

Dos fábulas burlescas de Narciso: la de Juan del Valle y Caviedes y la de Pedro Silvestre

YOLANDA RUIZ ESTEBAN

El mito de Narciso ha gozado de una muy larga vida en las letras españolas¹. Desde la Edad Media (Fernán Pérez de Guzmán en «El gentil niño Narciso»; Micer Francisco Imperial en varios poemas incluidos en el Cancionero de Baena²; el Marqués de Santillana en algunos versos de *Canciones y Decires*³; etc.) hasta la literatura más contemporánea (Leopoldo María Panero en *Narciso en el acorde último de las flautas*; Germán Sánchez Espeso en *Narciso*; Nuria Amat en *Narciso y Armonía*; José Ángel Valente en «Pasma de Narciso», dentro de *La piedra y el centro*; Fernando Savater en varios relatos cortos aparecidos en el periódico *El País*⁴; etc.), dejando en el amplio intervalo una gran cantidad de documentos sustanciales, se encuentran testimonios que recrean de un modo u otro pasajes de la leyenda ovidiana, convirtiéndose ésta (*Met.*, III, vv. 341-510) en la

1. Cf. Yolanda Ruiz Esteban: *El mito de Narciso en la literatura española*, memoria de licenciatura inédita presentada en julio de 1985 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. En ella se ofrece un panorama bastante exhaustivo de los testimonios que versan sobre la leyenda ovidiana, desde sus orígenes antiguos hasta la actualidad.

2. *Cancionero de Baena*, ed. José María Azáceta (Madrid: CSIC, 1966), p. 425 y 495.

3. Marqués de Santillana: *Canciones y Decires*, ed. lit. de V. García de Diego, Clásicos Castellanos, 18 (Madrid: Espasa Calpe, 1964), pp. 151 y 159.

4. Fernando Savater: «Narciso busca el sentido de la vida», *El País*, Madrid, 26 de enero, 1985, p. 11; «Narciso de izquierda a derecha», *El País*, Madrid, 2 de marzo, 1985, p. 11; «Narciso va a la guerra», *El País*, Madrid, 30 de marzo, 1985, p. 11; «Los amores de Narciso», *El País*, Madrid, 27 de abril, 1985, p. 11; «Narciso y los fantasmas», *El País*, Madrid, 1 de junio, 1985.

principal fuente del mito, y haciendo, por tanto, sombra a las otras dos versiones antiguas: la de Conón (*Narraciones*, XXIV) y la de Pausanias (*Descripción de Grecia*, «Beocia», XXXI, 6-9).

La gran difusión que ha tenido el mito del hermoso mancebo en nuestra literatura ha llevado a la abundancia de testimonios dispares, e incluso opuestos entre sí; así pues, desde la referencia escueta, que es lo único encontrado en la Edad Media, ha evolucionado a las amplias recreaciones como la fábula mitológica, de gran vitalidad en el Renacimiento y Barroco (Gregorio Silvestre en «El Narciso»⁵; Hernando de Acuña en su «Fábula de Narciso»⁶; Juan del Valle y Caviedes en la «Fábula de Eco y Narciso»⁷; Pedro Silvestre en «El Narciso»⁸, etc.), el drama, del que se han hallado obras desde el siglo XVII hasta el XX (Francisco de la Cueva y Silva en la *Tragedia de Narciso*⁹; Pedro Calderón de la Barca en *Eco y Narciso*; Guillén de Castro en *El Narciso en su opinión*; Max Aub en *Narciso*; etc.), la novela (Miguel Buñuel en *Narciso bajo las aguas*; Sánchez Espeso con su *Narciso*; y Nuria Amat en *Narciso y Armonía*), etc.

Pero no sólo el aspecto formal del género literario se constituye en elemento diferencial para las recreaciones sobre Narciso, sino también el enfoque y utilización que a su historia se le ha dado. De este modo nos encontramos con la adopción de la perspectiva predominantemente ejemplar, sobre todo en la Edad Media y en el Renacimiento, en la que se pretende «castigar» por vía negativa, mostrando un modelo que no ha de ser imitado; es lo que ocurre en «El gentil niño Narciso» de Fernán Pérez de Guzmán, en el famoso madrigal de Gutierre de Cetina («No miréis más, señora,...»)¹⁰, y en las *Fábulas de Narciso* de Hernando de Acuña y de Gregorio Silvestre. En los dos primeros el poeta previene a su amada de no mirarse al espejo, para que no le ocurra la desgracia del hermoso joven («Deseando vuestra vida / aún vos do consejo: / que non se mire en espejo / vuestra faz clara e garrida», dice Pérez de Guzmán, y Cetina lo expresa de la siguiente manera: «No miréis más señora, / con tan grande atención esa figura, / no os mate vuestra propia hermosura»). Sin embargo, en las otras dos obras se prefiere otro motivo: el desaire del personaje hacia el amor, aprovechado para aconsejar a la amada que desista en su frialdad. El ejemplo será algo de lo que los testimonios hallados que recrean el mito no podrán desprenderse hasta el siglo XX.

5. *Varias poesías*, fols. 123-133; B.N. Ms. 3810.

6. *Varias poesías del gran poeta D. [..], capitán en el Exercito de el Emperador Carlos Quinto* (Madrid: Pedro Madrigal, 1591), fols. 1 r-16 r; B.N. R-26154.

7. *Obras poéticas de Caviedes*, fols. 174 v-179 r; B.N. Ms. 17494.

8. *Poesías*, selección, prólogo y notas de A. Marin Ocete (Granada: Facultad de Letras, 1938), n.º 62, pp. 263-287.

9. Autógrafo firmado; B.N. Ms. 14701.

10. Gutierre de Cetina: *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López, *Letras hispánicas*, 146 (Madrid: Cátedra, 1981), p. 119.

Otro de los tratamientos que sufre la leyenda de las *Metamorfosis* es el alegórico, del que hace uso Sor Juana Inés de la Cruz para su auto sacramental titulado *El Divino Narciso*: Cristo-Narciso baja a la Tierra en busca de la Naturaleza Humana, a la que tanto ama por ser su propio reflejo.

Pero al que dedicaremos especialmente nuestro estudio será al tratamiento burlesco.

En el Barroco los dioses y héroes paganos dejan de verse como algo excelso, y sus leyendas no se exponen de la misma forma que lo habían hecho los autores antiguos, viéndose un claro intento de distanciarse de ellos. En esta época se dan dos visiones opuestas de la fábula: por un lado, la adecuada a las fuentes antiguas, que sigue el mismo tono serio que en ellas se contiene y, por otro lado, la burlesca, en la que tanto acciones como circunstancias quedan degradadas. Un nuevo fenómeno que contribuye al tratamiento paródico de los personajes mitológicos en la época barroca es el desengaño, que trae consigo una crítica y sátira de los más altos valores (el rey, la Iglesia, la vida...) y que, por supuesto, también se dirige a la mitología.

Es con Juan del Valle y Caviedes y con Pedro Silvestre cuando por primera vez encontramos la fábula burlesca referida a nuestro héroe Narciso, si bien la ironía que puede provocar la historia ya la habían advertido literatos anteriores. Así, por ejemplo, Quevedo hace en sus versos varias referencias al personaje ovidiano, en las que intenta ridiculizar su trágico suceso; en *El buscón*: «Trajeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro que en comer una dellas peligrara Narciso más que en la fuente»; en un poema titulado «A una dama hermosa y borracha» en *Poesía original completa* se da otra burla:

«Tan linda te hizo el cielo,
que, porque no murieses cual Narciso
con providencia quiso
que la agua aborrecieses en el suelo,
porque cansada, o con el sol ardiente,
no murieses cual él en otra fuente»

(vv. 55-60)

Dos comedias del siglo XVII, *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro y *El lindo don Diego* de Agustín de Moreto, ridiculizan al personaje convirtiéndolo en un joven de la época preocupado únicamente de su aspecto externo, lo que le hace no cansarse de mirar y atusar su figura ante el espejo, sin otro fin que causar sensación ante los demás. La fuente ovidiana se desvirtúa, tomándose de ella elementos tópicos que sirven para señalar la presunción del protagonista, como la belleza, que no es otra cosa que fruto de su vanidad, el amor a sí mismo, la arrogancia con los demás, etc. En el siglo XIX, con Eugenio Olavarría encontramos otra comedia del mismo corte que estas dos: *Narcisito*; en ella el personaje adopta los mismos rasgos que en los de las obras anteriores, convirtiéndose de

nuevo en un *dandy* del momento cuyas extravagancias no dejan de ser menos irrisorias que las de don Gutierre y don Diego.

Pero, frente a los testimonios previamente mencionados, las fábulas de Caviedes y de Silvestre no sólo recrean ampliamente el mito sino que la situación espacio-temporal está también más cerca de la fuente ovidiana.

1. El espíritu satírico de Juan del Valle y Caviedes (¿1651?-¿1697?) se acomoda bien a este tipo de fábulas burlescas que se estaban dando en la metrópoli¹¹, y adopta, por tanto, el estilo sarcástico de ellas para su *Fábula de Eco y Narciso*.

Es un romance con rima asonante en «-a-a», compuesto de un total de 192 versos, en el que lo fundamental es el tratamiento original de la leyenda ovidiana, que no se manifiesta en los motivos que trata, como ya hemos mencionado, ya que son los mismos de la fuente principal —con algunas supresiones—, sino en el tono con que se narra la historia.

Ya en la primera estrofa el poeta declara su intención —preámbulo tónico de la poesía épica, como constaba en *La Eneida*—:

«Canto de aquel bello joben
queen el espejo del agua
sin sucederle fracaso
se via y se deseaba».

(vv. 1-4)

Y anticipándose el argumento en estos primeros versos, pasa a continuación a referirnos la historia, que sitúa *in medias res*: Narciso está enamorado ya de su propia imagen, es decir, de la «Ninfa del agua», a la que busca «en los estanques y pozos». Se han suprimido los motivos introductores, entre ellos: los que analizan el origen del protagonista —el río Celiso violó a la ninfa Liriope, quien tuvo a Narciso como fruto de esa unión—, el vaticinio del sabio Tiresias, que pronostica un trágico final para el muchacho, la petición de venganza que hacen los personajes desdeñados por «el bello joben», para que los dioses castiguen a quien tanto les hiere, etc. Lo que ahora interesa casi únicamente es contarnos que Narciso se enamoró de sí mismo —y a ello se dedica la mayor parte de los versos—, junto con la pasión de Eco por él y el rechazo consiguiente que ha de sufrir.

11. J. M. Cossio piensa que las «fábulas mitológicas burlescas» son una manifestación literaria característica del culteranismo. «Quien primero las compuso en España es don Luis de Góngora, y es curioso que sea precisamente el autor de una obra, la más eminente del género, quien haga su caricatura». Más adelante explica Cossio una de las causas fundamentales de la sátira del autor de *Piramo y Tisbe*, que también la podemos aplicar a las obras de Caviedes y Silvestre: «Precisamente la ausencia de pasión lírica, personal, en la obra gongorina, explica que el poeta estuviera dispuesto, al enfrentarse con estas historias amorosas, a adoptar una posición irónica.» Cf. José María Cossio: *Fábulas mitológicas en España* (Madrid: Espasa Calpe, 1952), p. 517.

Con respecto a Eco, habría que señalar que Del Valle y Caviedes la presenta con limitaciones en su voz desde el primer momento, sin explicar, como sí había hecho Ovidio, la causa¹².

Se nos muestra, irónicamente, a un Narciso locamente enamorado de una imagen que se halla dentro del agua, que no es otra cosa que un reflejo de sí mismo. Se advierte un reconocimiento de la pasión amorosa del joven por parte de Caviedes, a diferencia de otros poetas como H. de Acuña («Fábula de Narciso»), que habían señalado que Narciso «es contra amor endurecido»¹³; pero, como sabemos, eso no es del todo cierto, ya que a él también le alcanzan las flechas de Cupido, aunque de un modo inusual. Lo que ocurre es que estos poetas (Acuña, G. Silvestre, Lope de Vega, etc.) se refieren al sentimiento acorde con las «leyes» del erotismo, de las que al parecer queda excluido el amor del joven, amor calificado por Acuña de «mal tan desusado»¹⁴. Así vemos a nuestro héroe vendimiando «las Cepas de el Amor» en el texto del poeta peruano:

«Y no és mucho que ay Narcisos,
que son golosos de pasas,
y en las Cepas de el Amor
se mueren por vendimiarlas»

(vv. 129-132).

La ingenuidad de Narciso, aspecto de que se vale el autor para ridiculizar al personaje, se consigue mantener hasta el final, muriendo el muchacho sin conocer su triste realidad —este desconocimiento, incluso en el final de sus días, consta igualmente en la obra de Faria y Sousa: «Narciso y Eco. Poema»¹⁵—, con lo cual se liman las notas trágicas producidas por la imposibilidad de respuesta amorosa, aspecto que sí había sido aprovechado por otros autores, incluyendo a Ovidio (Gregorio Silvestre,

12. La mayoría de los testimonios hallados que recrean el mito de Narciso omiten el origen del defecto vocal de Eco: el castigo de Juno por intentar distraer a la diosa mientras su esposo, Júpiter, gozaba del amor de otras Ninfas. Son pocas las obras literarias encontradas que ilustran el origen de la deficiencia de la joven; ni tan siquiera la *Fábula de Eco* de Tamayo de Salazar, dedicada a la Ninfa, lo relata, cf. *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera* (Madrid: 1670), fols. 155 v-165 v; B.N. R-8230. Cabe destacar: *El Narciso* de Bermúdez y Alfaro, que expone fielmente los argumentos ovidianos; la *Tragedia de Narciso*, de Francisco de la Cueva y Silva, en la que las causas varían: sobre Eco no cae ahora la venganza de Juno, sino la de Júpiter por declarar la Ninfa a la esposa del supremo dios las «aventuras» de éste; *Eco y Narciso*, de Calderón, en el que la acción de los dioses queda menguada, culpándose a Liriope de la hazaña; *El Divino Narciso*, de Sor Juana Inés, donde el defecto surge por un castigo del Cielo.

13. H. de Acuña, fol. 4 r.

14. H. de Acuña, fol. 13 r.

15. En *Fuente de Aganipe o rimas varias de [...] Divididas en siete partes. Parte segunda* (Madrid: Iuan Sánchez, 1644), fols. 18 r-33 r; B.N. R-17202.

Hernando de Acuña, J. Bermúdez y Alfaro, Calderón, Pedro Silvestre, E. de Coloma, J. I. de Solís y Gante, etc.).

Lo que llama más la atención en la fábula de Caviedes es el estilo, que muestra sin duda el influjo del Conceptismo en la Colonia. Entre los recursos fundamentales utilizados por el «Quevedo peruano» para su poema, se halla la ironía que, junto a los juegos conceptuales, provoca a menudo risa en el lector; veamos algunos ejemplos de la primera:

«Asomabase á las fuentes,
y era cosa bien estraña
el ver en agua asomado,
quando aquesta no emborracha» (vv. 9-12).

«Es cierto que para un pobre
era esta famosa Dama;
por que no viste ni come.
ni tiene dama, ni daca» (vv. 97-100).

Con respecto a la primera estrofa, ya habíamos visto cómo Quevedo también hace referencia al agua como elemento opuesto al vino en su poema «A una dama hermosa y borracha». En la segunda, referida a la imagen de Narciso proyectada en el agua, vemos una dilogía al explicarse la diseminación de la palabra «dama»: por un lado aparece con el significado de «mujer» y, por otro, con el de la sustantivación popular del verbo «tomar», en el que la primera sílaba se ha sustituido por «da».

Hallamos dilogía en otros casos como el siguiente, en el que se alude a Eco:

«Era ayrosa con extremo
porque deel pelo á la planta
era en buen ayre compuesta,
si era de voces la Dama» (vv. 29-32).

En otra ocasión a Eco se la llama «Grandissima respondona», porque su voz siempre repite las sílabas finales que pronuncian los demás. Otros ejemplos de ello se encuentran en la descripción del afán que tiene Narciso por atrapar su propia imagen:

«La mano por los christales
metia por agarrarla;
y estando en el agua, nunca
el pobre pudo pescarla» (vv. 41-44).

Narciso dice luego dirigiéndose a su reflejo:

«[...] no andes conmigo tyrana
quees impropia la dureza
en Ninfa tan remojada» (vv. 70-72).

Igualmente encontramos juegos verbales ofrecidos por el calambur, tan característico de la escuela conceptista; así, por ejemplo, hablando de la imagen del mancebo proyectada en el agua:

«No era muy estraña aquesta
de las que eran cortesanas;
pues mil carabanas tienen
y esta es una *cara-vana*» (vv. 101-104).

En otro momento se dice:

«[...] engañabale su sombra
por que no llegó a mirarla
con calzones, por que siempre
se via Narciso *en-aguas*.

Y aunque se los viese hay
machorras ninfas bragadas,
que los trahen, como tambien
hay Narcisos que trahen saya» (vv.109-116),

donde nos encontramos una muestra más del ingenio del poeta en el juego establecido entre el «agua» y la prenda.

Se emplea un lenguaje coloquial, conseguido mediante un léxico cotidiano y frases populares, como, por ejemplo, se puede ver en los versos siguientes:

«[...] buscaba una Ninfa aguada
y el gozo en el Pozo era,
por que nunca la encontraba» (vv. 38-40),

«Quisieronle tambien otras
Ninfas, que él las despreciaba
por su copia, y a las vivas
no podia ver pintadas» (vv. 145-148).

Podríamos decir que es ésta otra de las notas originales de la *Fábula* que contribuye a la degradación establecida ahora de la leyenda mitológica. Los elementos que podrían aportar sublimidad a la leyenda son sustituidos por otros que producen un efecto contrario; por ejemplo, se suprimen las descripciones paisajísticas que en otros recreadores habían conducido al *locus amoenus*, al igual que desaparece la prosopografía del protagonista o, lo que es lo mismo, de la «Ninfa del agua», que, debido a su belleza, podría aportar una nota de exaltación en el personaje:

«La hermosura de la Ninfa
no me es posible copiarla;
porque solo tengo sombras,

y los colores me faltan.
 Mas esta pintura es
 de imprenta, y era de estampa;
 que en mirandose Narciso,
 se imprimía en tinta blanca» (vv. 85-92);

y, como contrapunto, se le compara con una «trucha», con lo cual se remata el envilecimiento del personaje, nuevo motivo para la burla:

«Por mas tiento que ponía,
 qual Trucha se le escapaba
 con gran pesar; que en la mano
 los contentos se le aguaban» (vv. 45-48).

Por último, habría que señalar que, al igual que en la mayoría de los autores españoles no contemporáneos, se halla en la *Fábula* una lección final que, según Cossío¹⁶, contrasta notablemente con el tono burlesco que habíamos visto. Caviedes, a diferencia de otros recreadores, no piensa que sea sólo la belleza la que puede hacer de una persona un «Narciso», sino que hay otras circunstancias susceptibles de los mismos males. Si bien antes la lección moral que se sacaba de la fábula era limitada al amor a sí mismo o a la vanidad, bajo la fórmula «no os miréis, señora, tanto al espejo porque os puede ocurrir como a ...» (Fernán Pérez de Guzmán, Gutierre de Cetina, etc.), o bien al rechazo del amor —la no correspondencia— que experimenta el «frío» mancebo (Hernando de Acuña, Gregorio Silvestre, Francisco de la Torre, etc.) —lo cual hace al poeta poner al personaje de ejemplo para que su amada contemple el mal que le puede suceder si sigue el mismo camino—, ahora es ampliada por Caviedes. La grandeza, la ciencia, la nobleza y el ingenio ocupan ahora en la amonestación el lugar que antes la belleza:

«Narcisos son de Grandeza
 los Principes, y monarchas
 pues no es otra cosa el Cetro
 que una sombra imaginada.

Narcisos de ciencia son
 quantos hinchados la tratan;
 que piensan que presumirla
 es lo mismo que alcanzarla.

Narcisos son de nobleza
 los que alegando montañas,
 asperos Ydalgos son,
 quando la Ydalguia es llana.

16. J. M. Cossío, p. 747.

Tambien de ingenios Narcisos
son todos los que se agradan
de sus obras, y se miran
en ellas, para estimarlas»

(vv. 173-188).

Por primera vez en los testimonios hallados vemos por parte del autor de la *Fábula* un deseo de hacer del protagonista no un ente excepcional, sino una representación ejemplar de un vicio humano extendido¹⁷. La lección que se obtiene de la leyenda es, por tanto, considerar el «vicio» de Narciso un defecto común a los hombres («flor de todos»):

«En fin esta es flor de todos,
cuya hermosura gallarda
la mira la necedad¹⁸,
y la huele la ignorancia»

(vv. 189-192).

Encontramos, de nuevo, la pretensión tan perseguida en nuestra literatura de unir dos aspectos casi inseparables hasta prácticamente el siglo XX: el aleccionamiento y la diversión, esto es, el enseñar deleitando, conligna que tanta importancia tendrá en el siglo XVIII, ya inmediato, y que coincidía, por otra parte, con las pretensiones instructivas de la literatura colonial.

2. *El Narciso* es el título que lleva el romance de Pedro Silvestre¹⁹, recogido en *Varias poessias de D. Pedro Silvestre dedicadas al Excmo. Sr. Marqués de Cuéllar, junto con otros poemas mitológicos dedicados a Tisbe, Faetón, Orfeo, etc.*

Se incluyen en ella todos los motivos que componen la leyenda antigua en 428 octosílabos: la descripción del lugar en que se halla el Cefiso,

17. En el *Narciso* de Max Aub, el hacer de la historia del héroe ovidiano algo común en los hombres, se obtiene de una forma más feliz, ya que la depuración por la que ha pasado el mito a lo largo de la historia de la literatura ofrece la posibilidad de desprenderlo de su carga ejemplar y, por tanto, ya no se muestra un vicio del que hay que huir, sino el egocentrismo propio del Hombre.

18. Faria y Sousa ya había advertido anteriormente en su poema titulado *Narciso y Eco*, cómo el protagonista se metamorfosea en una flor con la que se engalana la impericia:

«En flor alegre avisa, al fin, Narciso,
que siempre está contenta la ignorancia» (est. 95).

Es, por tanto, la necedad la causante de que podamos incurrir en la misma desgracia que nuestro personaje.

19. J. M. Cossío, p. 747, aclara que «[...] el nombre de Pedro Silvestre con que se publica el poema es seudónimo, que sus contemporáneos no ignoraban, y que el olvido en que el autor ha permanecido ha impedido averiguar y descubrir después».

esto es, Beocia; la violación de la hermosa Liriope por el río, donde vemos que predomina la *amplificatio*²⁰; el nacimiento del protagonista y el vaticinio que de su futuro hace Tiresias²¹; la hermosura de Narciso, «imán» de Ninfas; el amor de Eco y la metamorfosis de la muchacha; el reflejo de Narciso en la fuente y su transformación final en la flor de su nombre; etc. Todo ello nos habla de una composición argumental más completa que la de Caviedes, en la que no interesaba tanto la historia en sí misma, tal y como la había narrado Ovidio, sino el hecho de que el protagonista, ingenuo, se enamorara de una quimera que no era más que su propia imagen. De ahí que medie una diferencia fundamental en la narración de nuestros dos autores: si en Silvestre los hechos se producen de una forma lineal, situándose desde el principio en un ambiente propicio para el relato, remontándose hasta los orígenes del protagonista, no ocurre así en Caviedes, donde la narración, según ya dijimos, comenzaba *in medias res*.

Hay en Silvestre algunos elementos novedosos con respecto a las *Metamorfosis* y a los seguidores más cercanos del poeta latino; entre ellos están la descripción del embarazo de Liriope y del parto. Ya Bermúdez y Alfaro en su larga composición había aludido a estos aspectos, pero se encuentran ahora notas nuevas que podríamos calificar de «realistas»; la visión idealizada del mito ha desaparecido completamente, y se nos describen con minuciosidad ciertos aspectos del parto:

«Llegó el parto, y la cuitada
Con los dolores se azora» (h.129 r);

«El parto viene derecho,
Y ia la fuente esta rota,
No ai sino pujar con brio,
Que el Infante ia corona.

.....
Cortole el ombligo, y presta
Lavole bien la bazofia,
Y en pañales, y en mantillas
Liandolo bien, liolas» (h. 125 v).

20. Bermúdez y Alfaro había hecho un uso excesivo de la *amplificatio* para su obra *El Narciso. Flor traducida del Cefiso al Betis*. Ya el título de la composición indica la intención del poeta de basarse en el autor latino y traducirlo, pero estamos ante un caso de traslación parafraseada (*inmutare*) en la que el escritor, partiendo de las líneas generales del contenido antiguo, interpreta la leyenda recreándose en detalles mínimos (*amplificatio*).

21. La consulta del oráculo es uno de los tópicos de la mitología en conexión con los cuentos populares. En la mitología antigua, cf. el mito de Edipo; cf. igualmente el mito de Hércules según el idilio XXIV de Teócrito. Para los cuentos populares, cf. Vicente Cristóbal: «Mitología clásica y cuentos populares españoles» (de próxima aparición en la revista *Cuadernos de Filología Clásica*).

Aparecen nuevos personajes, y entre ellos está la diosa Lucina, quien, cumpliendo con su oficio, ayuda como comadrona a Liríope en el alumbramiento; también se menciona a las Gracias que cogen al recién nacido, y a las Parcas, en concreto a Cloto, hiladora del destino, quien predice una escasa vida al niño:

«Mui parca Cloto en su rueca
Puso poquissima estopa
Para quatro lustros (dixo)
Pienso que sobra mazorca» (h. 126 r).

Otro de los nuevos motivos es la mención de algunos de los «cuentos» que la ninfa Eco utiliza para distraer a Juno mientras Zeus le es infiel; la diosa castiga a la «charlatana» no sólo limitándole la voz, sino también privándole de su cuerpo:

«Oie, dixo, y enojada
Le destruío la persona
Sin que nadie pueda verla
Como á muchos que hazen drogas» (h.128 v).

He aquí, por tanto, otro elemento original. En el relato de Ovidio estamos ante dos metamorfosis: por un lado, la de Narciso y, por otro, la de Eco, ambas claramente diferenciadas e incluso pertenecientes a dos historias distintas que pueden tener relevancia cada una por su lado, pero que en un momento determinado coinciden en su trama, se cruzan en su desarrollo. Ambas metamorfosis son de distinta calidad; en la primera hay un cambio radical en la naturaleza del individuo —de persona se transforma en vegetal—; a la segunda la podríamos denominar «degradación», y está constituida por dos fases:

a. Eco pasa de ser una Ninfa irrelevante a poseer un elemento característico y ello debido al castigo de Juno que le limita la voz a repetir los últimos sonidos que pronuncien los demás.

b. Tras los desdenes del frío mancebo, el cuerpo de Eco se consume y desaparece, quedándose tan sólo la voz que permanecerá eternamente. Si para la transformación total de Eco se establecen en Ovidio dos procesos en los que interviene en un primer momento Juno y más tarde el propio Narciso, no ocurre lo mismo en el poema de P. Silvestre, en el que es la diosa la que realiza una metamorfosis completa de la Ninfa. Lo mismo hallamos en Caviedes, puesto que, a pesar de no dar explicaciones en cuanto a la situación anormal de Eco, nos habla de su cuerpo etéreo:

«Era ayrosa con extremo
porque deel pelo á la planta
era en buen ayre compuesta,
si era de voces la Dama» (vv. 29-32).

Sin embargo, en el relato de Silvestre ocurre algo peculiar: cuando la Ninfa se enamora de Narciso, pide a Juno que le dé otra vez su cuerpo («Con el permiso de Juno / Su cuero, y su carne toma», h. 129 r) para intentar seducirle y, tras verse rechazada por el esquivo muchacho, la veremos convertirse en piedra en una bonita descripción, quedando en el aire su voz de nuevo:

«Fuesse al hueco de una peña
Que albergue lo elige, ô choza,
Y llorando se liquida,
Y hace sus rimas carnosas.

Sus carnes magras, y huessos.
Embute en la dura roca,
Y se queda carne piedra
Como otros carnemomia»

(h. 130 r).

Aparecen igualmente en el texto de Silvestre, frente al testimonio ovidiano, otras Ninfas que aman a Narciso; cada una de ellas, recurriendo al ofrecimiento de presentes, intenta conseguir su amor:

«Enamoranlo las Ninfas,
Y por ver si lo trastornan
Ricos pressentes le invian
Que recibe como Dona.

Indio de marfil un arco
Le dio cierta Ninfa Coa,
Indio mas segun los dientes
Blanco, como una paloma.

Otra se arrojó a su cassa,
Y requestó luxuriossa,
Otra perdida le escribe
una epistola amatoria.»

(h. 127 r).

La recreación de Silvestre es, por tanto, mucho más completa que la de Caviedes en cuanto a los motivos de la fábula se refiere, aunque el tratamiento, como ya hemos aludido, es bastante similar, ya que el propósito que une ambos textos es degradar el mito.

Pedro Silvestre utiliza también un léxico coloquial plagado de frases hechas («hable a tontas y a locas», h. 126 v; «tendiose a la bartola», h. 130 v; «escurra la bola», h. 132 r; etc.). Por otra parte, no son tan comunes en él, a diferencia de Caviedes, los juegos conceptuales, aunque algunos ejemplos hay («Mui *parca* Cloto en su rueca», h. 126 r, dilogía producida por el cruce en el mismo vocablo de dos conceptos diferentes: «escasa» y

el personaje mitológico), sino que lo que más predomina en él es la ironía; así, por ejemplo, el amor que Eco siente por Narciso es descrito del modo siguiente:

«Con el permiso de Juno
Su cuero, y su carne toma
Del amor toda llagada,
Y con dos dedos de costra» (h. 129 r).

Manifestaciones curiosas de esa ironía son también algunas comparaciones que se hacen de los personajes, en las que quedan bien rebajados; por ejemplo, Tiresias es igualado con los ciegos que piden limosna recitando versos:

«A Tyresias, á quien Jobe
Ciego por misericordia
Le dio gracia en Vaticinios,
Como á otros en vender coplas.

De Lyriope llamado
Pidió, que la suerte exponga
De su hijo, y ora, y punto
Le dio, y tambien su limosna» (h. 126 r).

A Juno se la compara con una bruja o hechicera que hace desaparecer el cuerpo de Eco «[...]/ Como á muchos que hazen drogas» (h. 128 v). El hecho de que a Eco ya no se la equipare, sino que se la tache de «buscona» que intenta con eróticos movimientos fascinar al negligente Narciso, es otro ejemplo de devaluación del personaje:

«Y luciendo sus carnazas
Ante el joben se incorpora
Mas que vestida desnuda
Por ver si assi lo provoca.

Del *Bellissimo Narciso*²²
Le encaxo entera la troba
Con algunos passos tiernos,
Que el propio fuego sazona» (h. 129 v).

22. El llamado «tono del Bellísimo Narciso» fue probablemente un tipo de canción muy famoso en la época. De ello tenemos constancia en *Aquí se contienen dos romances: Uno a la Pasión [...]: Otro en unas endechas trovadas del tono que se canta de bellissimo Narciso, al Santissimo Sacramento*; B.N. V-1112-17. Comienza del modo siguiente el segundo romance:

«Bellissimo Dios mio,
que en pan, y vino traes
.....» (fol. 2 r).

Resulta, por otro lado, ridícula y poco viril la actuación de Narciso cuando rechaza a las Ninfas:

«El le responde: que intenta
Huir al mundo sus pompas,
Y en las Virgenes vestales
Ha hecho voto de ser monja» (h. 127 v),

lo que, unido a la irrisoria referencia que se hace de Narciso como cazador de «paxaritos», nos hace pensar en la feminidad del héroe:

«Fuesse a cazar paxaritos
Con la liga en una Orza
.....» (h. 127 v).

Estructuralmente Silvestre utiliza con frecuencia el verso final de una estrofa para dar la nota de ironía y humor, valiéndose para ello generalmente de palabras con escaso contenido poético, que contrastan con el léxico de los versos anteriores:

«Arañose crudamente
Y esmalta de sangre roxa
El pecho blanco sin pelo
Y sus pechugas intonsas» (h. 132 v);

«Raia Señora, en mis ojos,
Sal ía carminante Aurora,
O bien me muebas las tripas,
O bien inflames mi cholla» (h. 132 r);

«Llorando riega la tierra,
Y al mirarla ía jugosa
En ella se arrima fuerte
Y se planta de cebolla» (h. 132 r),

se nos dice refiriéndose en las tres ocasiones al lindo joven.

Son, en fin, muchas las notas de humor intercaladas en el texto que se producen por la degradación, hasta el ridículo en muchos casos, de algo que había gozado de un tratamiento serio más elevado por parte de los autores anteriores; y es ese contraste lo que provoca fundamentalmente la risa en el lector.

Frente a Caviedes, hay muchas descripciones en la obra de Silvestre que ponen de relieve la sensibilidad del poeta ante las cosas bellas; así, entre otros ejemplos, el parto de Liriope es descrito del modo siguiente:

«[...] Un sol a la luz arroja» (h. 125 v);
sobre la belleza del muchacho dice que la juventud

«[...] En sus bellos labios obra,
Que los dora blandamente,
Y blanda melocotona» (h. 126 v);

y sobre el agua de la fuente a que se acerca Narciso:

«Tan mansa nace en su origen
Que á verla el mozo se asoma
Y risueña entre las manos
Se le escapa bulliciosa» (h. 131 r).

Sin embargo, a pesar de estos ejemplos de ponderación de lo bello, priman los elementos burlescos.

Otras diferencias en cuanto al contenido argumental entre ambos autores, aparte de las ya mencionadas, son, por ejemplo, la reproducción y descripción de los efectos del eco, de lo que habían hecho uso tantos recreadores del mito (H. de Acuña, Francisco de la Cueva y Silva, P. Calderón, Sor Juana Inés, Max Aub, etc.), frente a la omisión que de ello hace Del Valle y Caviades; así lo vemos en los versos siguientes:

«Fuese tras del, y si ai dize
Ay responde dolorossa,
Y si quien mi oió pregunta?
Yo, le responde muy prompta.

Ven á ser comboi —voi dize,
Y llevame donde possas.
Eres Deidad del terreno?
No. Pues del cielo eres Diosa» (hs. 128 v-129 r),

y en la descripción:

«Desde alli a los passaxeros
Buelve las voces caponas
Pero enteras, y potentes
Si son las silabas monas» (h. 130 v).

Además, no sólo se halla en el poema de Silvestre la metamorfosis de Eco, sino también la de Narciso, y esto es excepcional porque en la mayoría de los recreadores españoles, aunque se menciona la metamorfosis del protagonista, no se dan, sin embargo, detalles sobre cómo ocurre; dice así el poeta:

«Pusose amarillo, y flaco,
y en el pellexo que sobra
Estan nadando los huessos
Como castaña pilonga.

El cuello fino columna,
Torre de marfil lustrossa
Es ia tabla de pescuezo
O por lo delgado sogá.

Llorando riega la tierra,
Y al mirarla ia jugosa
En ella se arrima fuerte,
Y se planta de cebolla.

La flor de la edad robusta,
En otra flor se transforma,
De que ungüentos emolientes
Hazen los farmacopolas²³»

(h. 133 r-v).

Siguiendo más de cerca Silvestre el testimonio ovidiano que Caviedes, el héroe en el poema de aquél se percata de su triste situación, siendo él mismo el que se proporcione la muerte:

«Mas la humedad del cerebro
Le hizo al punto que conozca
Que es la estampa de Narciso
La que besa, y la que adora.

Arañose crudamente
Y esmalta de sangre roxa
El pecho blanco sin pelo,
Y sus pechugas intonsas.

De que la beldad me sirve
(Dixo) si ella no se goza?
De que tal copia de prendas
Si pobre me hizo la copia?»
Etcétera

(hs. 132 v-133 r.)

Silvestre, por tanto, no rehuye esa nota trágica que provoca el reconocimiento por parte del protagonista de su insólito estado.

En cuanto a las fuentes utilizadas por ambos autores para la composición de su poema, pueden tener cierta importancia, además de la fuente ovidiana, los manuales mitográficos que circulaban en la época, como los

23. Ya Plinio en su *Historia Natural* (XXI, 74, 128) alude a la flor del narciso y explica el significado de la palabra diciendo que el nombre le viene dado por la languidez (*narce*) que produce la flor, lo cual nada tiene que ver con el *fabuloso puero* y el estado de extenuación en que cae el personaje previo a su metamorfosis: *Narcissi duo genera in usum medici recipiunt, purpureo flore et alterum herbaceum, hunc stomacho inutilem et ideo vomitorium alvosque solventem, nervis inimicum, caput gravantem et a narce narcissum dictum, non a fabuloso puero.*

de Boccaccio —*Genealogía de los dioses paganos*—, Conti —*Mythologiae*—, Pérez de Moya —*Philosophía secreta*—, Baltasar de Vitoria —*Del teatro de los Dioses de la Gentilidad*—, etc., pero también autores que habían tratado el mito, como por ejemplo Bermúdez y Alfaro²⁴, en el que vemos muchas coincidencias con el texto de Silvestre, que atañen fundamentalmente a la creación de aspectos totalmente novedosos en la leyenda. Así, aparte de los ejemplos ya referidos, cabe mencionar dentro de la amplia recreación de la violación de Liriope por el Cefiso, el hecho de que el río ofrezca dones materiales que cría dentro de sí, a cambio de que la muchacha «se deje gozar»²⁵:

«Acallola caudaloso,
Y magnanimo la dota
Con riquezas, que su madre
Avaramente athesora.

Diole à sartas los corales,
Y de perlas muy redondas
Unas pulseras, que pessos
De catorce, á quince onzas²⁶»

(h. 128 v).

La aparición de las Gracias y las Parcas puede tener su paralelismo en la fábula de Bermúdez y Alfaro con las Ninfas que rodean a Liriope en el parto (Bermúdez, fol. 15 y ss.). Por otro lado, el vaticinio de Tiresias es tan poco considerado por los personajes de Silvestre como por los del literato del Betis; se desprecia la predicción en ambos casos por considerar que el anciano no está en buenas condiciones mentales; según Silvestre:

«No hicieron casso del thema
Del haziendo mucha mofa
Y que tiene evaporada
Dizen la caveza, y chocha»

(h. 126 v);

lo mismo ocurre en el poema de Alfaro, lo que hará que sea recordado Tiresias al final por Liriope y Cefiso, como responsable de una advertencia imprudentemente no escuchada:

24. Juan Bermúdez y Alfaro: *El Narciso. Flor traducida del Cefiso al Betis*, ed. y prólogo de Santiago Montoto (Valencia: 1954 [Duque y Marqués, 5]); B.N. R-100345.

25. Es un tópico muy difundido en la literatura pastoril el ofrecer regalos a las amadas. Cf. Vicente Cristóbal: «Regalos amorosos» en *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica* (Madrid: Universidad Complutense, 1980), pp. 355-378.

26. Esto también lo había tratado Bermúdez en su fábula; así vemos, cómo dice el Cefiso a la Ninfa: «Si redimes mi fe, familias de oro / legislarás [...]» (fol. 10 v), «[...] / vive mi alcaçar, donde pues te adoro / lechos reposes de esmeraldas i oro» (fol. 8 v).

«[...] lamentaron Liriope i Cefiso
la burlada deidad, el santo aguero
sabio oráculo fue, pues cierto fuera
que lograra su edad si no se viera»

(fol. 53 v).

Estos son algunos de los paralelismos entre los dos autores, que nos llevan a pensar en una posible influencia directa de Alfaro en Silvestre.

A modo de conclusión señalaremos la aportación trascendental que suponen estas dos fábulas burlescas en el acervo literario del mito de Narciso, ya que son los dos únicos testimonios hallados en su género. Ya hemos advertido que en la literatura anterior a ellos se habían dado notas de humor sólo en el tratamiento del personaje principal; sin embargo, con Caviedes y Silvestre llegamos a la degradación y caricaturización no sólo de todos los personajes, sino también de las situaciones, con lo que se convierte esta parodia y burla total en el contrapunto de los tratamientos serios que se habían dado a la leyenda.