

EL MITO DE NARCISO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

CONCEPCIÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Granada



SUMMARY

The Narcissus myth is here analysed in the Spanish Literature of the Renaissance. The latin poet, Ovid, provides the poets with mythical stories which the renaissance authors use like a pattern for writing their works. Fernando de Acuña, Gregorio Silvestre and so many others see in the Narcissus myth a different story, which they shape on their own way.

Cuando oímos la conmovedora historia de Orfeo o cuando asistimos con ansiosa expectación a que los brazos de Dafne se conviertan en ramas de laurel en los numerosos ejemplos de poemas de la literatura renacentista, a Ovidio recordamos. No se cuestiona aquí el destacadísimo mérito de nuestros insignes poetas, se alude, sin embargo, al amplio despliegue creativo que surgió de un núcleo cuya matriz imaginativa se hallaba como simiente en las maravillosas historias que el poeta latino agrupó en sus libros, reflejo a su vez de la tradición mítica¹. En efecto, son las *Metamorfosis* el trasfondo temático de tan-

¹ "De varias metamorfosis hay referencias anteriores a la época helenística, pero de la mayoría de ellas los más antiguos testimonios son helenísticos o romanos, lo que, probablemente, no tiene otra significación sino que en época helenística cuando se estudiaron y recogieron sistemáticamente los mitos metamórficos, en obras como las de Teodoro, Antígono de Caristo, Didimarco, Beo y Nicandro, que son fuentes y modelos

tos y bellos poemas que incluso desde los *Cancioneros de Baena* o de *Stúñiga* jalonan nuestra fértil historia literaria.

Y, este influjo que se concreta en la figura de las *Metamorfosis* de Ovidio, posee, podemos decir, una doble caracterización: es directo e indirecto. La propia obra inspiró a los creadores sugerentes versiones de las historias por él narradas, o bien, lo que llegó a ser más común, los traductores (el propio Herrera lo fue) ofrecieron un material de segunda mano que no por ello dejaría de proporcionar gran eficacia².

de nuestra gran obra o catálogo universal de metamorfosis de Ovidio, obra que las ofrece por orden aproximadamente cronológico". A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*, cap. "Metamorfosis y catasterismos", Madrid, 1975, pp. 444 y ss. Al margen de estas palabras generales sobre el tipo de mitos sometidos a un proceso de cambio, Ruiz de Elvira cuando cita la figura de Eco, en el marco del mito de Narciso, alude a varias fuentes además de la ovidiana (*Met.* III 356-401): AUSONIO *epígr.* 101; MOSCO III 305; LUCIANO *Dial. Deor.* XXII 4, etc. Cfr. RUIZ DE ELVIRA, *Op. Cit.* pp. 448 y 449.

² Como traductores y predecesores o coetáneos de los elegidos para este estudio, podrían ser citados: Jorge de Bustamante, Antonio Pérez Sigler, Felipe Mey, Pedro Sánchez de Viana Muy diferente a ellos fue el poeta sevillano Herrera, quien, si bien es verdad justificaría en parte su "diferencia" por vivir en época más tardía, también lo es que pertenece a otra escuela en época más tardía, también lo es que pertenece a otra escuela y su personalidad poética se aparta en mucho de los autores arriba mencionados. Constancia de ello nos ofrecen los versos siguientes:

"Pienso que cada vez puede tocalte
muy poco es lo que impide a los amantes
.....
Una esperanza, no sé cual prometes
con bulto amigo, cuando yo los brazos
a ti tiendo, los tiendes tú de grado;
cuando me río ríes; yo llorando
muchas veces noté también tus lágrimas..."

Los versos citados pertenecen a la traducción del mito de Narciso, cuya sobriedad podría ser contrastada con la versión de Sánchez de Viana, que amplifica la versión original adornándola con descripciones (vid. OVIDIO, *Mat.* III, 407-412):

"Entre otras fuentes claras había una
sin cieno, como plata refulgente
jamás turbada de ocasión alguna.
Ni cabras, ni pastores, ni otra gente,
ni ramo de algún árbol derrocado,
ni fiera, ni navecilla, ni serpiente,
Habían aquel lugar encenagado,
que de una verde hierba se cercaba,

No se trata aquí de delimitar con precisión cuándo la fuente del autor es directa o si acude a intermediarios. Quiero, no obstante, hacer constar esta peculiaridad porque con ellos, aunque de manera velada, destaco la labor de los eruditos que se convirtieron, y en realidad siempre lo son, en divulgadores de la tradición clásica.

Y, puesto que, como se ha oportunamente señalado, nuestro camino ha de guiarse por uno de los mitos, el de Narciso, voy a exponer a continuación de la mano del personaje principal varios ejemplos de su presencia en la literatura renacentista española, teniendo muy en cuenta los estrechos límites a los que he de atenerme. Del ámbito general cuyas coordenadas he trazado a la hora de citar los antecedentes medievales y la doble vía de transmisión me encamino al marco restringido del mito.

Tal y como nos lo transmite Ovidio, el mito consta de dos personajes principales: Narciso y Eco. La historia de la literatura e incluso la mitología han dado prioridad a la figura del adolescente, dejando de forma secundaria el papel de la ninfa. Pero, en la literatura que nos ocupa Eco tiene una destacada función que se patentiza en los niveles más puramente formales: el métrico, el léxico y el estilístico, como se verá más adelante.

El mito de Narciso, que ha dado lugar a memorables páginas en todas las literaturas (un ejemplo destacado sería el de S. Mallarmé con su obra *L'après-midi d'un faune*³; autor y obra pertenecen al Simbolismo francés, y

del licor mantenido, y aquel prado
Una arboleda fresca así guardaba
que el agua fría estaba sin sospecha
del sol, aun cuando en Cranco aposentaba..."

Sobre el tema de las traducciones españolas de las *Metamorfosis* resulta muy ilustrativo el capítulo "Traductores y expositores", del libro de J. MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 38 y ss. Con respecto a cuestiones puntuales pero relevantes como muestras de un proceder generalizado en nuestros traductores, véanse: PEDRO CORREA RODRÍGUEZ, "Medievalista e ideario renacentista en la Biblia de los poetas: la traducción de los versos 53-166 del libro IV de las *Metamorfosis* en la versión de Jorge de Bustamante", en *Humanismo renacentista y mundo clásico*, ed. J. A. Sánchez Martín y Manuel López Muñoz, Madrid, 1991, pp. 67-80. Y, del mismo autor: "La retórica al servicio de los traductores: los versos 53-166 del libro IV de las *Metamorfosis* y su traducción por Cristóbal de Castillo", en *Humanismo renacentista... Op. Cit.* Pp. 81-106.

³ Este mismo mito de Narciso fue ya también objeto, él mismo, de creación de pensamiento en la propia Grecia que lo vio nacer. Como ejemplo curioso y diametralmente

que incluso llegó a convertirse en arquetipo de obras enteras (es el caso de Luis Cernuda), tuvo también, como se ha dicho, su presencia en la literatura renacentista española. No se piense ni por un momento que se produjera entonces una abstracción del mito, de la historia y se la llegara a convertir ni mucho menos en motivo de profundas reflexiones críticas. Lo que sí se hizo con más o menos fortuna es tratarla, considerarla, tenerla en cuenta. En este sentido van, pues, mis palabras.

¿Cuáles son los rasgos que presenta Narciso en el Renacimiento español? Narciso, como la historia de Hero y Leandro, de Príamo y Tisbe... ... se mueve al compás de todo el movimiento literario de la época que, sabido es, oscilaba entre seguir la austera tradición medieval, y predominantemente "castellana", y una aceptación de las nuevas corrientes de aires extranjeros que, desde luego, provenían de Italia. No obstante, ni esta dicotomía es tan radical ni está fuera de contradicciones.

La materia mítica, por decirlo así, la historia, no permaneció olvidada de los autores literarios españoles⁴. Tampoco se trata, evidente-

opuesto a la línea poética aquí presentada en los autores españoles del Renacimiento se puede citar el poema de PARMÉNIDES, "El oráculo de Narciso". Dicho poema, traducido por EGGERS, C., y JULIÁ en *Los filósofos presocráticos*, t. . pp. 474-483, Madrid, 1984, ha sido objeto de un amplio comentario por JOAQUÍN LOMBA FUENTES, *El oráculo de Narciso (Lectura de un Poema de Parménides)*, Zaragoza, 1986. Representa una conceptualización de la "historia", una reflexión sobre el concepto de racionalidad e irracionalidad.

Diferente de la tradición renacentista, cercana a la "manera" griega, la Generación del 27 también nos brinda en esta ocasión un elogioso motivo de comentario. *La realidad y el deseo*, título que Luis Cernuda dio a su obra poética supone, como en reiteradas afirmaciones he señalado, una recomposición del mito que actúa como poema particular dentro de la obra completa y como círculo de unificación de las diferentes secciones y de la misma obra de Cernuda.

⁴ "En los albores de nuestra poesía, en un poema característico del mester de clerecía, "El poema de Alexandre", aparecen ya imitaciones de Ovidio, y precisamente del libro de las *Metamorfosis*, que ha de dar la materia a la muchedumbre de fábulas que nos proponemos considerar. No utiliza el poema temas mitológicos provenientes de tal libro, ni narra alguna de la multitud de las fábulas que en tal obra se contienen, sino que la imitación se constriñe a descripciones y circunstancias que ha observado y estudiado RODOLFO SCHEWILL en su libro sobre la influencia de Ovidio en nuestro Renacimiento: *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, 1913. Cfr. COSSIO, *Op. Cit.* P- 13.

Asimismo resulta interesante señalar la amplia difusión que tuvo un comentario ovidiano francés, BOER, C., *Ovide moralisé, poème du commencement du XIV siècle*. Amsterdam, dos vols. 1915 y 1920. Dicho comentario fue de gran utilidad para Alfonso X El Sabio en la composición de su *General Estoria*.

mente, al afirmar esto, de encubrir con orgullo nacionalista una posible carencia. Hay testimonios de tal vida. Cuando, al principio de mi exposición me refería a que, en líneas generales, se plasmaba en algunas de nuestras obras de la E. Media más destacadas la presencia de este mundo mitológico, no hacía sino extender a un campo más amplio lo que sin duda se da también en el más restringido de esta historia. Y, para que todo no quede en árida reflexión sobre lo que uno haya podido leer o conocer, valga como muestra una sección del poema de Fernán Pérez de Guzmán⁵ incluido en el *Cancionero de Baena*:

**“El gentil niño Narciso
 en una fuente engañado
 de si mesmo enamorado
 muy esquiva muerte priso;
 Señora de noble risso
 e de muy gracioso brío,
 a mirar fuente nin río
 nos se atreva vuestro viso

 Deseando vuestra vida
 aún vos dó otro consejo
 que non se mire en espejo
 vuestra fas noble e gerrida;
 ¿Quién sabe sy la partida
 vos será dende tan fuerte
 porque pase en vos la muerte
 de Narciso repetida?”**

Fernán Pérez de Guzmán acude a la historia de Narciso para presentarlo como ejemplo moral, parábola casi, de lo que puede acontecerle a quien obre como el joven griego. Dicho tono dogmático y alocucionador figura entre las líneas de actuación del uso de los mitos en la Edad Media y lo será también de buena parte de la literatura renacentista española, si bien este componente irá perdiendo prioridad y terminará apareciendo como un rasgo más inmerso en un mundo más rico desde el punto de vista estético. Existe una interpretación del mito de Narciso fundada en esta composición; se trata de la obra de Manuel García Blanco, *Un Narciso medieval*, publicada en Granada en 1945.

⁵ “El adusto y grave caballero Fernán Pérez de Guzmán, Señor de Batres, conocía bien las fábulas de la antigüedad y, sobre todo, su Ovidio”. *Cfr. Cossío, Op. Cit.*, pp. 18 y 19.

Baste, por mi parte, con lo dicho sobre el ejemplo como muestra de una forma de ver el tema. El estudio citado arriba constituye un atractivo para lectura de los interesados en este mundo mitológico medieval.

Si, como me propuse, se trata este trabajo de una mera aproximación a la materia, tal vez meramente enumerativa, no se puede dejar al margen, aunque camine por esta estrecha vereda, la figura insigne de Garcilaso⁶, a la hora de introducirnos en el mundo del Renacimiento. De la sabia mano de Cossío propongo como incitación las siguientes sugerencias acerca de su poesía, considerada desde el punto de vista que aquí se está planteando; esto es: el mundo mitológico de sus poemas y la posibilidad de un encuentro, siquiera fugaz, con Narciso o Eco. Sorprenderá el hecho de que Garcilaso no dedicara expresamente composiciones poéticas extensas a un mito. De ello, no obstante, resultaría erróneo y superficial deducir que los mitos o las alusiones mitológicas presentes en sus poemas carecen de interés porque suponen simplemente el montaje de un escenario. Muy al contrario: los mitos viven en su poesía. Quizás Garcilaso piense o intuya el verdadero sentido de tales historias. En sus poemas los seres mitológicos actúan y surgen como si ante ellos corrieran las aguas de un Céfiso o un Aqueloo, como si en realidad pertenecieran a un mundo vivo y sentido paganamente. De tal forma es así que la tarea de encontrar un autor renacentista y español que tan profundamente y tan orgánicamente haya integrado el componente mitológico en su obra resultaría para cualquiera de difícil logro.

⁶ Según E. RIVERA en su edición de las *Poesías Castellanas Completas de Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1972, p. 18, "Para tener una adecuada visión de conjunto de la poesía de Garcilaso, conviene en primer lugar establecer las divisiones genéricas esenciales. Tenemos tres secciones principales: el cancionero petrarquista (unos cuarenta sonetos y cinco canciones), los ensayos epistolares (dos elegías en tercetos y una epístola en versos sueltos) y las églogas pastoriles, en métrica variada. Las coplas castellanas, apéndice insignificante, sólo nos interesan para indicarnos el punto de partida del arte garcilasiano. No se distinguen los suyos de los otros discreteos amorosos que se encuentra, por ejemplo, en el *Cancionero general* de Castillo (1511): era el común estilo establecido de las competencias ingeniosas.

En los sonetos podemos ver claramente lo que ha llamado Lapesa la "trayectoria" del aprendizaje poético garcilasiano... Un nuevo valor plástico, de formas y movimientos materiales, se encuentra hermosamente realizado en los cuartetos del Soneto XIII, imitación clásica que supera a cualquier metamorfosis ovidiana: el mito de Dafne y Apolo se descubre de nuevo revitalizado en este soneto español plenamente renacentista". Cfr. También J. M. DE COSSÍO, *Op. Cit.* Cap. "El Renacimiento", pp. 75 y ss.

De este mundo tan amplio y tan complejo, por razones metodológicas, extraigo varios niveles o sustratos en que aparece plasmada esa exuberancia vivamente asimilada de motivos de la mitología que pueden tener como una de sus fuentes las *Metamorfosis* de Ovidio. Opina J. María de Cossío que se dan en Garcilaso varios niveles en la utilización y aparición de los mitos greco latinos:

1.- La fábula frecuentemente no aflora como relato o representación: es aludida o va implícita en la materia poética. Los nombres de dioses, ninfas o héroes se repiten en sus versos. En la "Primera Égloga", por ejemplo, están aludidas las historias de Procne y Filomela, de Endimión... ..

2.- Cuando alude a alguna ninfa o a algún dios incorpora su significación pura y la asocia a su estado poético o sentimental. Así, en un soneto recuerda los prodigios de Orfeo aplicándolos a su propia persona (a los esfuerzo por conseguir el amor de Isabel):

**"Si quejas y lamentos pueden tanto
que el curso refrenaron de los ríos
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su canto
... .."**

3.- Otras veces tan compenetrado se siente con el sentido de la fábula que su exposición se hace directamente sin aludirla como fábula y manifestando su situación sentimental, ocultando y al par descubriendo la alegoría. Así aparece en su "Canción Cuarta" la fábula de Venus y Marte cogidos en la red por Vulcano:

**"De los cabellos de oro fue tejida
la red que fabricó mi sentimiento,
do mi razón revuelta y enredada
con gran vergüenza suya y corrimiento,
sujeta al apetito y sometida, ..."**

Ahora bien, cuando el significado es material y externo, prefiere no aprovecharlo y sí, en cambio, la representación real del mito. Así en la "Égloga segunda", cuando se interroga:

**"¿A quién me quejo, que no escucha cosa
de cuantas digo, quién debería escucharme?"**

Contesta que Eco, pero no el eco que tiene una realidad sonora, sino la propia ninfa, como si ella existiera verdaderamente:

**“Eco solo me muestra ser piadosa:
respondiéndome prueba conhortarme,
como quien probó mal tan importuno;
mas no quiere mostrarse y consolarme.”**

Este mundo mítico garcilasiano está muy lejos de otros poetas del Renacimiento español y, en concreto, de dos autores que se han ocupado del tema de Narciso. Se trata de Hernando de Acuña y de Gregorio Silvestre. Aunque se afirme con toda razón que la técnica paisajística de ambos obedece a las líneas trazadas por el insigne toledano se trata mucho más de técnica expresiva que de verdadera consonancia del horizonte poético.

Hernando de Acuña⁷, natural de Valladolid, compuso varios poemas de contenido mitológico. El que aquí nos ocupa aparece en las edi-

⁷ Narciso Alonso de Cortés ha situado correctamente, según el parecer unánime de la crítica, la patria del autor en Valladolid, deducida, entre otros datos, de la lectura de las obras poéticas del vallisoletano Jerónimo de Lomas Cantoral quien lo cita entre varios poetas de la ciudad del Pisuerga como a Portillo y Cepeda, Francisco de Montanos, Cristóbal de Mendoza, Pedro de Soria, Damasio de Frías:

“Cante, Acuña, de ti el divino Apolo;
Apolo sacro, Acuña, de ti cante,
Que tu nombre y valor, al orbe solo,
A todo humano ingenio va delante
Y suele desde el uno al otro polo
De ilustre capitán, de firme amante.
Del estilo mejor que al mundo sea,
Cual bien sabe Damón y Galatea...”

Nuestra lectura de la obra de Acuña, y concretamente de la “Fábula de Narciso”, se basa en las ediciones de ELENA CATENA DE VINDEL, *Varias poesías de Hernando de Acuña*, Madrid, 1954, y la edición de ANTONIO VILANOVA, *Hernando de Acuña. Varias Poesías*, Barcelona, 1954. Ambas ediciones parecen tener, como es natural, su origen en la primera edición, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid: *Varias Poesías / Compuestas por / don Hernando de Acuña. / dirigidas al príncipe don Felipe N.S. / (Escudo de armas real) / En Madrid, en casa de P. Madrigal, 1951*. El artífice del descubrimiento de las poesías de Hernando de Acuña en el siglo XVIII fue LÓPEZ DE SEDANO, quien, en el tomo II *Parnaso Español* (Madrid, 1770, pp. 21-66), incluyó cuatro composiciones del poeta: “La contienda de Ayas Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles”, “La lira de Garcilaso Contrahecha”, “La Carta de Dido a Eneas traducida de Ovidio” y el soneto “Cuando era nuevo el mundo y producía”. Más tarde habría que citar la colección de la

ciones de sus obras en uno de los primeros lugares. La fábula se desarrolla propiamente en el centro de la composición, teniendo como prólogo y como epílogo alusiones a la vida real, con lo que el mito parece convertirse en un exemplum. Dicha disposición de absoluta independencia de planos, el mítico y el real, nos sugiere una perspectiva mucho más hacia el medioevo que renacentista, puramente, hecho este que se refuerza notoriamente con el fin de dogma moralizante que acompaña la composición.

El texto tiene su fuente en el mito ovidiano de las *Metamorfosis*. ¿Cómo actúa el poeta vallisoletano sobre el original latino? Ya se ha mencionado que, en primer lugar, lo "moraliza", en segundo lugar, también se ha dicho, lo desdobra en dos planos, en tercer lugar, lo "amplifica" notablemente. Si Ovidio se sirvió para la historia de 171 versos, la versión de Acuña abarca noventa y seis octavas (por ejemplo, la versión de Ludovico Dolce ocupaba dieciséis octavas y la de Anguilera sesenta y tantas). Once octavas, las primeras, se ocupan de los sentimientos amorosos y de la ingratitud. Según el principal biógrafo de Acuña, el ilustre soldado-poeta⁸ sufrió un desengaño amoroso y dicha pasión no correspondida late en los versos de su "Égloga" donde su amada aparece alegóricamente bajo el personaje de Silvia. No sería de extrañar que también bajo estas recriminaciones viva la dolorosa experiencia del desengaño amoroso en este poema. Sea así o no, el vallisoletano deja oír su austera voz diciendo:

**"Y conviene entender, que no se deve
Menospreciar jamás virtud divina
Y menos la del Amor, que al bien nos mueve,**

"Biblioteca de Autores Españoles" de Rivadeneira, realizada por Adolfo de Castro, pero, incluye sólo dos composiciones. Más tarde, LUIS ROSALES y LUIS FELIPE VIVANCO, en *Poesía Heroica del Imperio*, Barcelona, 1940 (tomo Y, pp. 43-50) reúnen varias composiciones de Acuña; entre ellas no figura la "Fábula de Narciso". Por tanto, las primeras presencias de la Fábula mencionada en las ediciones modernas son las que en primer lugar hemos citado y de las que nos hemos servido. En cuanto a la interesante biografía del insigne poeta-soldado, la más completa es, como se ha dicho, la de NARCISO ALONSO CORTÉS, *Don Hernando de Acuña, Noticias biográficas*, Valladolid, 1913, aunque anteriormente se habían realizado algunas semblanzas biográficas por parte de NICOLÁS ANTONIO (*Bibliotheca Hispano Nova*, tomo Y, p. 366 y LÓPEZ DE SEDANO (el *Parnas o Español*, tomo II, Madrid, 1770, pp. 24 y 25), quienes cometían el común error, según la crítica especializada, de convertir en madrileño a D. Hernando. Vid. Cap. Y de la obra de Alonso Cortés, pp. 7-19.

⁸ Cfr. NARCISO ALONSO CORTÉS, *Op. Cit.*, pp. 41 y 42.

Y de bien en mejor nos encamina,
 Y la que contra Amor yerra, o se atreve
 Entienda que a passar se determina,
 lo terrible del mundo, y lo más fuerte,
 Que es triste vida, y miserable muerte.

 Pecado inmenso, así es la pensa inmensa;
 Qual a muchas la dió, cuya memoria
 Bive en la antigua y la moderna historia."

Tras este prólogo, el poeta se dispone a relatarnos la historia de Narciso. En una estructura casi pindárica⁹ se pierde la visión de la realidad y se entra en el bucólico paisaje mítico. Este mundo mítico no es, sin embargo, el prototipo de lo deseable, como podría suceder en Píndaro, sino su antítesis, lo que debe evitarse. El segundo paso del poema que supone esa traslación a otro mundo (bien histórico, bien mítico) se realiza con un brusco corte de distanciamiento. No estamos, por decirlo así, ante un único cuadro que representa diferentes escenas, estamos ante un tríptico. Lo que el Renacimiento anhelaba era la integración en un todo completo de esta abrupta separación de niveles. Acuña no realiza tal reintegración (como sí la vemos en Garcilaso) por lo que su actitud en este aspecto pertenece más bien al modo tradicional y aún medievalizante. Sin embargo, como opina Cossío¹⁰, se atisba en los versos descriptivos del paisaje un demorado tono renacentista:

"En piedra natural está cavado
 el vaso de la fuente, tan guardada,
 que de ninfa o pastor, ni de ganado,
 ni de ave o fiera fue jamás tocada
 defiéndela del sol por cada lado
 una espesura de árboles cerrada,
 y el verde suelo pinta tiernas flores
 de mil diversidades de colores."

En este mismo núcleo del desarrollo de la fábula tiene lugar la aparición del segundo personaje de la historia: Eco. Ya Ovidio reflejó esti-

⁹ Entiéndase tal afirmación en el sentido restrictivo de equiparable alternancia de niveles y de estructura anular de la composición. En otros aspectos, sobre todo de "contenido", la poesía de Píndaro está muy lejos de estos versos.

¹⁰ Cfr. Cossío, *Op. Cit.*, Cap. VII, "El Italianismo", pp. 185 y ss.

lísticamente los rasgos que identifican a esta desdichada ninfa: “Huc *coeamus*” ait nullique libenius umquam / Responsura sono “*coeamus*” rettulit Echo”. La repetición de las palabras pronunciadas, rasgo esencial de la protagonista tras el castigo, han supuesto un recurso expresivo hábilmente explotado por muchos de los autores que han recogido esta historia. Aquí, Acuña también emplea el juego verbal:

**“En altas bozes: “aquí estoy”, decía.
Y Eco sola, “aquí estoy” le respondía.
... ..
“Pues venid y allegad”, dize espantado,
Y escucha de qué parte, o quien responde;
Mas Eco oyendo lo que pide y quiere,
“Venir, llegad”, en alta boz refiere.”**

Tras la exposición de la historia Acuña vuelve a las recomendaciones del principio en una especie de cierre anular del poema. El castigo de Narciso, su transformación en flor:

**“Por Narciso de todas fue tenida
y Narciso de todas fue llamada
la cual de blancas hojas es ceñida
al derredor, y en medio colorada.”**

Halla aquí, en el marco de la realidad poética de Hernando, adecuada aplicación:

**“Viva la que es discreta recatada
que pues hubo en el agua fuego y muerte
más cercano peligro, y más presente
hay siempre en el espejo que en la fuente.”**

Comprende pues el autor de este poema que la “historia ejemplar” conlleva un aviso contra la vanidad y la autosuficiencia. Como rasgo curioso destaca en el verso final la trasposición entre la fuente y el espejo; curioso resulta porque las aguas narcisistas en tratamientos más modernos del mito aparecen sustituidas, en ocasiones, por el cristal o por el espejo, si bien, también hay que decirlo, con distinta intencionalidad, en la mayoría de los casos.

Podrían considerarse otras vertientes destacables del texto de D. Hernando de Acuña. Sin embargo, ahora resultaría demasiado prolijo y abusivo en el tiempo. Quede, pues, evidente de lo dicho la triple disposición del poema, la intención moralizante, las descripciones de tipo

garcilasista, la abrupta separación de niveles -el real y el mítico- y el discurrir autónomo del relato de la historia, cuya consideración, en sí misma atractiva, marca un distanciamiento con la tradición puramente medieval.

Alejado de los círculos vallisoletanos surge la figura de Gregorio Silvestre¹¹ a quien presenta Adolfo de Castro con las palabras que siguen:

“Otro poeta portugués cultivó aún más que Camoens y Saa de Miranda la literatura española, Gregorio Silvestre, natural de Lisboa (1520), pasó de siete años a la ciudad de Granada, donde permaneció el resto de su vida. Allí recibió educación, allí trató cariñosamente a poetas tan ilustres como D. Diego Hurtado de Mendoza, D. Fernando de Acuña, Juan Latino, Luis Baraona de Soto y Luis Gálvez Montalvo. Allí se puede decir que con su buen gusto echó las raíces a la docta, ingeniosa y rica escuela de los Espinosa, Páez, Espinel, Miradamescua y tantos otros, que aunque más aficionados al verso endecasílabo que su maestro, no por eso dejaron de aprender en sus escritos... .. Murió en su patria adoptiva y fue sepultado en la Iglesia del Carmen con este epitafio:

**Yace en esta Iglesia chica,
Y entre sus piedras, aquél
De quien la fama infiel
más entiende que publica;
Mas, pues ella no lo explica
Pregúntenselo al laurel,
al moral, lirio y clavel
y a mil glosas que por él
Hace nuestra España rica.”**

La vida y la obra de Silvestre han sido objeto por A. Marín Ocete¹², quien en el año de 1939 publicó su obra en el Servicio de Publicaciones de la Facultad de Letras de Granada. Dedicó este investigador un pequeño capítulo de su estudio al mito de Narciso, separado incluso de otro capítulo más general titulado “Los poemas mitológicos” y que

¹¹ Cfr. ADOLFO DE CASTRO, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Op. Cit. P. XXXIX, vol. 2.

¹² Cfr. A. MARÍN OCETE, *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico*, Granada, 1939, Cap. XII: “La fábula de Narciso”, pp. 193-197.

contiene observaciones relativas a "La Fábula de Apolo y Dafnes" y a "La Fábula de Píramo y Tisbe". ¿Qué razón argumenta el crítico para aislar el poema de Narciso del resto de la producción temática mitológica? "La Fábula de Narciso, en opinión de Marín Ocete, supone un cierto cambio en la trayectoria del poeta de origen portugués:

"Acomodado a los nuevos metros italianos y cultivador entusiasta del endecasílabo, Silvestre vuelve a los temas mitológicos. "La Fábula de Narciso" tiene interés para seguir la evolución del gusto del autor y de su posición estética. En "Dafnes y Apolo", o en "Píramo y Tisbe", Silvestre había recogido, según hemos visto, un asunto clásico y lo había versificado según la visión de un poeta español de la época. Los héroes se habían humanizado para moverse en un ambiente de realidad inmediata y tangible.

Ahora Silvestre se sitúa ante el tema en distinta posición espiritual: respeta la narración de héroes y dioses y la deja desrealizarse entre la bruma de su encanto remoto y ajeno. Sin ninguna pretensión estilística arcaizante y menos clasicista, el poeta es sólo espectador de la clásica historia. Esto significa un progreso hacia una comprensión más cabal de la Antigüedad. Actitud de respeto que no se altera porque se aporte la narración como una historia ejemplar para el desvío de la amada y su irremediable ingratitud.

Pero no debe pensarse en un cambio de técnica literaria correlativo al de su posición espiritual. El esquema de la "Fábula de Narciso" es bien similar al de los otros dos poemas clásicos ya citados, aunque el tono poético sea distinto."

Coincide en gran medida con esta visión sobre el poema el crítico J. M. De Cossío¹³ quien pone de relieve además el tono moralizador y ajeno al nuevo tratamiento de estos temas y la "ingenua tendencia alegorizante", de vocación castellanista.

El modelo de Silvestre parece haber sido Ovidio a quien sigue en el desarrollo del tema desde la aparición de la ninfa Eco, al comienzo de la obra. Nuestro poeta no se separa de su modelo pero da a cada fragmento un trato poético distinto: aumenta los elementos expresivos de su arte: descripciones, diálogos, interrogaciones retóricas..., alejándose cada vez más de la simplicidad técnica del primer Renacimiento espa-

¹³ Cfr. J. M. DE COSSÍO, *Op. Cit.*, Cap. "Fábulas en metros breves", p. 229.

ñol, para cruzar el siglo XVI y asomarse a los linderos de la expresión barroca, en sus recursos de exuberancia formal.

Se advierte también en el poeta portugués un tono moralizador en su historia, pero se difuminan un poco los rasgos de ruptura entre el ámbito propiamente mítico y el marco real, porque al igual que lo hiciera D. Hernando de Acuña la fábula se desarrolla en una triple oscilación: marco real, mítico y breve vuelta al real. Sin embargo, se atisban ligeras incursiones de uno en el otro. El propio inicio del poema: "Hermosa ninfa mía..." arranca con una evidente identificación entre la amada a quien va dirigido el poema y la ninfa protagonista (o protagonistas) del relato de ficción. Y, si, rápidamente, se avanza en la lectura hasta llegar al epílogo, también aquí Gregorio Silvestre entrecruza ambas perspectivas, al advertir a "su señora" el peligro que corre de sufrir "una transformación" como la que experimentó el joven griego. No estaba muy acostumbrada la tradición literaria española, al tratar temas de la mitología, a sentirla como portadora de vivificantes visiones de la realidad sino, más bien, como se ha señalado en el caso del poeta vallisoletano, a mostrarla como elevado "exemplum" en igualdad de condiciones que un hecho meramente histórico, aunque esto debe considerarse en una amplia escala que va desde la auténtica identificación mito=historia hasta la percepción del mito como ejemplo meramente moralizante, sin vinculación con el acontecer real. El poeta-músico afincado en Granada se acerca con esta forma de concebir la realidad mitificada o el mito actualizado a la perspectiva garcilasiana y renacentista. No existe en el epílogo de la "Fábula de Narciso" alusión alguna al pecado ni a la muerte, ni aún considerando esta como forma poética y no como amenaza verdadera.

**"Mirad, señora mía, que os aviso,
no os vuelve amor así en alguna cosa
por veros más cruel que vio a Narciso,
más áspera, más dura y más hermosa.
Que ya os vuelve en flor de improviso
en lirio o alhelí, clavel o rosa,
instrumentos seréis naturalmente
que a todos da placer y él no lo siente."**

Del núcleo central de la obra, la exposición de la fábula, surgen acordes elementos con el original latino y con la tradición literaria que

de él depende. Así sucede con el juego lingüístico que reproduce los efectos del eco:

**-¿Y soy por dicha yo el que andas buscando?
-Ando.- ¿Qué soy yo cierto el que tú quieres?
-Eres.- ¿Pues dime ya quién va causando
tu gran clamor?- Amor si tú quisieras.
-Cuán duro y qué tal es, ve declarando
ese amor tal.- Mortal según refieres.
-Muy cara te ha salido a ti mi cara.
Y entonces con más fuerza dijo: Cara.”**

Dichos efectos del eco, como es manifiestamente visible en una ligera lectura del texto de Ovidio y de este poema, resultan, como también sucede en otras versiones de otros autores, muy amplificadas, alejándose también en este recurso de la breve sencillez del original latino; hecho que se demuestra recurrente cuando el autor se demora, y muy bien, en la descripción del paisaje que presenta en Silvestre la doble connotación de ser garcilasista y granadino¹⁴. Los dos sentidos naturalmente se aúnan; sin embargo, para que sirva de muestra, veamos un primer ejemplo donde predomina el color de Garcilaso y un segundo donde destaca el minucioso y detallista paisaje de la “escuela de Granada”, teñido de delicadeza:

**“Las aguas que revierten de sobradas
mil claros arroyuelos van haciendo
las unas con las otras encontradas
las quijas y arenillas revolviendo
azules, blancas, verdes, coloradas,
a las piedras preciosas excediendo,
la vista y el oído deleitando,
y el alma y el sentido recreando.”**

Dicho tono y sentimiento también aparecen en poetas contemporáneos como Antonio Carvajal quien en su libro *Casi una Fantasía* nos deleita con los siguientes versos, de delicado aroma granadino:

**“¡Oh, qué clamor, al alba, de vencejos!
Todos cantan: los jóvenes, los viejos.
Es el coro de sus generaciones.**

¹⁴ Cfr. ANTONIO CARVAJAL, *Casi una Fantasía*, Granada, 1975.

Todos vibran y cantan. Todos vuelan
y es cantar y volar el bien que anhelan...
Y alondras, y malvises, y pinzones...

..... ..

Así pasé por todas mis edades,
conforme con mi edad, y algo Narciso.

"Porque, para luchar contra el espejo,
el ángel era demasiado viejo,
muy púberes los lirios sobre agraces.
... Pero me has sorprendido, y te sonríes,
tú, que has visto brotar los alhelies
en los ausentes nidos de torcaces"

..... ..

Al unísono se escuchan los versos del poeta Silvestre quien tuvo en la ciudad del Darro su patria adoptiva:

"Están aquí los árboles honrosos
las victoriosas palmas y laureles,
entre ellos entrepuestos, muy hermosos,
nardos y cidras y linaloeles.
Naciendo entre las ramas olorosos
mosquetes y jazmines y claveles,
y muestra cada un árbol las ficciones
de aquellas las primeras invenciones."

Esta cercanía de la naturaleza e individualizada identificación de los elementos del paisaje, a pesar de las distancias temporales, corren por los versos de Silvestre y de Carvajal y permiten adscribirlos, sin gran margen de error, a la mencionada "escuela granadina", que incluso podría extenderse a otras manifestaciones como la canción popular en la voz de Carlos Cano.

Para completar la rápida visión que aquí se ofrece sobre el mito de Narciso en el Renacimiento español, en estrecho paralelo con el tratamiento expuesto del Narciso de Acuña, conviene anotar la reacción de Eco ante la muerte del joven, ejemplo también del juego lingüístico de las voces repetidas:

"La cual, como morir así lo vía,
aunque de su desprecio se acordaba,
así su desventura le dolía
que a par con él sus males lamentaba.
Narciso dice: ¡ay! y ¡ay!, respondía;

sonaba el golpe de ella, si él se daba;
él dice: ¿tanto mal merecí yo?
Y quédase la voz sonando: y yo.”

¿Qué comparten?, ¿En qué se alejan?, ¿Cuáles son los rasgos renacentistas de estos Narcisos? Como opina Cossío¹⁵: “A través de este examen, menos demorado que los poetas merecen, pueden seguirse las vacilaciones, la evolución de la poesía de Acuña y Silvestre, que no es sino un espejo de la lucha en que otros poetas se debatían con su propia inclinación al implantarse los modos italianos”. Lo que Cossío afirma aludiendo a la producción global de ambos autores queda también patente en el caso concreto de la “Fábula de Narciso”. Según puede fácilmente deducirse de las observaciones anteriormente realizadas sobre el mito en ambos autores, la elección del tema no obedece a una tendencia puramente renacentista porque existieron tratamientos del mismo en la literatura anterior a esta fecha, la intención moral que ambos, Acuña y Gregorio Silvestre, prestan a sus composiciones también tiene su referente en la época medieval, la historia como “*exemplum*” guarda estrecha relación con una amplia esfera de producciones literarias de tipo religioso y arcaizante (para la época a la que nos referimos), la estructura anular de los poemas posee rasgos que incluso son compartidos por algunas composiciones de la literatura griega.

Acuña se acomoda con mayor dificultad a los nuevos tiempos. El esfuerzo de componer métricamente sus versos “a la manera italiana” y la presencia soterrada del maestro de todos, Garcilaso, no se enmarca en un poema exento de resonancias castellanas y de trasfondo ideológico alejado del paganismo.

Silvestre, en este poema, se aproxima más al nuevo sentir al entrecruzar el mundo mitológico con la realidad, al desligar el relato, no totalmente, pero sí con un cierto avance, de una opresión ideológica patente en la noción de “pecado” y al desprenderse dejando avanzar, ligera, la narración:

“Todas estas cualidades que no afectan a la belleza del poema, lo sitúan en una posición de ensayo no totalmente logrado desde el punto de vista de la nueva escuela, pero gratísimo de lectura, y ejecutoria incontestable de un poeta auténtico¹⁶.”

¹⁵ Cfr. J. M. DE COSSÍO, *Op. Cit.*, Cap. “Fábulas en metros breves”, p. 229.

¹⁶ Cfr. J. M. DE COSSÍO, *Op. Cit.*, p. 237.