos llevan por el pasaje deste mar del mundo”²³. En el *Theatro de los dioses de la gentilidad* (1620 y 1623), Baltasar de Vitoria, por su parte, si bien mucho más rico en fuentes, presenta también un tratamiento en general poco favorable de la figura de Eneas, con menciones de su supuesta traición a su patria, y en ningún momento se propicia una interpretación alegórica cristiana del personaje, aunque es considerado, eso sí, símbolo en su mocedad del más perfecto seguidor de la orden de la caballería.

En el teatro español del Siglo de Oro, donde la línea interpretativa del *perfidus Aeneas* presenta escasa fuerza²⁴, contamos con copiosos testimonios del héroe como símbolo de piedad cristiana, derivados del célebre episodio de salvamento de su familia y penates en el libro II de la epopeya virgiliana; siguiendo el anchuroso y antiquísimo sendero de interpretación

²² Véase E. Herreros Tabernero, “La leyenda de Eneas en dos mitógrafos españoles”, *CFC(ELat)*, 10, 1996, 193-203.

²³ J. Pérez de Moya (ed. C. Clavería), *Philosophía secreta*, Madrid 1995, 550.

²⁴ Uno de los mayores defensores de las supercherías de Dictis y Dares es el polígrafo sevillano Cristóbal de Monroy y Silva, que compuso un *Epítome sobre la destrucción de Troya*, obra absolutamente detractora de la *Eneida*, y redactó una comedia titulada *Destrucción de Troya*, en la que Eneas, traidor innoble, entrega su ciudad a los griegos. Sobre el mismo tema, Calderón y Zabaleta en su *Troya abrasada* y Rojas Zorrilla en su auto *Robo de Elena y destrucción de Troya* aceptan en cambio la visión virgiliana de la caída de Ilión por obra de Sinón y la inocencia del príncipe troyano.

cristiana de la *Eneida*, en numerosas piezas teatrales el galán rescatador de objetos culturales o imágenes religiosas cristianas –correlatos simbólicos de los Penates troyanos– es parangonado con el pío Eneas. Así se aprecia, por ejemplo, en *El caballero del Sacramento* y *El casamiento en la muerte*, ambas de Lope de Vega, *Eneas de Dios*, de Agustín de Moreto, *Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra*, de Francisco de Villegas y Pedro Francisco Lanini, y *El origen, pérdida y restauración de la Virgen del Rosario*²⁵. En los textos dramáticos de esta época es también frecuentísimo, por otro lado, el empleo de Eneas como símbolo concomitante de piedad filial, que se refleja literal

²⁵ Véase el pasaje aludido de *El caballero del sacramento* en L. de Vega (ed. M. Ménendez Pelayo), *Obras de Lope de Vega. XIX. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid 1967, 262, y el de *El casamiento en la muerte*, en L. de Vega (eds. J. Gómez y P. Cuenca), *Comedias*, IV, Madrid 1993, 389. La obra citada de Moreto se publicó con el título de *Eneas de Dios* en la decimoquinta parte de *Comedias escogidas* (1661) y con el de *El caballero del Sacramento* en la *Segunda parte* de las comedias de Moreto (1676). Hay una obra intitulada *El Eneas de Dios*, anterior a la pieza de Moreto, que tenía en su poder el autor de comedias Diego Osorio de Velasco en 1651 (cfr. C. Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de Calderón*, I, Madrid 1905, 186) y no podemos saber si es una refundición de la obra de Lope –que data de 1610– o una comedia original de distinto argumento. Cito la obra por la edición de 1661, por el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional con la sign. Ti/16<15>, fol. 160r y 162r. *El Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra* fue publicada en *Parte quarenta y dos de comedias nuevas nunca impresas escogidas de los mejores ingenios de España*, en Madrid, en 1676. Cito por el ejemplar con la signatura R/22615 conservado en la Biblioteca Nacional, fol. 486 y 490. Hay que subrayar, por cierto, que sabemos que la saga virgiliana era muy conocida por uno de los autores de esta pieza, Francisco de Villegas, que compuso un drama sobre los amores de Dido y Eneas, intitolado *El más piadoso troyano*. Véase el pasaje indicado de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* en P. Calderón de la Barca (ed. Á. Valbuena Prat), *Obras completas. Tomo I. Dramas*, Madrid 1987, 585-6. Junto con la *Eneida*, hay que hacer notar un precedente literario en la antigüedad clásica de estos rescates piadosos en la historia del devoto pontífice máximo Lucio Cecilio Metelo, que rescató el Paladio del templo de Vesta asolado por las llamas. A este episodio hacen referencia Tito Livio (*Per.* 19), Ovidio (*Fast.* 6.437-54), Séneca el Viejo (*Contr.* 4.1) y Plinio el Viejo (*NH* 7.43.141)

o traslaticiamente en incontables testimonios que recrean escenas de salvamento²⁶.

A tan nutrida tradición de interpretación cristiana de la figura de Eneas sigue *El vencimiento de Turno* en su empleo del héroe dardanio como alegoría del Redentor. A lo largo de la pieza, es nombrado como “noble, rico, discreto y amoroso” [fol. 149r], “peregrino” [fol. 149v], “piadoso” [fol. 151r y 167r], “divino” [fol. 154r y 164r], “justo” [fol. 156v y 167r], epítetos todos ellos que cuadran tanto con la representación virgiliana del héroe como con su tradicional interpretación cristiana. Escasos son, sin embargo, los episodios de la *Eneida* que Antonio Manuel del Campo recrea alegóricamente en su recreación de la figura de Eneas. La mayor concentración de ecos virgilianos se da en el parlamento de presentación del troyano ante el rey Latino, que, paradójicamente, es invención del dramaturgo, ya que en la *Eneida* las conversaciones entre el rey y el héroe se establecen de forma indirecta mediante mensajeros. Únicamente en el último libro de

²⁶ Véase, por ejemplo, en *El mayorazgo dudoso*, de Lope de Vega, donde el símil se emplea en sentido recto: “Padre, aunque has sido Teseo/ del laberinto en que estoy,/ Eneas piadoso soy;/ sacarte en hombros deseo” (ed. G. Serés, en A. Blecua y G. Serés [dirs.], *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 2, Universidad Autónoma de Barcelona, Milenio, 1997, 656). En otras piezas, es un poderoso la figura portada en brazos, como en *Argenis y Poliarco*, de Calderón, en la que el rey es trasunto de Anquises: “*Salga Arcombroto con el Rey en brazos mojado. Arc. Si otro Eneas de las llamas,/ yo de las ondas Eneas,/ mejor Anquises libré,/ será mi alabanza eterna*” (ed. Á. Valbuena, *Obras completas. II. Comedias*, Madrid, Aguilar, 1987, 1931). También en numerosas obras, el salvamento de una dama en apuros es asimilado al pasaje virgiliano, como en *Manos blancas no ofenden*, de Calderón: “Con ella cargué en los brazos/ y, Eneas de amor, rompiendo/ canceles de fuego y humo,/ salí al primer patio [...]” (*Comedias*, 1085); o en *Palabras y plumas*, de Tirso (II 1279-81): “Sacó en brazos de las llamas/ a Matilde el español,/ siendo Eneas de su dama”. Por último, en *Los embustes de Celauro*, de Lope, es el antagonista de la pieza, el infame Celauro, el asimilado con Anquises en una dramática escena que pondera la cristalina piedad del protagonista: “Ven, que mis hombros te llevan. / Dios sabe con qué piedad / soy de tu desdicha Eneas” (eds. J. Gómez y P. Cuenca, *Comedias*, VI, Madrid 1993, 1006).

la epopeya se encuentran los dos próceres, pero sus parlamentos se centran únicamente en sancionar la tregua entre ambos ejércitos previa a la aristía entre Eneas y Turno (*Aen.* 12.161-215). El citado parlamento del padre de Ascanio en el auto, que, como se verá, guarda estrecha simetría con el que pronuncia Turno en la misma escena, liba numerosos pasajes de la *Eneida*, principalmente de los libros II y III. Sus partes son las siguientes: presentación y relación biográfica (vv. 1-180), revelación de la misión divina (vv. 181-96), apóstrofe a Lavinia para que acepte su pretensión amorosa y desoiga la de Turno (vv. 197-222). Reproduzco a continuación los versos más relevantes para nuestro tema:

<p> Mi ascendencia soberana en dos líneas se divide que aunque infinito distaban en mí vinieron a unirse. La una fue tan antigua y tan noble que no admite número alguno en los siglos, ni rastro de humano origen [...]. Por otra parte me toca ascendencia mas humilde porque fue mi padre, Adán, del género humano Anquises²⁷. Dióle de su mano el cielo para que contento habite una Troya²⁸, que en sí encierra paraísos apacibles [...]. </p>	<p>5</p> <p>10</p> <p>15</p>
--	------------------------------

²⁷ La integración de los dos planos del auto en este pasaje es muy natural, con la asociación del linaje divino de Eneas, Venus, diosa del Amor, con la ascendencia divina de Cristo. Por otro lado, cabe señalar que en la *Eneida* en la primera embajada que envía Eneas a los latinos, en boca de Ilioneo, se hace hincapié también en la ascendencia divina del hijo de Anquises y sus conciudadanos (Verg. *Aen.* 7.219-20). Por último, Anquises como Adán es una alegoría empleada, como hemos visto, también por Rojas Zorrilla en su *Robo de Elena y destrucción de Troya*.

²⁸ La destrucción de Troya como símbolo del pecado original también se encuentra en el auto sacramental de Ruiz Alceo, *La navegación de Ulises*,

Hasta que la sierpe antigua²⁹,
 caballo fatal³⁰, que vive
 preñado de los engaños
 de mil Sinones y Ulises, 20
 por medio de una manzana [...],
 encendió en la bella Troya
 llamas de fuego terribles [...].
 Mi tierno pecho amoroso
 sosiegos no me permite 25
 mientras no dejo a los míos
 de tantos peligros libres³¹.
 Cargué, pues, sobre mis hombros,
 más fuertes que los de Alcides³²,
 las menguas de mi linaje 30

45; en esta obra, el hijo de Laertes es alegoría del Hombre, responsable de la catástrofe troyana, por su separación de la Gracia divina –Penélope–. “Nunca nacido hubieras / para abrasar Troya / con tu Paladión, Ulises griego. / Nunca hazaña emprendieras / que te costó la joya / mejor que tienes, y quedaste ciego”. Al igual que en *la Destrucción de Troya*, de Rojas Zorrilla, Grecia es sede de la Gracia, vinculación esta propiciada retóricamente por la paronomasia.

²⁹ Comienza aquí el sucinto resumen del libro II de la *Eneida*, mutado en un esquema mínimo e interpretado en clave alegórica cristiana.

³⁰ Del Campo parece dar aquí la razón al crítico B. M. W. Knox, “The Serpent and the Flame”, *AJP*, 71, 1950, 379-400, quien observó que todas las figuras implicadas en la caída de Troya en la *Eneida* se asocian de un modo u otro a reptiles. Por otro lado, “caballo fatal” es un eco de Verg. *Aen.* 2.237: “*fatalis machina*”.

³¹ La mención de Creúsa podría pensarse inviable en la historia de este Eneas-Cristo, por lo que el dramaturgo obvia su existencia. Sin embargo, en el citado auto de Rojas, *El robo de Elena*, la esposa abandonada es alegoría del Antiguo Testamento, desplazado por el Evangelio. Por último, cabe señalar que, en la llamada “Eneida” de las *Metamorfosis* (13.623-14.608), en el breve pasaje que remodela lo narrado en el libro II de la epopeya virgiliana, Ovidio no hace tampoco mención alguna a la infortunada Creúsa en la narración de la huida de Troya.

³² Hércules, figura mítica asociada en la Antigüedad al estoicismo y posteriormente investida de cualidades cristianas, fue también trasladado a lo divino en varios autos sacramentales, como el primero que compuso Rojas Zorrilla, intitulado *El Hércules*, o *El divino Jasón*, de Calderón, en el que el hijo de Zeus, trasunto de San Pedro, acompaña al Esónida en su viaje, tal y como lo retrata Apolonio de Rodas en sus *Argonáuticas*.

y los males que me afligen³³.
 Y viendo que el justo cielo
 en sus decretos decide
 que yo por bien de los míos
 por el mundo peregrine, 35
 escogí para embarcarme
 una hermosa nave, Virgen,
 a quien del pasado incendio
 no tocó el calor horrible³⁴ [fol. 151r].
 Al puerto, al fin de este mundo 40
 llegué, donde tantas sirtes³⁵
 me combaten, más que esconde
 tantas Scilas y Caribdis³⁶.
 [...] Simeón,
 blanco profético cisne³⁷, 45

³³ Alusión a la celebrísima escena de la huida de Troya de Eneas con su padre sobre los hombros, antes comentada.

³⁴ Efectivo tropo que representa a la Virgen María libre del pecado original que puede contener ecos del famoso episodio de *Aen.* 9.70-120, en el que la flota de Eneas es resguardada de las llamas rútuas por intervención de la diosa Cibeles.

³⁵ Enmiendo con “sirtes” una errata en este punto, donde se lee “surtes”. Este verso y los dos siguientes pueden haber sido inspirados por el hexámetro virgiliano “*Quid Syrtes aut Scylla mihi, quid uasta Charybdis*” (*Verg. Aen.* 7.302), donde se repiten los nombres de los vestiglos marinos en el mismo orden que en el auto de del Campo.

³⁶ En la *Eneida*, el hijo de Anquises, por advertencia de Héleno (*Aen.* 3.413-32), no llega a encontrarse con Escila y Caribdis, encuentro que parece que tampoco ha tenido lugar para el Eneas del auto sacramental. En el teatro aurisecular encontramos abundantes menciones de Caribdis y Escila –esta siempre sin e- protética– con el sentido de ‘paso catastrófico’: “Oh, en qué de Caribdis choca./ Oh, en qué de Scilas tropieza” (*Persiles y Segismunda* I 907-8, de Rojas Zorrilla); “Viendo que mi honor navega/ por Scilas y Caribdis” (*Sin honra no hay amistad* III 930-1, también de Rojas); “Cuántos Caribdis de dudas/ y cuántas Scilas de riesgos” (*El doctor Carlino* I 114, de Solís), etc. Nótese, por cierto, que en el pasaje de *El vencimiento de Turno* se altera la rima en “Caribdis”, pues debería seguir un esquema asonántico -í-e y no -í-i.

³⁷ El texto presenta en este punto el sustantivo “cisco” que, amén de no tener sentido alguno en el pasaje, no sigue la rima -í-e. Debe de tratarse de una errata por “cisne”.

fue [H]éleno, que mis trabajos
 con sonora voz predice³⁸.
 Ni Sibila me faltó,
 pues la de Cumas fue lince
 que vio de lejos mi vida 50
 y en dulce verso la escribe³⁹ [...].
 Doce nobles compañeros⁴⁰
 en mis peligros me siguen,
 si bien tal vez he sentido
 que el temor me los desvíe [fol. 151v]. 55
 Quiere el cielo⁴¹ que a tu reino
 mis designio se encaminen
 y una fábrica en Italia
 que será eterna fabrique.
 Su hermosura y fortaleza 60
 he dispuesto que se cifre
 en siete fuertes columnas

³⁸ Eco de *Aen.* 3.369-462. San Simeón, personaje bíblico anciano, al que, según el Evangelio (*Lc.* 2, 25; 35), el Espíritu Santo había revelado que no vería la muerte antes de conocer al Mesías. Tras reconocerlo en su presentación en el templo, le rindió sentido homenaje.

³⁹ Llamativamente, en este eco de *Aen.* 6.83-97, del Campo no introduce ninguna lectura alegórica. Al pasar de los siglos, la Sibila de la *Eneida* es interpretada como encarnación de los poderes taumátúrgicos y apotropaicos que la tradición medieval y humanística atribuye a Virgilio. La Sibila cristianizada acaba convirtiéndose en algo así como un referente femenino de los profetas veterotestamentarios. *Cfr.* F. Piccirillo, "Sibilla. Tradizione figurativa", en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, 828. También en el auto calderoniano *El sacro Parnaso*, por cierto, se recrea la interpretación cristiana del personaje como oráculo de la Buena Nueva.

⁴⁰ La mención de los doce apóstoles como figuras dramáticas que acompañan a Cristo son habituales en los autos sacramentales. Véase, por ejemplo, *La destrucción de Troya*, de Rojas Zorrilla, o el *Auto de la Mesa redonda*, de Vélez de Guevara.

⁴¹ Nuevo ejemplo de perfecta integración de los dos planos del auto; la impronta ultraterrena de la misión encomendada a Eneas por Júpiter en la *Eneida* tiene su reflejo en el plano religioso del auto en la naturaleza divina de la misión salvífica de Cristo.

que su máquina eternicen⁴² [...].
 Mira que en quererme a mí
 eternidad te apercibes, 65
 sol, glorias, estrellas, cielos
 para que tus plantas pisen
 y en mí un amor tan firme
 que viva fénix y que muera cisne⁴³ [fol. 152r].

Es de notar el expresivo colofón de esta larga tirada de romances, compuesto de tres versos monorrimos asonantes, procedimiento este que también se observa en el cierre del monólogo de Turno.

⁴² Nótese la doble referencia: en el plano mítico se alude a las siete colinas sobre las que se asienta Roma y en el plano alegórico, a los siete sacramentos. Véase, por ejemplo, la loa para el auto calderoniano *Llamados y escogidos*: “La casa que he fabricado/ sobre los siete cimientos/ de siete columnas, que/ son los siete Sacramentos,/ es la Iglesia” (Calderón, *Autos sacramentales*, 451).

⁴³ El *topos* del cisne que canta su más bella melodía cuando está a punto de fallecer tiene su origen en la literatura grecolatina (Plat. *Phd.* 80; Verg. *Aen.* 10.185-93; Hyg. *Fab.* 154; Ov. *Met.* 2.367, *Tr.* 5.1.11-14); su más famosa representación tiene lugar en la epístola VII de las *Heroidas* de Ovidio, en boca de Dido. No deja de ser irónico que Eneas emplee en estos versos testimoniales de amor eterno el mismo símil que emplea la reina de Cartago en su lamento de la inconstancia del héroe troyano. La imagen del cisne, por otro lado, es muy usual en el teatro aurisecular: así, por ejemplo, en *Amigo amante y leal*, de Calderón: “Es el cisne mi esperanza, que canta cuando se muere”, o en *La piel de Gedeón*, también de Calderón: “Yo el músico Cisne, que,/ en armónicas dulzuras,/ métricos himnos entono,/ cuando mi vida caduca,/ en armonioso remedio/ de inmortales aleluyas” (vv. 120-126). También la literatura emblemática se hace eco de esta creencia; a esta supuesta cualidad del cisne hace referencia Rodríguez de Monforte en su *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica Majestad de Don Felique IV* (1666) en su quinto emblema intitulado “*Nunc in eorum canticum uersus sum*”, o el emblema 10 de Hernando de Soto, dedicado a la muerte del marqués de Tarifa, en sus *Emblemas moralizadas* (1599). Por otro lado, hay que subrayar que el este último verso del parlamento de Eneas es una reescritura del verso postrero de un madrigal de Góngora intitulado “De la purificación de Nuestra Señora”, poema que dice así: “La vidriera mejor/ en sus brazos de cristal/ entra al Sol hoy celestial/ en la capilla mayor;/ a cuyo resplandor,/ sin que más luz espere,/ Simeón fénix arde y cisne muere”.

En ambos casos, el endecasílabo final corresponde al primer verso de la lira que se inicia a continuación. Esta ruptura de la armonía del molde métrico podría interpretarse como un recurso estilístico del autor, que pretende conferir énfasis rítmico al cierre del discurso, como si de un redoble de tambor se tratase. Cabe señalar, por otro lado, que la rima elegida para el parlamento del príncipe troyano (-í-e), amable por la disposición de los labios en su elocución, contrasta con la empleada en los versos de Turno (-ú-o), marcada por una profunda velaridad que remeda la estructura fónica del nombre del rútilo. Ambos parlamentos, por último, tienen exactamente la misma extensión -222 versos⁴⁴-, lo cual ilustra el solícito esmero con el que el dramaturgo ha tejido las palabras de ambos personajes.

En el parlamento de Eneas, que ha recreado alegóricamente abundantes pasajes de la epopeya virgiliana, es de notar dos importantes ausencias u omisiones con respecto a la trama de la *Eneida*; en el relato de los viajes de Eneas, del Campo obvia toda mención del episodio de Dido, ya que, por un lado, podría constituir un elemento perturbador de la relación amorosa que se gesta entre este y la hija de Latino y, por otro, sería discordante con la historia de la Salvación que se quiere representar; podría, además, correrse el riesgo de remitir al espectador/lector a la muy antigua tradición de Eneas como *perfidus*, circunstancia que podría vulnerar la asimilación con Cristo. La omisión del episodio, pues, debe atribuirse al dramaturgo y no al personaje, valga la disociación. En el parlamento de Eneas ante la corte del rey Latino en *Desagravios de Troya*, también se elude llamativamente toda alusión a los amores con Dido, que no es mencionada en toda la obra⁴⁵. Como motivo concurrente puede

⁴⁴ Nótese la simbología numerológica con la multiplicidad del número 2, con la que se representa la dualidad absoluta que representa Eneas y Turno, el Bien y el Mal.

⁴⁵ En *La armonía en lo insensible*, de Torres Villarroel, en cambio, Eneas sí refiere la historia de Dido en el relato de sus andanzas ante el rey Latino: "En esta fértil ciudad/ nos lisonjearon las dichas,/ pues Dido, que era su reina,/ me cedió piadosa y fina/ en el imperio del alma/ más constante monarquía./ Pero, como mi destino/ me guiaba a otras distintas/ regiones, me fue forzoso/ ausentarme de su vista" [p. 221].

mencionarse el afán de originalidad dramática, pues los amores entre el príncipe troyano y la reina cartaginesa ya habían sido objeto de numerosas recreaciones teatrales, como *Tragedia de los amores de Eneas y la reina Dido*, de Juan Cirne, *Llegada de Eneas a Cartago*, de Alonso de las Cuevas –no conservada–, *Dido y Eneas*, de Guillén de Castro, *El más piadoso Troyano*, de Francisco de Villegas, *Los amores de Dido y Eneas*, de Cristóbal de Morales, *Destinos vencen finezas*, de Lorenzo de las Llamosas, o la anónima *Dido y Eneas. No hay mal que por bien no venga*⁴⁶. La segunda omisión a la que me he referido, mucho más llamativa, es la de la *catábasis* o descenso a los infiernos del libro VI de la *Eneida*; dicho episodio, frecuentemente ilustrado por los dramaturgos auriseculares⁴⁷, habría sido especialmente idóneo para integrar los dos planos del auto en el binomio alegórico descenso de Eneas/muerte de Cristo. Tan flagrante desaprovechamiento del material literario ha de achacarse a la impericia de Antonio Manuel del Campo.

Contamos con otro eco de la *Eneida* en la mitad de la pieza; en el auto sacramental Eneas es herido en una ocasión por una flecha antes de su combate personal con Turno, escena esta que remeda el episodio en que hijo de Venus es alcanzado por un dardo disparado por un guerrero innominado (*Aen.* 12.318-22). En el auto sacramental, sin embargo, es Ascanio, alegoría del Amor Divino, quien pretende realizar el milagro de la Eucaristía con

⁴⁶ Sobre la pervivencia del episodio de los amores de Eneas y Dido en Cartago en la dramaturgia de los siglos XVI y XVII, *vid.* M^a R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*, Madrid-Londres 1974, 20-4 y 116-27; R. Walthaus, *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw*, tesis doctoral, Leiden 1988. Texto disponible en <http://home.planet.nl/~pagklein/rina/tesis.html>.

⁴⁷ Así, por ejemplo, en el *Capellán de la Virgen*, de Juan Bautista Diamante (I 397-402): “el valor del pecho/ pudiera al infierno abrir/ los candados de diamante,/ si fuera verdad que Eneas/ pasó las aguas Leteas/ con tal Sibila delante”; en *Carlos Quinto de Francia*, de Lope (I 908-10): “Carlos, por la mar te sigo/ y por el infierno osara,/ si allá fueras, como Eneas”; o en *La corona merecida*, también de Lope (II 286 y 291): “¿De qué infierno como Eneas/ [...] sales tan turbado y triste?”.

trigo empapado en la sangre de Eneas: “para que por esta herida/ viertas sangre que se mezcle/ con estas rojas espigas” [fol. 159v]. Se produce en esta escena, además, una evidente asimilación del Amor divino con la imagen grecolatina del Amor como dios flechador, asimilación esta avalada por la participación en la *Eneida* (1.657-722) de Cupido en figura de Ascanio.

Por último, hay que hacer notar que la escena de la entrega de armas, narrada por Virgilio en los postreros versos del libro IX de la *Eneida* y que constituye uno de los hitos más importantes que jalonan la segunda parte del poema, no aparece ilustrada en el auto sacramental, episodio este que, en cambio, sí recoge Escuder en sus *Desagravios de Troya*: “Con ese acero luciente que ves,/ héroe invencible en las lides serás;/ y ese pavés,/ si al brazo das,/ arbitrio ha de ser, con que rendirás/ a Turno infeliz, por triunfo a tus pies./ Ya que a mi ruego Vulcano forjó/ acero y pavés que ilustre la lid./ Juno, que vio/ frustrar su ardid,/ ceda al rigor de tanto adalid,/ que empresa al pavés la industria grabó” [p. 53].

3. TURNO, PRÍNCIPE DE LAS TINIEBLAS

La compleja figura de Turno, modelo de heroísmo arcaico homérico opuesto al moderno heroísmo estoico de Eneas, probable trasunto de Marco Antonio como enemigo de la paz del Estado⁴⁸, es disímil en fortuna con respecto a Eneas tanto en el marco argumental de la *Eneida* como en el ámbito de la investigación filológica; hemos de dolernos por ello de la inexistencia de un estudio que dé cuenta de la pervivencia de la figura de Turno en la literatura occidental. La crítica ha centrado sus estudios principalmente en la relación agónica entre Turno y Eneas y en el comentario de la problemática escena conclusiva de la *Eneida*, que se ha interpretado como clave exegética de la epopeya⁴⁹.

⁴⁸ A. Traina, “Turno”, en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia Virgiliana*, V, Roma 1990, 324.

⁴⁹ Sobre el personaje de Turno, véanse las tres monografías más importantes sobre el tema: S. E. Williams, *A Study of Turnus in the Aeneid of Virgil*, Columbia 1930; P. Schenk, *Die Gestalt des Turnus in Vergils Aeneis*, Königstein 1984; C. Renger, *Aeneas und Turnus. Analyse*

Asumiendo la función actancial de opositor al pío Eneas y dominado por el *furor* y la *amentia* inspirados por la furia Alecto, el personaje virgiliano de Turno se veía inexorablemente abocado a una interpretación de visos oscuros en la tradición alegórica cristiana de la *Eneida*. Así, la imagen demoníaca de Turno es, por ejemplo, resaltada por Fulgencio en su *De continentia Vergiliana*⁵⁰.

En cuanto a la representación de Turno en los dramas auriseculares, hay que señalar que, al contrario que otros personajes virgilianos, como Eneas, Dido, Sinón o Acates, extensamente mencionados en ellos, el adversario rútilo apenas recibe atención. Destaco dos pasajes, ambos de Lope de Vega, en el que se cita al rútilo; en *El hombre por su palabra*, se toma al adversario de Eneas como antonomasia de la bravura:

Pretende el reino, Alejandro,
yo te daré naves, gente
y un capitán más valiente
que Turno, hijo de Evandro⁵¹ (III 670-3).

En *El blasón de los Chaves de Villalba*, el antagonista de la pieza pronuncia unos versos de violencia a flor de piel, en los que se identifica con Héctor y Turno, menciones míticas estas que

einer Feindschaft, Frankfurt 1985. Es muy útil también el citado artículo dedicado al prócer rútilo en la *Enciclopedia Virgiliana*.

⁵⁰ Cfr. D. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, I, Firenze 1967, 137.

⁵¹ Flagrante confusión de Lope, que escribe “Evandro” y no “Dauno” –que, por otro lado, no habría rimado con “Alejandro”–. La ascendencia de Turno también es confundida en *Desagravios de Troya*, donde el propio rútilo dice: “Soy Turno, a quien dieron/ Fauno el ser, Mavorte el alma/ y los rútilos el cetro” [p. 21]. En este último caso, la confusión se debe, sin duda, a la similitud de los antropónimos “Fauno”, progenitor del rey Latino, y “Dauno”, verdadero padre de Turno. Por otro lado, Evandro es de nuevo separado de su verdadero hijo, Palante, en *La muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*, de Juan de la Cueva, donde se dice: “Finalmente has de llegar/ a Italia do quiere el hado/ que tengas siendo llegado/ duras guerras que acabar./ Saldrás de ellas con victoria/ y de Evandro, rey latino,/ su hija el hado benigno/ te da por mujer y gloria” (I 201-208).

contribuyen a caracterizar al personaje como adversario belicoso del protagonista (Lope de Vega, *Comedias*, VI, 221):

Esta verdad pretendo que me creas:
que deseaba verte como a Aquiles
deseaba Héctor o cual Turno a Eneas.

En *El vencimiento de Turno* el rútilo es el “Rey de Tinieblas” [fols. 147r y 156v] y “príncipe tenebroso” [fol. 154v], encarnación de Lucifer, antagonista central de la historia. Es de notar que el auto se inicia con las palabras “Turno valiente” [fol. 145v] y finaliza con “Turno vencido” [fol. 168v], lo que, por un lado, da idea de la importancia del personaje en la obra y, por otro, recoge el tema nuclear del auto: la victoria sobre el Mal. Constituye también un eco del libro XII de la *Eneida*, que comienza con la voz “*Turnus*” y concluye con la muerte del rútilo a manos de Eneas⁵².

En la actuación y sobre todo en los parlamentos de este personaje, por lo común, el mito virgiliano, aunque dota de armazón a la figura dramática, cede terreno ante la alegoría infernal. La integración de los dos planos del auto en este personaje en concreto, por tanto, es muy tosca. De ello es ejemplo conspicuo el parlamento con que se presenta al rey Latino –parejo al pronunciado por Eneas–, cuyas partes son: presentación y relación biográfica al rey Latino (vv. 1-92), apóstrofe a Lavinia sobre los dones de su casamiento (vv. 93-188) y amenaza a Eneas (vv. 189-222).

Ya sabes⁵³, rey poderoso,
que soy el gallardo Turno,
a cuya voz se estremecen

⁵² Tan solo otro libro de la *Eneida* se abre y cierra con referencias a la misma persona: el libro IV, centrado en la figura de Dido. La relación que establece esta simetría es evidente entre estas dos víctimas de Eneas que el héroe debe superar para poder cumplir su misión divina.

⁵³ El autor es consciente de la artificiosa motivación dramática de este parlamento de presentación al rey Latino, quien, evidentemente, tiene sobrado conocimiento de la persona de Turno. No obstante, el dramaturgo rinde en este punto la coherencia narrativa a la simetría compositiva.

el cielo, el abismo, el mundo. [...] He vencido	5
reyes y monarcas muchos, que como esclavos habitan mis calabozos profundos [...]. Mi generosa nobleza	10
humano origen no tuvo que allá en la esfera celeste mi claro ser se produjo. Mi hermosura es tan notoria ⁵⁴ que en varios fragantes humos adoraciones me ofrecen	15
mil provincias a mis bultos. Mi riqueza es infinita [...]. Soy el que a mis perfecciones divinidad atribuyo, sin querer en excelencia	20
ser al mismo Dios segundo [...]. Verás cómo del Oriente los tesoros acumulo a tus plantas porque sean tapetes de tus coturnos ⁵⁵ [...].	25
Y así, troyano, te aviso [...], si prosigues con tu porfía, has de ver cómo destruyo las celestiales esferas desde la Luna a Saturno ⁵⁶ [...].	30

⁵⁴ Esta referencia a la beldad es típica de las representaciones de Luzbel y hay que entenderla como un seguimiento de la tradición alegórica más que como un eco virgiliano. La hermosura de Turno se encarece ya desde la primera mención del personaje en la epopeya: “[...] *petit ante alios pulcherrimus omnis/ Turnus*” (Verg. *Aen.* 7.55-6).

⁵⁵ Posible eco de Calderón, en su obra *Judas Macabeo*: “[...] Que hoy vuestros dioses serán/ tapetes de mis coturnos” (Calderón, *Dramas*, 28).

⁵⁶ La mención de Saturno en esta amenaza, además de por necesidades de rima, es muy pertinente, ya que, según la *Eneida*, el rey Latino y su stirpe desciende del padre de Júpiter. Por otro lado, el carácter ominoso del planeta según la astrología era bien conocido en la época; así lo expresa, por ejemplo, Juan de la Cueva en su *Tragedia del príncipe tirano*: “El áspero Saturno, el qual aqueja/ a los signos benévolos” (II 22-3); o Calderón

mi indignación fulmino,/ que procedes al fin aconsejado,/ mas de Drances el ciego desatino/ quedará por mi furia castigado” [fol. 146r]. Se invierte, eso sí, la dirección del encono con respecto al texto virgiliano, ya que en el auto la inquina reside en el pecho de Turno mientras que en la *Eneida* nace en primera instancia en el ánimo de Drances (*cfr. Aen. 11.121-2 y 336-42*). La animosidad de este último personaje no sería pertinente en su recreación alegórica positiva. Además, como representación neoplatónica del Entendimiento, carece de pasiones, como él mismo expresa en un pasaje: “yo tampoco/ me meto en gozos y penas,/ que el Entendimiento solo/ los males y bienes muestra/ y deja a la Volu[n]tad/ que los goce o que los pierda” [fol. 156v].

Hay que hacer notar, no obstante, que los ecos virgilianos más destacados en la recreación de este personaje son otros: la muerte de Palante, su propia muerte y un parlamento de la tercera jornada, que alude a una escena descrita por Virgilio (*Aen. 7.445-66*):

En mi corazón asisten
 los turbulentos ardores
 rabiosamente inspirados
 de Meguera y Tesifonte (*sic*);
 sierpes mis entrañas muerden,
 basiliscos me las comen,
 caimanes me despedazan
 y me atormentan dragones [fol. 166r].

Llamativamente, el dramaturgo menciona las dos Furias que no intervienen en el enardecimiento de Turno, olvidándose de Alecto, la responsable virgiliana de la cólera del rútilo⁵⁹. Tal vez haya que advertir aquí un eco de *El marido más firme*, de Lope de Vega, ya que el verso es idéntico: “[...] cuyas dulces canciones/ enternecieron los pechos/ de Meguera y Tesifonte” (III 621).

⁵⁹ El papel de las dos primeras Furias en la *Eneida* es ciertamente marginal: Tisífone aparece primero como guardiana del espacio reservado a criminales nefandos en el Hades (*Aen. 6.555-72*) y más tarde se la ve sobrevolando el campo de batalla en *Aen. 10.761*. En cuanto a Megera, tal vez sea la Furia innominada que sobrecoge de pavor a Turno en la batalla final (*Aen. 12.842-68*).

Centrémonos ahora en la muerte de Palante, que es reescritura simbólica del episodio análogo de la *Eneida* (10.439-500). Aunque difiere en algunos aspectos de su fuente literaria, por el volcamiento de esta materia en el molde dramático-sacramental que da forma a la pieza, las analogías con aquellas son muy abundantes. En el auto, Palante es muerto por Turno por ser guardián de Lavinia, a quien desea arrebatar por la fuerza. Riñen Turno y el hijo de Evandro y este va perdiendo fuerzas a medida que Latino y su hija, que asisten al combate, pierden progresivamente su fe en Eneas⁶⁰. Una vez herido de muerte, profiere estas palabras: “Ay, dulce y piadoso Eneas,/ Palante a manos de Turno/ muere en batalla sangrienta,/ Lavinia queda sin mí,/ sin Gracia el Alma se queda,/ sola su culpa me mata,/ porque ella quiere que muera” [fol. 156r]. En este episodio, como se ve, el fiel de la balanza que marca el equilibrio en el auto entre el plano mitológico y el religioso se tuerce a favor del segundo elemento. Las diferencias más acusadas con la *Eneida* son la ausencia de la plegaria que Palante eleva a Hércules, la herida en el hombro que recibe Turno a manos de su contrincante y la diversa celeridad de la muerte de Palante, que en la epopeya fallece sin tiempo a hilar parlamento ninguno. Por otro lado, como colofón al homicidio de Palante, Virgilio compone una lamentación extradiegética dirigida al entendimiento humano –“*Nescia mens hominum fatis sortisque futurae/ et servare modum rebus sublata secundis!*” (*Aen.* 10.501-2)–. Estas palabras han podido estar en la base de la lamentación que en *El vencimiento de Turno* pronuncia Justa, la Razón, al punto de morir el mancebo, si bien sus palabras son muy dispares; “ay, dolor” [fol. 156r], se limita a decir. Si en la *Eneida* era Virgilio quien guiaba la lamentación de la muerte del héroe al falible entendimiento de los hombres, en el auto es la propia razón humana la que pronuncia el plañido, lo cual constituye un original modelado alegórico del intertexto.

Muerto el joven hijo de Evandro, trasunto de la Gracia divina, Turno procede a saquear gozoso su cuerpo, como en la epopeya romana. Del Campo añade y explicita, como es sólito en su obra,

⁶⁰ “Que al mismo paso que el Alma/ combatida titubea/ en la verdad, va perdiendo/ la gracia y la fortaleza” [fol. 156r].

una interpretación alegórica de la escena. El principal motor del despojo es la desmesurada soberbia que la tradición atribuye a Lucifer en su pretensión de igualarse a Dios.

Muerto está el mancebo hermoso.
 La rica banda que ostenta
 me pondré y será trofeo
 de la vencida pelea.
 Esta será la arrogancia
 con que mi furor se precia
 de haber al Alma robado
 dejando su Gracia muerta,
 que si en Palante fue adorno
 que dio de su Gracia muestras
 yo me atribuyo a mí mismo
 de la Gracia la belleza [fols. 155r-155v].

Pasemos a la escena en la que Eneas da muerte a Turno. Ubicada en los últimos versos de la tercera jornada, guarda notable semejanza con el correspondiente episodio virgiliano. En el auto, el enfrentamiento entre las huestes de Eneas y Turno comienza con una *teichoscopia* protagonizada por Lavinia, Latino y Drances, que remeda el lenguaje calderoniano y gongorino y constituye uno de los escasísimos remansos líricos de la obra: “*Lat.* Por esta parte veo/ altos montes, que en plumas de colores/ ganan bello trofeo/ al numeroso ejército de flores⁶¹./ *Lav.* Yo en bandas y en banderas/ miro esparcir el viento primaveras./ *Lat.* Los dos contrarios miro/ vestidos de furor, de luz armados./ *Lav.* Yo tanta pompa miro./ *Dran.* Qué bizarros vienen, qué alentados./ Ya las cajas llegan” [fol. 167r]. El efectismo visual de la escena es notable: “*Salen por una puerta un trompeta, caja y Petis con bandera negra y en ella un dragón pintado, Delicio, con bastón, y Turno armado. Por la otra puerta, Ascanio con bandera roja, con un Jesús en ella, Acates con bastón, Eneas*

⁶¹ La expresión “ejército de flores”, sin duda muy cara al autor, es empleada también en un pasaje anterior de la obra, en el *locus amoenus* ya comentado [fol. 157r].

*armado, dan vuelta y paran en sus puestos*⁶² [*ibid.*]. Antes de batirse en duelo singular, Eneas y Turno presentan sus respetos al rey Latino y demandan la mano de Lavinia. El combate que se inicia a continuación contiene un logro escénico ciertamente admirable: Eneas desenvaina su espada y la muestra a modo de cruz a su adversario pero no hace nada para detener los ataques de Turno, quien, milagrosamente, con cada estocada que lanza, se hiere a sí mismo⁶³. La simbología de esta alegoría es resuelta al instante por el propio Eneas: “pues, con mi sangre, el poder/ de mis contrarios derribo” [fol. 167v]. Tras la segunda estocada, el villano cae de hinojos, y se produce un diálogo que tiene como modelo cercano el texto virgiliano.

Comienza Eneas diciendo “¿No pides perdón?” [*ibid.*], que alude al “*equidem merui nec deprecor*” (*Aen.* 12.931) con que comienza el breve parlamento final de Turno en la *Eneida* y que, sin duda impropio para la representación demoníaca de este en el drama, hubo de ser remodelado por el autor. En el auto, a la pregunta de Eneas contesta así el rútilo [fols. 167v-168r]:

TURNO No tengo
humildad para pedirlo
que aún dura en mí la arrogancia
de que a Palante he vencido
y eternamente estaré
obstinado en mis delitos [...].

⁶² Nótese el simbolismo de la escena: la bandera negra y el dragón como atributos de la oscuridad y el mal y el pendón rojo como símbolo de la sangre redentora de Cristo. Acates y Delicio, por su parte, portan el bastón de mando, como comandantes del ejército. En *El divino Orfeo*, de Calderón, la nave del Luzbel era negra y estaba acompañada de un cortejo de monstruos marinos y en *El laberinto del mundo* el navío infernal es descrito como negro con decoraciones de dragones en los gallardetes. Por otro lado, el empleo de bastones de mando asimila a Acates y Delicio a comandantes de ejércitos del siglo XVII, tal como se observa, por ejemplo, en numerosas obras pictóricas de la época, como algunos retratos del Conde Duque de Olivares o el famoso cuadro de Velázquez intitulado “El dios Marte”.

⁶³ Así lo advierte Drances, para mayor comprensión del auditorio: “¡Qué misterioso prodigio!/ Que siendo el herido Eneas/ se muestra Turno vencido,/ y vertiendo sangre el uno,/ el otro pierde los bríos” [fol. 167v].

Blasfemo tu nombre, piso
 tu Imagen y contra ti
 eterna guerra publico [...].
 Esta banda, aunque te pese,
 mira, con que me glorío
 de haber rendido tu gracia.

ENEAS Ah, fiero traidor, que he visto
 en esta banda que muestras
 cuán obstinado y altivo
 te tienen de tu soberbia
 los protervos desatinos.
 Y así no te mato yo;
 la Gracia que tus delitos
 te quitaron, la arrogancia
 con que obstinado has vivido
 te destruye, Turno fiero;
 Palante por ti vencido,
 Turno, Palante te mata.

Aunque la escena depende en su mayor parte del pasaje análogo de la *Eneida*, el pasaje de del Campo se separa claramente del texto virgiliano en dos puntos, debido a la transfiguración infernal del personaje de Turno, cuya protervia y ferocidad se han sublimado al máximo; por una parte, en la epopeya latina, Turno no se ufana de la muerte de Palante, pero en el auto era un acto casi inevitable. Por otra parte, en la epopeya, Turno reconoce noblemente su derrota y pide paz para los suyos –“*tua est Lauinia coniunx,/ ulterius ne tende odiis*” (*Aen.* 12.937-8)–, palabras estas no aptas para los labios del Lucifer dramático. Sin embargo, del Campo sigue de cerca el pasaje de Virgilio en los dos últimos versos que pronuncia Eneas, que remedan las palabras del Mantuano: “*Pallas te hoc uulnere, Pallas/ immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit*” (*Aen.* 12.948-9). Tras los versos reproducidos, Eneas da una estocada a Turno y este cae por el escotillón, de donde surgen llamas, como es norma habitual en los autos sacramentales⁶⁴. Tal

⁶⁴ En un pasaje de *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón, se hace chanza de este tópico: “Echando chispas,/ como diablo de comedia” (III 965).

final puede entenderse como una feliz escenificación del último hexámetro de la *Eneida* (12.952): “*uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*”. El gañido que espeta Turno en el auto mientras cae –o más bien después de caer– es: “¡Palante me echa al abismo!” [fol. 168r].

Por último, y ya en el ámbito de la *elocutio* del auto sacramental, Turno recibe en él dos símiles de los que también se sirvió el vate de Mantua y que establecen una interesante relación intertextual. Del Campo asimila a Turno, en primer lugar, a un tigre [fol. 152r]: “[...] es blando en sus halagos/ y son sus hechos de tigre”. Es un eco de *Aen.* 9.728-30, donde Turno es asimilado a este felino cuando irrumpe en el campamento troyano y siembra el terror a su paso. Del tigre, símbolo de ferocidad ya desde la Antigüedad, se pondera en los bestiarios la vanidad y se le asimila con el defecto humano de la inconstancia⁶⁵. Covarrubias (*cf.* *s.v.* tigre), por su parte, interpreta al depredador como “jeroglífico de la voracidad, porque come la caza o roba palpitante a enteros trozos y pedazos”. Todos estos rasgos cuadran perfectamente con la simbología tradicional del Diablo. Más adelante en la pieza, Turno es asimilado a un toro: “Es un toro que se enciende,/ de su furor irritado” [fol. 155r]. Covarrubias lo interpreta como símbolo de furia (*cf.* *s.v.* toro): “Animal conocido y feroz siendo irritado”. En la epopeya virgiliana, Turno recibe este símil en dos ocasiones, ambas en el último libro: cuando en su casa blande la lanza que empleará en el duelo final con Eneas (*Aen.* 12.101-6) y en pleno combate personal (12.715-22) –pasaje en el que también el troyano es asimilado al cuadrúpedo–.

Como se ha podido comprobar, en esta obra dramática el conflicto que Virgilio imaginara entre Eneas y Turno por la posesión de Lavinia y los derechos dinásticos sobre el Lacio ha sido remodelado para adaptarse a los vectores narrativos de signo alegórico cristiano impuestos por el género, con profusas adiciones y omisiones con respecto al texto original, que se juzgan necesarias para el levantamiento del nuevo edificio dramático. En

⁶⁵ A. Egido, *La fábrica de un auto sacramental: “Los encantos de la culpa”*, Salamanca 1982, 82; I. Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid 1999, 78-80.

los autos sacramentales de argumento mitológico el dramaturgo ha de asociar cada elemento de la leyenda mitológica a otro del plano simbólico religioso, en virtud de un paralelismo narrativo o conceptual establecido por el autor. La armonía e integración de los dos planos del auto –el divino y mítico– y el grado de aprovechamiento argumental del mito darán cuenta de la valía del auto y la pericia del dramaturgo, teniendo en cuenta que al principio rector de exaltación de la Eucaristía han de subordinarse todos los elementos dramáticos de la pieza. En *El vencimiento de Turno*, nos encontramos, por así decirlo, con alegorías barrocas que portan toscas máscaras virgilianas; cuando la trama está equilibrada, la voz de la alegoría se deja oír plena a través de la máscara, pero en muy numerosas ocasiones la alegoría retira la careta del rostro y pronuncia con voz solemne palabras autónomas, propias de su condición semiótica de signo filosófico-sacramental. Sin embargo, la máscara es incapaz de articular palabras por sí misma y de forma independiente, siendo un instrumento inerte en manos de la alegoría. Sucumbe ahí la sublime voz poética de Virgilio ante la imperiosa autoridad de Antonio Manuel del Campo.

ARTURO ECHAVARREN
Universidad Complutense
arturoechavarren@hotmail.com

