
MATERIAL DIDÁCTICO
FILOLOGÍA

6

TRADICIÓN CLÁSICA Y LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA. NUEVE TEMAS

Jorge Fernández López
M.^a Ángeles Díez Coronado

Jorge Fernández López
M^a Ángeles Díez Coronado

Tradición Clásica y Literatura Española e Hispanoamericana

Nueve Temas

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge

Tradición clásica y literatura española e hispanoamericana [Recurso electrónico] :

nueve temas / Jorge Fernández López, M^a Ángeles Díez Coronado. – Logroño :

Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2016.

127 p. ; v. digital. – (Material didáctico. Filologías ; 05)

ISBN 978-84-617-7304-6

1. Literatura española. 2. Literatura hispanoamericana. 3. Influencia clásica. I. Díez Coronado, M^a Ángeles. II. Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones. III. Serie.

821.14.09:821.134.2.09

821.124.09:821.134.2.09

821.14.09:821.134.2.(7/8)

821.124.09:821.134.2.(7/8)

DSBB -- IBIC 1.1

DSB -- IBIC 1.1

2ADS -- IBIC 1.1



Tradición clásica y literatura española e hispanoamericana

de Jorge Fernández López y M^a Ángeles Díez Coronado (publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](#).

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© Los autores

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2016

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN 978-84-617-7304-6

Edita: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones

Sumario

Presentación.....	5
1. Introducción	7
2. Virgilio en la literatura española	19
3. Marcial en la literatura española	33
4. Catulo en la literatura española	49
5. La tradición clásica en Augusto Monterroso.....	63
6. La tradición clásica en Jorge Luis Borges.....	75
7. El mito de Orfeo en la literatura española	89
8. El mito de Narciso en la literatura española	103
9. La presencia indirecta de la literatura antigua.....	115

PRESENTACIÓN

La literatura de la Antigüedad clásica –la griega y la latina– ha sido fundamental para el desarrollo cultural de occidente, y a ella han acudido a lo largo de los siglos los escritores más diversos con actitudes que han ido, lógicamente, variando.

En estas páginas se estudia la presencia de la literatura grecolatina en la literatura española e hispanoamericana, y se pone así ante los ojos de quien las lea el mecanismo fundamental del hecho literario, que consiste, sobre todo, en que un texto quiera insertarse en una tradición que se considera ‘literaria’: esa tradición empieza con Homero y continúa hasta hoy.

El tratamiento de un asunto tan amplio y susceptible de tantos enfoques obliga a limitar las posibilidades: por ello, una vez planteadas las cuestiones de tipo más general acerca de la presencia de la literatura antigua en la española en el primer capítulo, analizaremos en profundidad unos cuantos casos que muestren, en primer lugar, las distintas maneras en las que la literatura antigua está presente en las obras y los autores de la literatura española; y, en segundo, que expliquen ese mecanismo fundamental para la esencia de la literatura que consiste en que un texto esté presente en otro de modos diversos. Para ello, se recurrirá constantemente a los textos originales de las literaturas española, latina y griega (en los dos últimos casos, en traducción al castellano).

Así, veremos la influencia de un autor antiguo en el conjunto de la literatura española, desde una perspectiva esencialmente diacrónica (Virgilio, Marcial, Catulo); estudiaremos las distintas influencias antiguas que, de manera sincrónica, se dan en un autor o una obra (en Jorge Luis Borges y Augusto Monterroso); nos detendremos en el estudio del tratamiento de varios mitos en una selección diacrónica de textos y autores españoles (Orfeo y Narciso); por último, dedicaremos un apartado específico al estudio de las diversas vías intermedias a través de las que la cultura antigua llega a la literatura moderna, en especial en los siglos XVI y XVII: misceláneas, manuales de mitología, literatura emblemática, etc.

Se trata, en primer lugar, de tener una idea general acerca del peso de la literatura grecolatina en la literatura española y de cómo no se entiende la historia de esta sin aquella. Así, el lector conocerá una amplia gama de modos en los que se da esa presencia, y será capaz de discernir las diferentes actitudes hacia la literatura antigua que se han dado a lo largo de la historia de la literatura española.

Además, el lector se familiarizará con una serie de mitos grecolatinos fundamentales y conocerá las diferentes vías de adaptación de esos mitos a las variadas circunstancias históricas y culturales posteriores.

NOTA: Los números entre paréntesis remiten al listado de Textos que aparece al final de cada Tema.

1. Introducción: lo ‘clásico’ y los ‘clásicos’. La importancia de la literatura grecolatina en las literaturas europeas modernas

Presentación

Este tema está dedicado, en primer lugar, a delimitar los distintos sentidos del término ‘clásico’ (como una categoría universal estética y como cuasi-sinónimo de ‘relativo a la Antigüedad grecolatina’, principalmente); a explicar cómo el concepto de ‘tradición’ es consustancial al hecho literario: un texto es literatura principalmente porque se concibe inserto dentro de una tradición que, para la cultura occidental, arranca en Homero; y, por último, a presentar los rasgos generales que han configurado la transmisión de la cultura antigua a lo largo de la historia de Occidente.

Para ello recurriremos a diversas formulaciones al respecto para proponer una síntesis final que sirva como punto de partida y de referencia para los temas siguientes.

1.1. Lo ‘clásico’ como categoría estética

Cuando uno se pregunta, sin mucha reflexión previa, a qué cosas se les puede llamar ‘clásicas’, surge un buen número de ellas: la música ‘clásica’ o un edificio con muchas columnas (sobre todo si son dóricas o similares); también un traje o un vestido pueden ser ‘clásicos’, e incluso una carrera ciclista o un partido de fútbol entre dos equipos de rivalidad tradicional merecen a menudo el calificativo de ‘clásicos’. En un nivel más preciso, y ya ciñéndonos al mundo del arte en general, fácilmente vienen a la mente como obras ‘clásicas’ las sinfonías de Mozart, las Meninas de Velázquez, el *Quijote* o Calderón, Shakespeare y, por supuesto, obras como el Partenón, las esculturas de Fidias o la *Eneida* de Virgilio. Lo clásico parece así apelar a dos ideas relacionadas entre sí: el hecho de pertenecer a una tradición asentada y reconocida como tal, por un lado, y cierto equilibrio, cierta armonía entre las partes que integran un todo, por otro; además, se asocia de manera especialmente estrecha, aunque, claro está, no exclusiva, al mundo de la Grecia y Roma antiguas.

A la cuestión del equilibrio y la armonía puede considerársele una especie de categoría estética universal. Así, en efecto, puede hablarse de una manera general de concebir el arte según la cual en su evolución se daría constantemente una sucesión de fases. En primer lugar, estaría la fase inicial, primitiva, arcaica, en la que las formas artísticas todavía no han alcanzado su ‘madurez’ y los elementos expresivos y de contenido parece que no se dominan del todo; en segundo lugar, tendríamos, ya sí, la fase clásica, en la que fondo y forma, expresión y contenido conviven de manera equilibrada y armónica, en la que los artistas han alcanzado su madurez y dominan y llevan a las cimas de sus posibilidades todas las formas artísticas; por último, se llegaría a la fase manierista, decadente o barroca, en la que se intentaría aprovechar al máximo las posibilidades, sobre todo formales, de las formas artísticas ya asentadas, lo que desembocaría en un desequilibrio a favor de la expresión, de la forma, que superaría en importancia al contenido, al fondo. En ese sentido, una obra clásica sería a la vez el punto de llegada de una tradición y el de partida para desarrollos posteriores que la continúan. Este esquema general se puede aplicar, con todo lo que tiene de simplificador y haciendo las salvedades y matizaciones que se quiera, a la

pintura italiana del Renacimiento, a la escultura de la Grecia antigua, a la literatura española entre 1450 y 1650, al desarrollo del madrigal, etc.

En cuanto a la idea de que algo es ‘clásico’ porque pertenece a una tradición, es a eso precisamente a lo que alude la etimología del término: el latino *classicus*, -a, -um es un adjetivo formado a partir de *classis*, -is, ‘flota’, y que, por lo tanto, quiere decir literalmente ‘relativo a la flota’. La explicación es la siguiente: el adjetivo se aplicaba a *miles*, ‘soldado’, y el soldado de la flota, el *miles classicus*, como hoy en día los infantes de marina o los *marines* norteamericanos, eran soldados especialmente seleccionados. Un *miles classicus* era, pues, universalmente reconocido como un soldado selecto, de calidad especial y contrastada. La primera vez que, que nos conste, se compara una obra literaria con un soldado y se le aplica este adjetivo es en las *Noches Áticas* de Aulo Gelio en siglo II d.C., y desde entonces su uso con el sentido general de ‘selecto’ y de ‘dotado con una calidad especial que es generalmente admitida como tal’ se ha extendido considerablemente.

Justamente esta idea es la que exponen definiciones como la de Borges de lo que es una obra clásica. En efecto, en un breve pero luminoso ensayo titulado *Sobre los clásicos* (1), el autor argentino propone como característica esencial de un clásico no el que posea “necesariamente (...) tales o cuales méritos”, sino el hecho de que sea leído “con previo fervor y con una misteriosa lealtad” por las generaciones de los hombres. La definición es acertada, sobre todo porque es la única que permite englobar dentro de la misma categoría de ‘clásico’ obras tan dispares como la *Eneida* de Virgilio, el *I King* confuciano o el *Fausto* de Goethe. Nos encontramos sin embargo ante cierto círculo vicioso, porque lo que así viene a decirse es que un clásico es un libro que es considerado como clásico en determinada circunstancia cultural, con la única precisión de que a esa consideración va unido un “previo fervor” que además se dilata en el tiempo. ¿Pero qué es lo que hace que una obra sea leída “con previo fervor”? Repasaremos para ello a continuación la detallada propuesta al respecto del escritor italiano Italo Calvino.

1.2. Distintos conceptos de ‘obra clásica’

Italo Calvino (1923-1985) escribió un célebre ensayo titulado “Por qué leer los clásicos” (2). En él, antes de llegar al final, en el que se da una respuesta a esa pregunta, Calvino se dedica por extenso y casi exclusivamente a proponer definiciones de lo que sería un libro clásico.

Con considerable sentido del humor, lo primero que dice Calvino al respecto es que “Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: ‘Estoy relejendo...’ y nunca ‘Estoy leyendo...’.” Con esto se alude, por supuesto, al “fervor” del que hablaba Borges, a la tradición que conforma el conjunto de clásicos y a la presión cultural que de ello se deriva. Pero algo así, por supuesto, sólo podría decirlo alguien de cierta edad, al que se le podría exigir haber leído ‘todo lo que hay que leer’. Por eso, y pensando en que los libros clásicos se ofrecen por igual a cualquiera y a cualquier edad, Calvino propone esta segunda definición: “Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.”

Con mucha frecuencia, y a pesar de la “riqueza” que supone la lectura de un clásico, el lector se olvida casi por completo de la obra o, al contrario, queda marcado de manera intensa. A partir de esta doble posibilidad, nace otra definición, la tercera: “Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.”

Esto lleva a que Calvino aluda a la necesidad que se tiene en la edad más avanzada de volver a leer los clásicos que uno leyó en la juventud y ha olvidado; sin embargo, los cambios experimentados por el individuo y la “riqueza” de la obra clásica hacen que esa relectura pueda ser nuevamente fecunda. Por eso dice Calvino, en su cuarta definición, que “Toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera.” No obstante, y debido a la presencia

del libro clásico en el inconsciente colectivo o individual de la que se hablaba en la tercera definición, también podría decirse lo contrario de lo anterior, a saber, que (quinta definición) “Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura.” Y todo lo anterior es posible porque (sexta definición) “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.”

La tradición en la que un clásico necesariamente se inserta y esa presencia suya más o menos difusa en la cultura a la que pertenece hacen que un clásico no pueda desprenderse de las lecturas que se han hecho de él, lo que afecta a cada nuevo lector. Por eso, formulado de la mejor de las maneras (séptima definición), “Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres).” Parte de esas lecturas previas que dejan huella en el clásico se presentan a menudo en forma de pesadas introducciones, prolijas notas o crítica erudita a los que el clásico, en cierta manera, sería inmune. Así, propone Calvino que (octava definición) “Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima.”

De ahí que Calvino recalque cómo, a pesar de los datos previos que un lector a menudo posee antes de enfrentarse directamente a un libro clásico, la riqueza de estos haga que pueda decirse lo siguiente (novena definición): “Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad.” De ese descubrimiento siempre posible, de esa revelación que potencialmente esconden los libros clásicos, se derivaría el caso frecuente en el que se considera a la obra literaria el punto de referencia universal: es algo que, por razones religiosas, ocurre con la Biblia, pero también con las obras de Borges. He aquí, pues, un nuevo criterio para denominar ‘clásico’ a un libro. Por eso, (décima definición) “Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes.” Igualmente es posible, señala Calvino, la posición contraria. Por mucho que un libro sea clásico, es también frecuente el caso de quien se declara incompatible con tal o cual obra, a pesar de que la conozca y la lea. Así (undécima definición), “Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirse a ti mismo en relación y quizás en contraste con él.”

Llegados a este punto advierte Calvino (pág. 17) que viene empleando el término ‘clásico’ sin “hacer distinguos de Antigüedad, de estilo, de autoridad.” Se trata de “un efecto de resonancia” que podría aplicarse a obras de cualquier momento, con tal de que estén situadas en una continuidad cultural. Esta tradición en la que ha de insertarse un clásico, sin embargo, tiene su orden cronológico, y así (duodécima definición) “Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce en seguida su lugar en la genealogía.”

Por último, y aludiendo a la relación entre el ‘clásico’ y lo ‘moderno’ o ‘contemporáneo’, propone Calvino que “Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo”; por lo que, viceversa, “Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone.”

Las catorce definiciones que hasta aquí va proponiendo Calvino son todas, aunque parciales, válidas. Tras ellas, Calvino responde a la pregunta que titula el ensayo con una contestación muy simple, la más simple posible (pág. 20): “La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos”. Y la conclusión a la que queríamos llegar nosotros es la siguiente: a pesar de todos los rasgos con los que Calvino caracteriza los libros clásicos, desde posturas que muchos suscribirían, no se entra más que muy tímidamente en intentar precisar qué es lo que tiene que tener un libro para que sea clásico, para que se le puedan aplicar todas o la mayoría de las definiciones propuestas por Calvino. En esto, Calvino se aproxima bastante a lo que veíamos de Borges: un libro es clásico porque así lo decide una comunidad, porque tiene, según veíamos que decía Calvino, “cierto efecto de resonancia”. Parece, pues, que para conceder a un producto artístico el calificativo de ‘clásico’ es más importante el uso que se hace de él que sus características internas.

Pasaremos por eso ahora a un texto muy difundido, sobre todo en el ámbito anglosajón, en el que sí se intenta proporcionar una definición más interna, que atienda más a lo que podría

llamarse la ‘esencia’ de lo que es una obra literaria clásica. Una de las figuras más influyentes en la poesía y en la crítica literaria del siglo XX fue el poeta y crítico Thomas Stearns Eliot (1888-1965), nacido en Estados Unidos pero que desarrolló toda su carrera profesional en Gran Bretaña. Eliot escribió un ensayo titulado “What is a Classic?” (3), en el que intenta establecer las características que una obra debe reunir para merecer el calificativo de ‘clásica’.

Para Eliot son tres los factores que permiten el surgimiento de una obra clásica. En primer lugar propone Eliot la necesidad de que la cultura en la que se gesta una obra haya alcanzado un grado suficiente de madurez: sólo una cultura que haya desarrollado una serie amplia de categorías artísticas en las que se hayan tratado los problemas fundamentales del ser humano puede hacer que nazca una obra que merezca ser llamada ‘clásica’. En segundo lugar habla Eliot de otra madurez: la madurez del estilo, de la lengua literaria. En efecto, es necesario que junto con la posibilidad de expresar un contenido ‘maduro’, haya en una sociedad una tradición literaria con formas asentadas que permitan dar la forma adecuada a cualquier contenido. Y por último, dice Eliot, es necesario que en los temas, conflictos, etc. que presenta la obra se dé un equilibrio entre el caso particular y la universalidad: una obra sólo será clásica si, a cierto nivel de lectura, tolera la identificación del receptor con lo que puede considerar sus propias circunstancias o, más bien, circunstancias humanas universales. El ensayo de Eliot era inicialmente una conferencia dirigida a la Sociedad virgiliana de Londres, y su respuesta concreta a ¿Qué es un clásico?, más allá de esta definición general, es que la obra que ejemplarmente encarna estas cualidades es precisamente la *Eneida* de Virgilio.

1.3. El concepto de ‘tradición’ y su papel en la literatura occidental

1.3.1. Tradición y literatura en Occidente

Hemos mencionado ya varias veces la relación de lo clásico con la existencia de una tradición, esto es, de una serie de obras relacionadas histórica y culturalmente entre sí y que están dotadas de cierta unidad, que les viene conferida y resulta reforzada por la continua aparición de nuevas obras que pretenden insertarse en ella. Así concebida, la tradición no sería un elemento más de la literatura, sino que se nos configura como su mecanismo fundamental: algo sería literatura sobre todo por una cuestión de voluntad, porque quiere pertenecer a una larga serie de elementos que también son literatura.

En efecto, como dice Francisco Rico (4, pág. 275) “todavía hay quien piensa que un texto literario es antes de nada la expresión de unas emociones o de una imagen del mundo, la liberación de una fantasía más o menos enfermiza, o la concreción de quién sabe qué misteriosas intuiciones. Sin duda puede ser todo eso (y mil cosas más), pero *después*: la condición *literaria* no le viene de las emociones, la fantasía ni la intuición, sino del hecho de insertarse en una tradición reconocida y deliberadamente asumida como tal, en las huellas de Homero, en el espacio convencional de la literatura.”

El insertarse en una tradición llega muy a menudo al caso extremo de que en un texto se detecta más o menos claramente la presencia de otros textos anteriores con diversos grados de intensidad. Es a esto a lo que se llama modernamente intertextualidad. La moderna teoría de la intertextualidad establece tres niveles distintos en los que se daría la presencia de un texto en otro posterior. El primero de ellos es la reminiscencia, el eco involuntario: un autor está tan familiarizado con ciertas obras, que además muy probablemente admira, que ciertos elementos de ellas acaban apareciendo en la suya propia. El segundo sería el de la presencia ocultada: un autor es consciente del modelo que desea imitar y lleva a la práctica esa imitación, pero espera que el lector no advierta este hecho. El tercero es la alusión: el autor introduce con plena conciencia en su texto un elemento que proviene de otro, pero no espera que pase desapercibido, sino todo lo contrario: confía en que el lector culto, el lector hacia el que más específicamente se dirige, detecte con claridad la alusión.

Como fácilmente puede imaginarse no es sencillo —a veces es imposible— discernir en cada caso ante qué tipo de presencia estamos; subrayemos sin embargo que el último mecanismo, el de la alusión que se espera que se detecte es frecuentísimo en la literatura occidental. Sólo cierta inercia que se arrastra desde el Romanticismo ha hecho que se considere la originalidad absoluta y la independencia con respecto a modelos anteriores como uno de los principales valores literarios. La aplicación de esta idea a la poesía latina o a Garcilaso, por ejemplo, lleva a no entender uno de los mecanismos principales que regulan dichas manifestaciones artísticas.

Señalemos, por último, que el mecanismo de la tradición es tan consustancial con la literatura que incluso cuando se intenta quebrar se acaba regresando a él, aunque sea de manera distinta. Así, cuando las vanguardias de principios del siglo XX pretendieron romper con toda la tradición anterior e hicieron de la originalidad absoluta el máximo valor, lo que acabó instituyéndose es lo que Octavio Paz denomina en *Los hijos del limo* (5) la “tradición de la ruptura”. Lo que esto quiere decir, en primer lugar, es que la literatura sigue construyéndose en diálogo con lo anterior, aunque sea para negarlo; pero es que además cada nueva vanguardia que se propone romper con el pasado reproduce, desde muy pronto, ese elemento que ya estaba en la vanguardia anterior, a saber, el de la ruptura. Por decirlo de otra manera, sólo sería posible una ruptura: la primera; a partir de ahí, al superponer una ruptura a otra se termina por producir la “tradición de la ruptura” de la que hablamos.

1.3.2. La tradición clásica en la literatura española

Con respecto a cómo se da la presencia de la tradición clásica en el conjunto de la literatura española, se pueden trazar unas cuantas características generales, atendiendo sobre todo a los periodos en los que convencionalmente suele dividirse la historia de esta.

En contra de la cierta imagen tópica más o menos extendida, según la cual durante la Edad Media el saber clásico prácticamente desapareció hasta el Renacimiento, la crítica histórica y cultural de los últimos decenios nos proporciona una visión menos pesimista. En efecto, a lo largo de los siglos ‘medievales’ (del VI al XV, aproximadamente), la presencia del legado de la Antigüedad es constante en todo tipo de manifestaciones culturales, aunque no tenga la vitalidad que muestra en la etapa histórica posterior.

En general, la cultura de la Edad Media hace gala de una considerable veneración por el legado clásico. Así, la literatura de la Antigüedad clásica es fundamental para la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio, para obras del Mester de Clerecía como el *Libro de Alexandre* o el *Libro de Apolonio*; el *Libro de buen amor* está entreverado de influencias de la literatura latina medieval y de la literatura romana clásica; en el siglo XV, autores como Juan de Mena y el Marqués de Santillana muestran un aprecio por la cultura antigua que hacen explícito en sus poemas. Con todo, la diferencia con el Renacimiento es considerable, y radica sobre todo en dos elementos.

En primer lugar, el conocimiento de la lengua latina y, consecuentemente, de las obras en ella escritas, era algo mucho más extendido en los siglos XVI y XVII que en la Edad Media, gracias sobre todo a la difusión del humanismo como movimiento educativo y al desarrollo de la imprenta. En segundo lugar, se suele indicar como uno de los elementos que definen al Renacimiento la aparición de la conciencia histórica. Es decir, que durante la Edad Media se concebía la historia en su conjunto como algo continuo, sin interrupciones, sin separaciones; por eso se consideraba a Grecia y Roma como integrantes de la misma realidad que la de lo que ahora llamamos Edad Media, por eso en la literatura medieval aparecen con frecuencia elementos de la Antigüedad (realidades políticas, militares, culturales, etc.) asimilados a los de la propia época.

En el Renacimiento, por el contrario, se trazó por primera vez la línea conceptual que separaba la Antigüedad de la Edad Media (de ahí precisamente lo de “media”, porque estaba entre la Antigüedad y el Renacimiento). El hecho de concebir la Antigüedad como una época cerrada, con sus características propias y su final más o menos preciso, es lo que posibilita el que se quieran imitar algunos de sus elementos: para construir algo a partir de un modelo, primero hay que identificar claramente el modelo en cuestión. Y en eso es en lo que, en buena medida, consiste la literatura del Renacimiento español y europeo: en imitar, en reproducir algunos de los elementos de la cultura antigua, a la que se concede una gran autoridad en materia estética —aunque hubo en la época muchos debates a este respecto—. Por eso en el siglo XVI se quiere

escribir una épica comparable con la de Virgilio o una tragedia comparable con la de Séneca o de Sófocles: los esfuerzos van dirigidos a construir una literatura en lengua vernácula que sea comparable por su riqueza, por su variedad, por su profundidad, a la literatura clásica.

En el siglo XVII, tras los esfuerzos del siglo anterior, hay una progresiva independización de los modelos clásicos: si bien la literatura antigua sigue siendo un referente insoslayable en cuanto a aspectos formales y una fuente casi inagotable de argumentos, temas y motivos, se abandona en gran parte la idea de construir una literatura moldeada directamente sobre la grecolatina y se desarrollan plenamente formas artísticas propias de la época aunque en diálogo constante con las antiguas.

El siglo XVIII, a rasgos generales, ofrece una mezcla de desarrollos vernáculos ya plenamente maduros y completamente independientes del mundo clásico junto con un intento de producir una literatura que siga los preceptos de equilibrio y armonía que pueden extraerse de lo que se concibe como las reglas transmitidas por la Antigüedad: es el llamado neoclasicismo. Por último, a partir del siglo XIX y durante todo el XX, y como resultado en buena parte del Romanticismo, la necesidad del referente clásico es abandonada, y el recurso a elementos de la literatura antigua (géneros literarios, temas, personajes, etc.) es una opción más entre las muchas posibilidades que se le ofrecen al autor contemporáneo; por ello su presencia es especialmente significativa y sintomática de concepciones literarias concretas no necesariamente compartidas por su entorno.

1.4. La transmisión de la literatura antigua y su influencia en la literatura occidental

1.4.1. El mundo cultural de la Antigüedad grecolatina

El punto de partida para poder determinar la presencia de la literatura clásica en las obras posteriores es saber hasta qué época se puede hablar de mundo clásico y a partir de cuándo puede considerarse que lo clásico, lo grecolatino, es ya una herencia, una influencia, algo que proviene de una época que ya no es la presente. La tendencia más extendida lleva a establecer el límite del período clásico en el siglo VI d.C., porque las condiciones culturales y sociales que influyen en las manifestaciones artísticas y les imprimen un particular sello cambian dramática y rápidamente hacia esta época.

Ahora bien, los siglos a los que hacemos referencia bajo la denominación de ‘Antigüedad clásica’ son bastante diferentes entre sí: nada tiene que ver el mundo de Homero con el de Demóstenes, ni Roma era como Grecia, ni la República romana se puede asimilar con el Imperio posterior. Así, en efecto, lo que a primera vista se entiende por ‘mundo clásico’ o ‘Antigüedad’ o ‘cultura grecolatina’ acoge dentro de sí manifestaciones de índole muy diversa. ¿Dónde está entonces la unidad cultural? Veámoslo sumariamente.

Los poemas homéricos (la *Ilíada* y la *Odisea*, del s. VIII a.C.), que son el punto de arranque de lo que concebimos como cultura grecolatina, muestran un mundo post-tribal previo a las ciudades-estado, pero base, a la vez, de esas polis, que tuvieron su época de esplendor entre los siglos VII a IV a.C. y ofrecieron a Europa el concepto de una sociedad razonable, donde el hombre era capaz de resolver cualquier problema de forma razonada y desarrollaron, además, la ‘literatura’. Otros pueblos que habían conocido la escritura se habían limitado a usarla para redactar leyes, dejar constancia de sus transacciones económicas o recordar leyendas o rituales religiosos; los griegos fueron más allá, usaron la escritura para componer poemas y canciones que aportaran un placer estético a cuantos los escuchaban. Esta práctica recibió el estímulo de la retórica, disciplina que participó directamente en el desarrollo de la política de las ciudades-estado: Gorgias mostró las reglas para desarrollar un discurso público y surgieron otros personajes formados en retórica que ofrecieron sus servicios para componer discursos. Éstos se pronunciaban en sesiones públicas y se habían escrito y memorizado como paso previo a su exposición; lo cual nos lleva a concluir que hacia el siglo IV a.C. leer y escribir era práctica común y

necesaria en la vida diaria del ciudadano de la polis griega. Para la época de Alejandro Magno (fines del s. IV a.C.), Atenas había producido una literatura en la que los principios artísticos de composición se habían aplicado a la comedia, a la tragedia y a otros géneros poéticos, además de a numerosas formas de oratoria, de historia y de diálogo filosófico.

El período posterior fue un período en el que los griegos no fueron capaces de mantener su economía ni de avanzar en sus condiciones sociales; a pesar de todo, sus valores tradicionales aún tenían sentido en su sociedad. La literatura se vuelve entonces menos brillante, en consonancia con la situación de estancamiento económico y social. Se comienza, por otra parte, a interpretar y a explicar los textos y pasajes de los autores más importantes que había tenido Grecia y que ya resultaban en cierta manera incomprensibles, y entre ellos, sobre todo, Homero. Surgen así los primeros léxicos y gramáticas, y se crea la filología y la 'lingüística', esto es, la reflexión teórica sobre la lengua y la literatura con pretensiones 'científicas'. Con los llamados alejandrinos desaparece también la conexión entre la literatura y la vida: la literatura deja de ser una expresión artística de la cultura contemporánea y se convierte en un instrumento de educación, lo que supone un precedente de importancia crucial.

En efecto, este cambio fue de gran importancia, porque sirvió a los nuevos escritores para ver su mundo a través de las obras del siglo V a.C., de su lengua, y de su contenido. Durante el siglo II a.C. se rindió un gran culto al pasado, sobre todo a partir del ascenso de Roma, ciudad que nunca había conocido nada parecido a las ciudades-estado, y que tampoco era capaz de mantener su antiguo régimen oligárquico. La Grecia capturada por las armas triunfaba culturalmente sobre una Roma fascinada por la literatura de Homero, pero también por la eficacia de los discursos y por el poder de la retórica.

La literatura latina, que surge a mediados del siglo III a.C., tuvo su punto de inicio en el lugar en que se había detenido la literatura griega helenística: fue tradicional en el estilo e imitativa en la técnica; y durante el siglo II a.C. la tradición literaria de Roma estuvo fuertemente ligada al pasado; a un pasado literario que trataba de imitar basándose en glosarios de palabras poéticas de difícil comprensión, en diccionarios, en libros de expresiones trágicas y cómicas, etc. La literatura en Roma sirvió, por otra parte, para introducir a una forma de vida, para explicar y enseñar costumbres ancestrales. En buena medida, la literatura en Roma puede considerarse como una continuación, aunque con características propias muy marcadas, de la literatura griega. Ambas literaturas constituyeron así un todo con rasgos comunes, aunque escritas en lenguas distintas.

Hay que advertir que la vida en los grandes centros urbanos de la Antigüedad se caracterizó por un agudo sentido de indefensión: hambre, enfermedades, conflictos bélicos en los lugares fronterizos, etc. hicieron que la gente volviera sus ojos hacia géneros literarios de evasión y hacia una religión más personal (ritos órficos, culto a Mitra, cristianismo, etc.) que institucional. La literatura de estos siglos, en consecuencia, se podría haber dividido en dos partes para proceder al estudio de su influencia, pero la tradición clásica está constituida principalmente por las obras de los autores paganos, y por ello se suele reducir su estudio a la presencia en la literatura posterior de las obras previas al cristianismo.

1.4.2. La función de la educación

El acceso a la literatura grecolatina siempre ha estado estrechamente vinculado a la educación y, en efecto, durante largos siglos la vía de acceso a la tradición clásica la encontramos en las escuelas. El griego y el latín no resultaban lenguas fáciles de aprender, de ahí que ya desde los primeros siglos de la Edad Media se aprendieran en las escuelas, de forma oral, y necesitaran además de un gran esfuerzo personal para su dominio.

La educación en la Antigüedad más remota empezó basándose en métodos orales, pero pronto el libro escrito que recogía esas doctrinas orales ganó terreno y fue el medio que acabó generalizándose. La enseñanza que se transmitía a los primeros estudiantes del mundo griego giraba en torno al aprendizaje de la gramática, de la retórica, de la recitación y el canto y de diversos deportes. Son todas materias que guardan relación con el mundo del ocio, y así habría seguido el currículo educativo si no se hubiera hecho tan necesario para la sociedad griega el conocimiento de la retórica. Así, los profesores de gramática, que enseñaban un correcto uso de

la lengua, tuvieron que dejar que otro tipo de profesor, el de retórica, ocupara un lugar importante dentro de la educación. Poco después, la retórica ganó terreno y las personas capacitadas para enseñar a componer y exponer discursos efectivos fueron muy cotizadas.

Este tipo de educación llegó a Roma, pero para entonces el papel de los gramáticos se mantenía, y el de los profesores de retórica había perdido importancia. Los alejandrinos favorecieron los estudios gramaticales y la República romana no concedía tanto valor a los discursos públicos. Sin embargo, por su política exterior se vio en la obligación de mantener esta materia de estudio: sus delegados necesitaban convencer a los distintos pueblos de la cuenca mediterránea. A pesar de todo, personajes de la talla de Cicerón ya se habían dado cuenta de que el sistema no era el adecuado, y lo criticaron, pero no ofrecieron grandes reformas. Cicerón primero y Quintiliano después trataron de que la formación del orador fuera integral, y de que incluyera tanto nociones de técnica oratoria como de historia, filosofía o religión. El fruto de sus esfuerzo, sin embargo, fue escaso, y la educación superior de la Antigüedad acabó estando constituida casi exclusivamente por la retórica.

En efecto, también al principio éste era el espíritu de la enseñanza en Grecia, el de la *paideia*; pero durante los albores del imperio las escuelas perdieron su carácter enciclopédico y tendieron a hacer de la retórica una asignatura introductoria dentro de un currículo tradicional donde aparecían la música, las matemáticas, la historia y la filosofía. Aun con todo, la retórica siguió utilizándose: a pesar de que las asambleas públicas habían perdido parte de su poder, las leyes eran cada vez más complicadas y las causas forenses se convirtieron en algo muy especializado. En el siglo tercero el legado griego había proporcionado sus beneficios al régimen imperial pero había perdido su carácter primigenio.

Los distintos emperadores comenzaron incluso a incrementar el número de escuelas y a pagar a los profesores. El de retórica seguía siendo un miembro importante en la jerarquía académica, detrás del gramático y por encima del matemático. No tenemos constancia de que se diera ningún tipo de cooperación entre ellos, aunque debido a la similitud entre las funciones del gramático y del rétor, parece normal que se diera algún tipo de relación. Nos consta que las técnicas eran diferentes, pero, sin embargo, ambos compartían la explicación y popularización de la literatura.

Las reformas del sistema educativo del final del Imperio se dieron tan sólo en teoría; el perfecto orador por el que abogaba Quintiliano, un hombre con conocimientos de literatura, historia, filosofía, etc., no tenía lugar en la sociedad del siglo IV d.C. en la que la enseñanza de la retórica carecía de valor práctico. En los tratados de San Agustín, Marciano Capela y Casiodoro, la retórica era ya una de las siete artes liberales que formaban el *curriculum*, aunque no hay evidencias seguras de que este *curriculum* se pusiera en práctica en su totalidad.

Ya durante la Edad Media, fueron la *Rhetorica ad Herennium* y el *De inventione* de Cicerón las obras que ocuparon un lugar preeminente en las escuelas monásticas, de dos formas: por la utilización directa del texto latino y a través de las obras que se inspiraban en él. A pesar de todo, lo que triunfó fue un estudio de la retórica basado en el análisis de los discursos y en la creación de un sistema de clasificación de todos sus elementos. Este aprendizaje se completaba mediante el ejercicio. Este tipo de ejercicios enseñó a los alumnos a discutir sobre cualquier tema y a adornar convenientemente cualquier idea, lo que se consideraba suficiente en lo que al aprendizaje de retórica se refiere. En los manuales sobre gramática tuvo más fortuna la cultura grecorromana, porque a través de ejemplificaciones, correcciones, etc. se difundía la literatura antigua. Y aún más importancia en la perpetuación de las obras clásicas tuvieron los autores que se dedicaron a escribir comentarios de tipo lingüístico, literario, histórico, etc. Uno de los más importantes fue el de Servio a la obra de Virgilio; su autor, con todo, no trató de reconstruir el mundo personal o cultural del poeta, sino que se limitaba a tratar detalles con un espíritu de ‘curiosidad anticuaria’.

Esta época es fundamental para la transmisión de la cultura antigua y para muchos de los elementos que conforman la cultura occidental tal y como hoy la conocemos. Como dice E. R. Curtius (pág. 31 de la referencia recogida en la Bibliografía), “no hay en la historia literaria europea trecho tan poco conocido y frecuentado como la literatura latina de la baja y alta Edad Media. Y sin embargo, la visión histórica de Europa nos revela que justamente ese trecho, eslabón

que une al mundo antiguo en desaparición con el mundo occidental en formación, adquiere significado de clave.”

Esta fue la forma en la que a través de la retórica, la gramática y lo que podríamos llamar la crítica literaria se difundió la herencia de las escuelas grecorromanas. Su principal virtud fue una seria preocupación por la lengua; su principal defecto fue la estrechez de sus miras y su resistencia a reformas que incluyeran saberes más inmediatamente relacionados con el entorno real. Junto a esto, no hay que olvidar la existencia de otras obras, las de Capela, Casiodoro y otros autores que trataron de imponer una forma educativa basada en *siete artes* pero que tuvieron poca aceptación, entre otros motivos por la amplitud y profundidad de las materias que recogían en breves y superficiales manuales.

1.4.3. El cristianismo

Entre los factores que decidieron la fortuna de la tradición clásica, el cristianismo ocupa un lugar destacado. Había aspectos comunes en la forma de pensar y de actuar de cristianos y paganos, pero las diferencias resultaron ser más que las coincidencias. Los primeros cristianos, antes de convertirse a esta nueva religión, habían vivido dentro un mundo y de una cultura que les desagradaba tan sólo en algunos de sus aspectos. No parece que en ningún momento quisieran hacer desaparecer la forma de vida romana (la política, la enseñanza, etc.); únicamente pretendían introducir reformas en algunas cuestiones de tipo social y religioso. Este doble sentimiento de renovación y conservación se observa también en la literatura, que como base de la gramática y de la retórica, formó parte de la educación. Esta ambivalencia que caracteriza al ‘cristiano de a pie’ es también la que se da en los Padres del cristianismo, como San Agustín o San Jerónimo. La postura contraria, la del rechazo total y absoluto de todo lo pagano, también se puede encontrar en la sociedad cristiana. Sin embargo, sus defensores se presentan en el escenario histórico como relativamente marginales, desorganizados y poco influyentes.

El cristianismo tolerante de la parte Este del Imperio está representado por personas como San Basilio de Cesárea, San Gregorio Nacianceno o San Juan Crisóstomo. Los Padres latinos del cristianismo tienen a sus representantes más importantes en San Jerónimo y San Agustín. Todos ellos destacan por ejemplificar sus enseñanzas con textos clásicos, por seguir los esquemas grecolatinos de los distintos géneros literarios y materias de estudio. Los griegos representaron la forma más visceral de defensa de la tradición clásica, aunque se les opusieron autores como Ennodio, Claudio Víctor o Paulino de Nola, que abogaban por la eliminación de cualquier resto clásico en la enseñanza. El punto intermedio lo pusieron los Padres latinos. Tras ellos la literatura cristiana va creciendo, y teniendo obras que interesan como material de comentario y estudio, se van dejando a un lado, de forma natural, algunas obras latinas y griegas y las cristianas ocupan su lugar. Pero el estudio de la literatura antigua no se podía detener, ni limitar, tan sólo se pudo favorecer un tipo de estudio frente a otro, y por ello la asimilación del material clásico fue diferente.

Resumen

Por 'clásico' puede entenderse tanto una categoría estética general, caracterizada por el equilibrio entre sus partes, como una manera de aludir al mundo grecolatino. En ambos casos, a la idea de 'clásico' se le relaciona muy estrechamente la de tradición, porque hay coincidencia generalizada en que para que algo sea clásico ha de insertarse dentro de una tradición. La tradición es, además, el mecanismo fundamental de la literatura, porque lo que confiere a un texto su carácter literario es, antes que nada, el que pertenezca deliberadamente a una tradición que, para la literatura occidental, arranca de Homero. La tradición clásica así configurada ha sufrido altibajos a lo largo de la historia, condicionados por las distintas circunstancias culturales en las que se ha desarrollado.

Bibliografía

- BOLGAR, R. R. "The Background", ID., *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge: Cambridge University Press, 1954, págs. 13-58.
- BORGES, J. L., "Sobre los clásicos", ID., *Otras inquisiciones* (1952), *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1992, vol. II, págs. 366-367.
- CALVINO, I., "Por qué leer los clásicos", ID., *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: Tusquets, 1992, págs. 13-20.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., «Pervivencia de autores latinos en la literatura española: una aproximación bibliográfica», *Tempus*, 26, 2000, págs. 5-76.
- CURTIUS, E. R., "Literatura europea", "Edad Media latina", "Literatura y enseñanza", "Retórica", ID., *Literatura europea y Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988, págs. 19-121.
- DAVIS, C., "La Edad Media", JENKYN, R. (ed.), *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 62-90.
- ELIOT, T. S., "What is a Classic?", ID., *On poetry and poems*, Londres - Boston: Faber, 1986.
- GARCÍA JURADO, F. «¿Por qué nació la juntura 'Tradición Clásica'? : razones historiográficas para un concepto moderno», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 27, 2007, págs. 161-192.
- GRAFTON, A. T., "El Renacimiento", JENKYN, R. (ed.), *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 91-113.
- HIGHET, G., "Introducción", ID., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vol., México: Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 11-40.
- MIRALLES, C., "La literatura griega en las literaturas hispánicas", en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid: Cátedra, 1988, págs. 1208-1223.
- PAZ, O., "La tradición de la ruptura", ID., *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1986, págs. 17-37.
- RICO, F., "La tradición y el poema", ID., *Biblioteca de autores españoles*, Barcelona: Seix Barral, 1991, págs. 269-300.
- ROUSE, R. H., "La transmisión de los textos", JENKYN, R. (ed.), *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 43-61.
- SIGNES CODOÑER, J. ET AL. (eds.), *Antiquae lectiones: el legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2005.

Textos

- 1: BORGES, J. L., “Sobre los clásicos”, ID., *Otras inquisiciones* (1952), *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1992, vol. II, págs. 366-367.
- 2: CALVINO, I., “Por qué leer los clásicos”, ID., *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: Tusquets, 1992, págs. 13-20.
- 3: ELIOT, T. S., “What is a Classic?”, ID., *On poetry and poems*, Londres - Boston: Faber, 1986.
- 4: RICO, F., “La tradición y el poema”, ID., *Biblioteca de autores españoles*, Barcelona: Seix Barral, 1991, págs. 269-300.
- 5: PAZ, O., “La tradición de la ruptura”, ID., *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1986, págs. 17-37.

2. Virgilio en la literatura española

Presentación

El objetivo de este tema es mostrar los distintos modos en los que uno de los autores más influyentes de la literatura antigua, si no el que más, está presente en la literatura española.

Para ello se realiza un recorrido cronológico por una serie de autores y obras especialmente representativas al respecto, desde el *Libro de buen amor* hasta la poesía española contemporánea, en el que se pone de relieve tanto la profundidad como la variedad de dicha influencia.

2.0. Introducción

El peso de Virgilio en la literatura española no es igualado por el de ningún otro autor y, a diferencia de otros casos, sería imposible emprender ni siquiera una enumeración completa de sus influencias. Por ello, en el recorrido panorámico que presentamos, creemos que es útil proporcionar de entrada al alumno un marco que luego se irá llenando. Así, los dos primeros grupos de textos que seleccionamos corresponden a lo que pueden considerarse como puntos extremos de la presencia de Virgilio en nuestras letras: los pasajes de Juan Ruíz, del *Cancionero de Baena* y del romancero presentan esa imagen de Virgilio como protagonista de diversas narraciones más o menos difundidas en las que encarna el arquetipo de sabio por antonomasia y en las que poco hay del autor de la *Eneida* o del poeta de las *Bucólicas*; por el contrario, en el poema de Borges se habla de un Virgilio que, por su omnipresencia, a veces inconsciente, en la literatura occidental, se encuentra ya diluido. La serie de textos que se repasan a continuación presenta algunos de los hitos que permiten el tránsito de un Virgilio a otro, y los hemos agrupado en dos bloques: uno dedicado a la *Eneida* y otro a las *Bucólicas*.

De manera similar a lo que hacíamos en la introducción, también en el caso de la *Eneida* pretendemos mostrar un marco: es evidente el contraste entre la traducción de la *Eneida* y las glosas correspondientes de Enrique de Villena, por un lado, y el eruditísimo comentario de Juan Luis de la Cerda, por otro. Se trataría de dejar constancia del cambio cultural que hizo posible, en algo más de ciento cincuenta años, pasar de uno a otro. El apartado dedicado a la *Eneida* se cierra con varias muestras de la épica culta del Siglo de Oro, con la intención de mostrar cómo los poetas del XVI y el XVII modelaron sus obras siguiendo muy de cerca varios de los elementos formales y de contenido de la epopeya virgiliana, cómo quisieron erigirse en herederos directos de la literatura antigua: así se ponen en paralelo la descripción de tempestades en la *Eneida* y la *Araucana*, la narración de sendos certámenes deportivos en los que Niso –en la *Eneida*– y Rengo –en la *Araucana*– acaban cayendo por tierra. Por último se incluye también la larga serie de octavas de la *Araucana* en las que Ercilla, siguiendo la tradición hispánica que estudió Lida de Malkiel, desmiente las calumnias que Virgilio supuestamente vertió sobre la casta Dido.

El bloque sobre el Virgilio pastoril pretende presentar unos cuantos puntos del recorrido ya milenario de un género. Por marcar las diferencias entre el punto de partida griego y los poemas de Virgilio, presentamos en primer lugar uno de los *Idilios* de Teócrito; lo que viene después son recreaciones del modelo virgiliano: la versión más o menos libre de Juan del Encina,

la adaptación madura y fecundísima de Garcilaso, la traducción fiel de fray Luis, el poema 'decadentista' de Meléndez Valdés y los ecos contemporáneos de L. A. de Villena. A todo ello se añade un texto no de creación sino procedente de una de las preceptivas de la época, para mostrar hasta qué punto el género bucólico estaba asentadísimo en la España del Siglo de Oro.

2.1. Virgilio y su peso en la cultura occidental

De todos los autores clásicos, Virgilio es, junto con Cicerón, el que ejerce una mayor influencia en la posteridad. Es Virgilio el guía que significativamente elige Dante en su *Divina comedia*, esa especie de cifra de la cultura medieval europea. La crítica académica ha producido un sinfín de estudios, e incluso ha llegado a publicar una *Enciclopedia virgiliana* (Roma, 1988, 6 vol.), que acaba siendo una especie de visión general de la cultura antigua y de la tradición clásica a través de Virgilio y de su obra.

En un célebre ensayo del influyente crítico literario y poeta T. S. Eliot titulado "What is a Classic?", la respuesta de su autor, según veíamos en el tema 1, era que precisamente Virgilio es el poeta que más ejemplarmente encarna las cualidades de madurez y universalidad que convierten un autor en clásico.

Como también hemos visto en el tema anterior, algo que caracteriza a los clásicos es que se hallan diluidos en el presente, aunque su presencia a veces no sea directamente palpable. A eso precisamente es a lo que alude Jorge Luis Borges en unos versos de su poema "Un lector" (de *Elogio de la sombra*, 1969; véase el poema completo en 1):

Mis noches están llenas de Virgilio;
haber sabido y haber olvidado el latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.

2.1.1. Virgilio: vida y obras

Sobre la vida de Virgilio contamos con una riquísima tradición de biografías, pero parece difícil establecer qué datos de los que esas biografías nos transmiten corresponden incuestionablemente a hechos reales. Los hechos fundamentales sobre los que hay poca o ninguna duda son los siguientes: Virgilio nació el año 70 a.C. en el norte de Italia, en una localidad cercana a Mantua (por eso en el Renacimiento europeo se le llama 'el mantuano'). Trasladada su familia a Cremona, fue en aquella ciudad donde recibió su educación elemental hasta que alcanzó la mayoría de edad, a los quince años (el 55 a.C.). Posteriormente, Virgilio comenzó su educación superior en Milán y en algún momento anterior al año 50 a.C. acaba desplazándose a Roma tras haber recibido cierta formación filosófica en la escuela napolitana del epicúreo Sirón. La publicación de las *Bucólicas* le hizo obtener la protección y el patrocinio de Augusto y de Mecenas, lo que solucionó definitivamente sus problemas de subsistencia material. Dedicado en exclusiva a su obra, Virgilio acabó muriendo el año 19 a.C.: se había embarcado hacia oriente para contemplar directamente varios de los escenarios en los que situaba la acción de la *Eneida*, pero Augusto le hizo volver recién comenzada la travesía. En el trayecto de vuelta Virgilio enfermó gravemente y murió al poco de desembarcar en la ciudad de Brindisi. Aparte de algunas composiciones juveniles, que estarían incluidas en la denominada *Appendix vergiliana*, las obras de Virgilio son tres: las *Bucólicas* o *Églogas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*.

Las *Bucólicas* o *Églogas* son diez composiciones relativamente breves (sólo dos de ellas sobrepasan muy ligeramente los cien versos) escritas entre los años 42 y 39 a.C. Se trata de poesía pastoril, basada en el modelo del poeta helenístico Teócrito de Siracusa (s. III a.C.), fundador del género, que Virgilio adapta por primera vez a la lengua y la cultura latinas. Fruto de una tradición poética refinada y urbana, el fin de este género es la creación de un 'escape', de un lugar más

mental que real, que no está en ninguna parte, en el que situar conflictos universales del alma humana.

Las *Geórgicas*, estructuradas en cuatro libros y escritas aproximadamente entre el 38 y el 29 a.C., son un poema didáctico que tiene como tema la agricultura y la ganadería. La intención general del poema parece ser la de proponer un ideal de vida que contribuyera a la regeneración social que Italia necesitaba después de varias décadas de guerras civiles a las que Octavio había puesto fin. En ese marco general, sin embargo, se insertan numerosos hilos alternativos que se apartan de la trama principal y que dotan al poema de una considerable riqueza y complejidad temática y literaria.

La *Eneida*, que Virgilio comenzó a componer hacia el año 26 a.C. pero que no llegó a completar, es un poema épico que recibe el nombre de su protagonista, Eneas. La *Eneida* narra, pues, las peripecias de Eneas, que huye de su Troya natal después de que la ciudad sea tomada y destruida por los griegos y que, después de un largo y complicado deambular por el Mediterráneo alcanza el destino que su madre la diosa Venus le tenía reservado: Italia. Una vez allí, Eneas y sus hombres entran en contacto amistoso con el pueblo latino, y tras una serie de conflictos bélicos con otros pueblos vecinos, sientan las bases de lo que en futuro será Roma. Hay que señalar que, indirectamente, Virgilio se ocupa en su poema de establecer un vínculo genealógico entre Julio, el hijo de Eneas, y Octavio, el que sería el emperador Augusto, con lo que la *Eneida* hace emparentar a la familia Julio-Claudia con Eneas, el fundador mítico del pueblo romano y, a través de él, con su madre la diosa Venus.

2.1.2. Virgilio en la Antigüedad y en la Edad Media europea

La influencia de Virgilio empieza cuando todavía estaba vivo: Virgilio influye en los poetas que vivían cerca de él (Horacio, Ovidio) y desde entonces su huella en la literatura latina es constante e indeleble. Toda la épica posterior, incluido Lucano, que modela su poesía como una contraposición a la virgiliana, es inconcebible sin el diálogo con la *Eneida*. Además, Virgilio alcanzó lo que pocos autores: ser un clásico aún en vida. En efecto, sus obras llegaron a ser textos escolares, según se dice por obra de Quinto Cecilio Epirota, un liberto de Ático, el amigo de Cicerón. Desde entonces, Virgilio no sale de los programas escolares, en los que sólo en el siglo XX empieza a desaparecer, y cualquier romano que reciba una escolarización superior a la mínima se empapa de Virgilio en sus años de estudiante. El resultado es que casi cualquier manifestación literaria en lengua latina hasta el final de la Antigüedad denuncia la presencia de Virgilio, y aún más si es poesía. Esta situación se perpetúa generación tras generación y, en el ámbito de la escuela, sobrevive a la caída del Imperio: también la literatura medieval de expresión latina acoge la influencia de la obra de Virgilio.

Paralela a la influencia literaria, y en parte como resultado del crédito cultural casi ilimitado que se concedía a este autor, Virgilio acaba siendo considerado una especie de ‘cristiano antes de Cristo’, que habría vislumbrado incluso el nacimiento de Dios unos años antes, según se deduciría de interpretaciones forzadas de la *Bucólica* IV en la que se anuncia la llegada de un niño que habría de suponer un antes y un después en el curso de la historia del mundo. Se difunde además durante la Edad Media la figura legendaria de un Virgilio con dotes de mago e inventor y protagonista de historias diversas. Así, por ejemplo, en un pasaje del *Libro de buen amor* aparece precisamente este Virgilio que representa la encarnación proverbial de la sabiduría. La intención de Juan Ruiz al recoger esta leyenda ya difundida para cuando él escribe es clara: dentro de la línea de literatura misógina tan desarrollada en la literatura medieval europea, se trata de mostrar cómo incluso el hombre más sabio de los sabios, que es hasta profeta y mago, resulta engañado por la vileza femenina:

(...)

al sabidor Virgilio, como dise en el testo,
engaño le la dueña quando lo colgó en el çesto,
coy dando que lo sobía a su torre por esto.

(Juan Ruiz, *Libro de Buen amor*, 268; ver contexto más amplio en 2)

El Virgilio que aparece en la poesía cancioneril del siglo XV tiene dos dimensiones: por un lado es poco más que un nombre que solemos encontrar en enumeraciones que aluden de manera confusa y tumultuaria a los ‘sabios’ de la Antigüedad, entre los que consta Virgilio:

(...) los actores
del grant colegio romano,
Valerio, Libio e Lucano.
Ellos con zelo profano loaron en su sabença
de superna trasçendençia
al Çésar, cónsol tirano,
mas, pues fue reo pagano
e fizo tantos errores
contra sus abitadores,
erraron esos doctores,
e aun Vergilio el Mantuano
non fue aquí recto escrivano.
(Fernán Manuel de Lando, *Cancionero de Baena*, ed. B. Dutton, 285, vv. 28-40; para más ejemplos, ver 3)

Por otro lado, vuelve a surgir el Virgilio semi-mago al que una mujer consigue engañar:

Leemos de Vergillio, que fue grant poeta,
en cómo él fuesse muy mal engañado,
e por sotil arte en Roma levado
a la más altura de la Ponçeta
por una donzella fermosa e neta,
que estava guardada en aquella torre,
por donde el gran tío Tíbere corre;
pues cate el neçio que non se entremeta.”
(Diego de Valencia, *Cancionero de Baena*, ed. B. Dutton, 377, vv. 25-32; para más ejemplos, ver 3)

E incluso aparece como protagonista de un romance, titulado precisamente “Virgilios” (4) en el que no hay ni conexión con el autor de la *Eneida* ni siquiera con el personaje legendario del que venimos hablando. Este Virgilio enamorado vuelve a hacer su aparición en el *Corbacho* de Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera (1498), en la *Celestina* de Fernando de Rojas y, aún en la primera mitad del XVI en las *Obras de amores* de Cristóbal de Castillejo, según señala M. Morreale (pág. 957).

Sólo unos años después, con la aparición de nuevas actitudes hacia el legado cultural del mundo clásico, Virgilio deja en España de ser este personaje y pasa a ser más ampliamente considerado como el autor de la *Eneida*, las *Geórgicas* o las *Bucólicas*.

2.2. La *Eneida* en la literatura española

En efecto, para que la *Eneida* aparezca plenamente en las letras españolas hay que esperar a que se produzca un cambio cultural: el provocado por el surgimiento del humanismo. Este programa cultural proponía una reforma del sistema educativo e intelectual que se basaba en gran medida en la lectura de los autores de la Antigüedad. Nacido en Italia, gracias al impulso de personalidades como Petrarca y Boccaccio, algunos de los elementos del humanismo, como este

renacido interés por los clásicos grecolatinos, se difundieron poco a poco por Europa. Así, un rey como Juan de Navarra (1398-1479), padre de Fernando el Católico, sintió la necesidad de leer la *Eneida* de Virgilio. Lo significativo aquí es que la leyenda de Eneas huido de Troya y fundador de Roma era una narración difundidísima durante la Edad Media en las obras más diversas, pero lo que el rey quiere es leer al autor que goza de la fama de haber sido el narrador original de la historia. Además, el rey Juan pudo recurrir a una persona adecuada y próxima a su entorno: Enrique de Aragón (1384-1434), marqués de Villena (también llamado Enrique de Villena).

La comparación de la traducción de Villena de los cuatro primeros versos con el original latino muestra ya cuáles son los rasgos generales que caracterizan la labor traductora de este erudito del siglo XV (para los versos siguientes, hasta el 11, véase 5). El comienzo de la *Eneida* es el siguiente:

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
 Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
 litora, multum ille et terris iactatus et alto
 ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,
 (...).

Lo cual Enrique de Villena traduce así:

Yo, Virgilio, en versos cuento los fechos de armas e las virtudes de aquel varón que, partido de la troyana región e çibdat fuydizo, veno primero por fatal ynfluencia a las de Ytalia partes ha los puertos, siquiere riberas ho fines, del regno de Lavina, por muchas tierras e mares aquél trabajado, siquiere traydo afanosamente, por la fuerza de los dioses, mayormente por la yra recordante de la cruel Juno.

En primer lugar, vemos que es muy frecuente traducir un término latino por varios en castellano, ya sea proponiendo dos palabras para una (“región e çibdat” por *oris*) o recurriendo a una perífrasis (“fechos de armas” por *arma*, “en versos cuento” por *cano*, “fatal ynfluencia” por *fato*). Otro procedimiento habitual de Villena y de la época es añadir glosas explicativas, que en una disposición más moderna del texto irían al margen o a pie de página, pero que acaban quedando en el interior de la traducción. Aquí están introducidas por la expresión “siquiere”, con el sentido de ‘o sea’, ‘es decir’ (“siquiere riberas ho fines” explica la traducción “puertos” del término latino *litora*; “siquiere traydo afanosamente” el “trabajado” que corresponde al latín *iactatus*).

A pesar de este esfuerzo por facilitar al lector la comprensión de la traducción, Enrique de Villena realizó otro esfuerzo suplementario: el de añadir a su versión castellana un copioso aparato de notas explicativas redactadas por él mismo. Hay que pensar que ello obedecía sobre todo a dos motivos: en primer lugar ofrecer información adicional a la que proporcionaba la mera traducción, por muchas glosas incorporadas que tuviera: a un lector de la Castilla del siglo XV, por ilustrado que fuera, no estaba de más explicarle quiénes eran Juno o Júpiter. En segundo lugar hay también cierto componente de vanidad: Enrique de Villena es tan consciente de la calidad de su trabajo que no puede resistirse a dejar claro el alcance de su labor. En ellas (5), además, Enrique de Villena aprovecha para aclarar un buen número de cuestiones derivadas del texto de Virgilio. Algunas son especialmente interesantes, por lo que revelan de la actitud de Villena hacia la *Eneida* en particular y hacia ciertos elementos del mundo antiguo en general. Así, por ejemplo, en cuanto aparecen los nombres de los dioses olímpicos anota el de Villena extensamente y propone varias de las interpretaciones de la mitología antigua nacidas en la propia Antigüedad y que se difundieron durante la Edad Media con el fin de salvar el conflicto entre mitología pagana y doctrina cristiana: a saber, que los dioses eran seres humanos excepcionales a los que sus contemporáneos acabaron rindiendo culto (interpretación historicista) o que a cada divinidad hay que concederle un significado metafórico, hasta permitir que cada relato mítico se pueda leer en una clave alegórica compatible con el cristianismo (para más detalles al respecto, véase el tema 7 sobre el mito de Orfeo y el apartado de mitografía del tema 9).

Por si esto fuera poco, Villena compuso además un extenso prólogo a su traducción, en el que declara explícitamente y por extenso qué es lo que pretendía conseguir con su esfuerzo. Dicho prólogo, además, lo consideró claramente como otra pieza de creación, porque también le añadió las correspondientes glosas (6). En ambos, prólogo y glosas, Enrique de Villena formula varias ideas que son interesantes de recalcar aquí. En primer lugar, de Villena tiene una clara conciencia de los problemas que implica la labor traductora, y en la conocida doble posibilidad entre traducir palabra por palabra o conceder más importancia a la conservación del sentido, Villena se inclina por lo segundo:

... sea manifiesto que en la presente traslación tove tal manera que non de palabra a palabra, ne por la orden de palabras que está en el original latyno, mas de palabra a palabra segúnd el entendimiento e por la orden que mejor suena, siquiere paresçe en la vulgar lengua.

Esto es, que aspira a lo que aspira cualquier traductor: a respetar en lo posible la forma original virgiliana, pero primando el respeto al sentido del texto, o sea, una traducción cuya fidelidad al original está condicionada por que la versión conserve el significado del original. Por obvia que parezca la afirmación de Villena estamos, sin embargo, ante un signo de modernidad: en la tradición medieval no era ni mucho menos frecuente este escrúpulo; el esfuerzo por dirigirse directamente a Virgilio y por mantenerse fiel al texto original anuncia ya un cierto cambio de mentalidad.

Sin embargo, a pesar de que el interés renovado y respetuoso hacia la literatura clásica que se da en Villena lo relaciona con desarrollos posteriores del Renacimiento, la finalidad principal que persigue con su traducción le aleja de ello. El interés de Villena no es principalmente de orden estético o literario: a Villena no se le pasa por la cabeza que se pueda escribir en castellano algo parecido, no quiere contribuir con su traducción a la conformación de un lenguaje poético. Aunque, por supuesto, no se le escapaban las cualidades literarias de la *Eneida*, su versión castellana persigue una finalidad esencialmente pragmática: la de extraer sabiduría, la de obtener una enseñanza a partir de la obra de Virgilio. En efecto, en las palabras que le dirige al rey Juan, encarece a éste los beneficios de todo tipo que de la lectura de la *Eneida* se pueden derivar:

... en cuyo piélagó fallará vuestro real coraçón todo lo que desea a ylluminación de la cavalleril doctrina e conservación de políthya vida (...). Çiertamente, por mí non podríen ser expresados los bienes que nasçen e las utilidades que se alcançan de su lectura; (...).

La obra de Villena supone, pues, el primer paso sólido en el conocimiento directo de la *Eneida* de Virgilio, que se desarrolló enormemente en los siglos siguientes. Buena muestra de ello es Juan Luis de la Cerda, un erudito jesuita que vivió a caballo de los siglos XVI y XVII, y que compuso un densísimo comentario a la obra entera de Virgilio. El comentario, escrito en latín, tuvo un éxito enorme en la comunidad cultural europea, y aún puede consultarse con provecho para ciertos detalles (7). Lo que aquí queremos poner de relieve es el cambio, el enorme salto que en poco más de ciento cincuenta años se lleva a cabo. La traducción de Enrique de Villena, que tiene su razón de ser en la incomprensión de la lengua latina por parte de lo que podemos llamar capas cultas de la sociedad, está llena de glosas incorporadas al texto, de duplicaciones, de explicaciones que intentan salvar la distancia cultural entre el texto de Virgilio y el Aragón del siglo XV. El comentario de Juan Luis de la Cerda está escrito en latín y dirigido a una amplia comunidad de lectores que comprenden esa lengua; está lleno de citas de otros autores antiguos, también griegos, que para Enrique de Villena no eran más que nombres.

La traducción de Villena y la edición de de la Cerda nos muestran la vitalidad creciente que la *Eneida* tuvo entre los lectores de los siglos XV, XVI y XVII. Esta asidua lectura de la obra virgiliana, por supuesto, no podía dejar de influir en la creación literaria; o, por decirlo de otra forma, es precisamente la otra cara de la misma moneda: indisolublemente unida a la difusión de la *Eneida* está la composición, en toda Europa y por un buen número de autores, de obras que tenían a la *Eneida* como modelo más o menos cercano. En efecto, como dice Vicente Cristóbal, “la *Eneida* de Virgilio es, sin duda, el ingrediente capital para la formación y origen de nuestra épica

renacentista”, a pesar de que otras influencias antiguas, como Lucano, o modernas, como la épica italiana, se superponen a la de Virgilio.

Dos son las epopeyas más destacadas de nuestro Siglo de Oro: la *Araucana* (1578) de Alonso de Ercilla (1533-1594) y el *Bernardo de Balbuena* (1624), y en ambas la presencia de Virgilio llega al extremo de hacerlas inconcebibles sin el diálogo constante con la *Eneida*. Veamos algunos detalles ilustrativos de la primera de ellas de los que extraer una conclusión más precisa.

En una fiesta organizada por el rey araucano Caupolicán (descrita en X, 49-54; ver 8), al igual que en los poemas de Virgilio o de Homero, se celebran varias competiciones deportivas. Y el paralelismo entre Ercilla y Virgilio llega al extremo de que ambos poetas hacen que uno de los jugadores caiga al suelo, en el caso de Virgilio porque el troyano Niso resbala en un charco de sangre (V, 327-333; ver 9), en el de Ercilla porque al indio Rengo se le engancha el pie en un agujero del terreno de juego.

Uno de los elementos más típicos de la lengua épica es el llamado símil homérico, consistente esencialmente en una comparación en la que la formulación del primer término se prolonga y se detalla considerablemente. Pues bien, uno de estos símiles aparece de manera muy similar en Virgilio y en Ercilla: Virgilio (I, 430-436), al llegar a Cartago y contemplar la febril actividad de los cartagineses, compara lo que ve con una colmena; lo mismo hace Ercilla con una ciudad india en VII, 46-50 (10).

La tempestad a la que se enfrentan Ercilla y sus compañeros en XV, 56-83 (11) está descrita, como bien ha mostrado V. Cristóbal, en términos que tienen muchos puntos de contacto con la tempestad que, enviada por Juno, aparta al principio de la obra (I, 81-156; ver 12) a Eneas y los troyanos del rumbo hacia Sicilia y los acaba llevando a las costas de Cartago.

Hay un amplio pasaje de la *Araucana*, sin embargo, en el que Ercilla se aparta deliberada y explícitamente de Virgilio. Se trata de XXXII, 44 y ss., donde Ercilla, por boca del narrador de su poema épico, desmiente la versión de los amores de Dido y Eneas que da Virgilio en el canto IV de la *Eneida* (13).

La lista de paralelismos y coincidencias podría alargarse enormemente, y para más detalles remitimos al estudio de Vicente Cristóbal (págs. 114-118) y a la bibliografía allí consignada. ¿A qué obedece tanta coincidencia? ¿Cómo explicar tanta adhesión a un modelo? La respuesta es clara: la cultura de la Europa moderna quiere equipararse a la cultura de la Antigüedad, que se considera modélica en muchos aspectos. Entendámonos: no es que se quieran reproducir exactamente los moldes antiguos en la literatura de los siglos XVI y XVII, lo que se quiere, consciente y deliberadamente, es producir una literatura que sea comparable, en cuanto a sus logros estéticos, a la literatura antigua. Y, según hemos visto en el primer tema, la producción literaria pasa inevitablemente por el diálogo con los precedentes, con la necesidad de inscribirse en una tradición. En cierto sentido, Ercilla y Balbuena quieren hacer sus *Eneidas* españolas. Las diferencias, claro está, son grandes: la lengua, el contenido de los hechos narrados, las ideas religiosas, etc. Pero no hemos de perder de vista que, en primer lugar, se mantienen muchas de las convenciones del género épico y, en segundo lugar, que hay muchos detalles cuya presencia no tiene otra explicación sino la de establecer una relación con la *Eneida*: ¿por qué ha de caer al suelo uno de los participantes en un certamen deportivo? ¿Por qué la descripción de una tempestad en el Pacífico del siglo XVI ha de recurrir al dios Eolo y a las mismas imágenes que la tempestad de Virgilio? ¿Por qué el trabajo afanado de los indios ha de compararse al de las abejas en una colmena en los mismos términos que utiliza Virgilio con los cartagineses?

El marco más amplio en el que hay que situar todo esto es el de la configuración de la épica europea, que se modela directa y deliberadamente sobre la de Virgilio. G. Highet destaca varios de los rasgos fundamentales para la caracterización de la épica moderna, que provienen directamente de una épica antigua cuyo máximo representante es Virgilio. Así, se presenta la historia moderna como si fuera una continuación de la antigua: se establecen nexos entre los hechos del XVI o el XVII y los de la Antigüedad; las hazañas de los héroes modernos se comparan frecuente y explícitamente con las de héroes antiguos como Aquiles o Ulises; la naturaleza se describe en términos clásicos, recurriendo a Júpiter al hablar de fenómenos atmosféricos o a la diosa Aurora en los amaneceres; hay muchos episodios que aparecen en la épica moderna y cuya

contribución al progreso de la narración o a la caracterización de los personajes, así como su verosimilitud son muy cuestionables: su presencia obedece a que se trata de episodios que aparecen en la épica antigua, como la formulación de profecías, la celebración de certámenes atléticos o juegos de otro tipo, la construcción de ciudades, etc. En la expresión verbal, los paralelos son también notables: además de acuñaciones léxicas a veces directamente importadas, encontramos elementos como el uso de epítetos (adjetivos que sistemáticamente acompañan a ciertos sustantivos) o el de símiles homéricos como los que veíamos más arriba. Incluso, en la épica moderna como en la antigua, se invoca a las musas griegas con frecuencia, aunque en esta función a veces son sustituidas por la divinidad cristiana.

Más allá de la épica, la *Eneida* de Virgilio influye tanto a nivel temático como a nivel expresivo en una larga serie de poetas del Siglo de Oro. Vicente Cristóbal (págs 118 y ss.) presenta varios detalles de esta influencia en autores como Garcilaso, Herrera, Juan de Arguijo, Quevedo, Góngora o Cervantes. La literatura de los siglos XVIII y XIX, sin embargo, presenta un retroceso en el recurso a la *Eneida*: el primero, por su preferencia por el Virgilio bucólico, y el segundo por el hundimiento de carácter más general de la tradición clásica traído por el Romanticismo.

2.3. Las *Bucólicas* en la literatura española

De manera todavía más clara que en el caso de la *Eneida*, es a través del humanismo italiano la vía por la que el Virgilio bucólico entra en la literatura española. En efecto, gracias a la influencia de autores como Giovanni Boccaccio, que compuso unas *Églogas* en latín a la manera de Virgilio, como Francesco Petrarca y, sobre todo, como Jacopo Sannazaro y su novela pastoril la *Arcadia* (1504), se emprende en castellano toda una línea de literatura pastoril de largo desarrollo que, según veíamos, hunde sus raíces en el poeta griego Teócrito (14).

2.3.1. El Renacimiento y el Siglo de Oro

Es Juan del Encina (1468-1529) el que inaugura esa línea de literatura pastoril, con sus *Églogas* de 1496, que son a la vez traducciones más o menos fieles en verso castellano y recreaciones de las *Bucólicas* virgilianas. En los prólogos que Juan del Encina antepone a su traducción (15), dirigidos, el primero, a los Reyes Católicos Fernando e Isabel y, el segundo, a su hijo el príncipe Juan, adelanta una serie de ideas que aquí nos resultan de interés. En primer lugar sitúa en un panorama casi universal el género pastoril: se remite a los precedentes griegos y latinos y también italianos, e incluso recurre a la Biblia para demostrar la dignidad de que en todo tiempo han gozado los pastores. En segundo lugar, afirma una y otra vez la importancia del autor que está traduciendo, hasta el punto de justificar por ello el hecho de dedicar una versión del mejor de los autores a los mejores de los reyes. Dice Juan del Encina en ese mismo prólogo de Virgilio que es “a quien el nuestro Quintiliano da la palma entre los latinos y esso mesmo Macrobio y Servio, y todos los que se pusieron a cotejar los estilos poéticos; y assí como haziendo mención de poeta, sin añedir otro nombre, entendemos de Virgilio por ecelencia, assí es mucha razón que, haziendo mención de reyes, por ecelencia entendamos de vuestra real corona.”

Quien logra componer *Bucólicas* también inspiradas en las de Virgilio pero a la vez originales, maduras y fecundas es Garcilaso de la Vega, cuyas tres *Églogas* son inicio y cumbre del género en España. En efecto, estos poemas de Garcilaso se sitúan en la tradición pastoril virgiliana, pero no se trata sólo del tema y de la ambientación, que ya es bastante. Los paralelos deliberados van más allá y, por ejemplo, la estructura de la *Égloga* I de Garcilaso (16) está modelada directamente sobre la *Bucólica* VIII de Virgilio (17). Ambas composiciones comienzan con la declaración explícita del asunto que van a cantar, las quejas de amor de dos pastores:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, (...),

dice Garcilaso, siguiendo muy de cerca el comienzo de la *Égloga* VIII de Virgilio:

El canto de los pastores Damón y Alfesibeo, (...) voy a narrar.

Aclarado el contenido, tanto Garcilaso como Virgilio se dirigen en segunda persona a quienes está dedicado el poema: Pedro de Toledo, virrey de Nápoles en el caso de Garcilaso; el militar e historiador Polión en el caso de Virgilio. Dado el tono menor y el estilo humilde del género pastoril, los dos poetas piden disculpas a sus destinatarios más directos por no cantar sus hazañas guerreras, y prometen, los dos, hacerlo en el futuro. Por fin, en ambos poemas amanece y se reproduce el canto quejumbroso del primero de los pastores, Salicio en Garcilaso y Damón en Virgilio. En ambos cantos los poetas repiten a intervalos más o menos regulares un verso, que actúa a modo de estribillo (“Salid sin duelo, lágrimas, corriendo” es el de Garcilaso, “Comienza conmigo, flauta, los versos menalios”, el de Virgilio). Acabado el canto del primer pastor, los poetas piden aliento a las musas para continuar su labor (“Lo que cantó tras esto Nemoroso, / decildo vos, Piérides, que tanto / no puedo yo ni oso”, dice Garcilaso; y “Decid vosotras, Piérides, lo que repuso Alfesibeo: todos no podemos todo”, Virgilio). Las musas conceden lo pedido y en los dos poemas sigue a continuación el canto del segundo de los pastores, al que el fin de la jornada pone fin (en Garcilaso se pone el sol, en Virgilio regresa el ganado a los corrales).

Un buen número de autores siguieron el modelo de Garcilaso, e imitaron a Virgilio, al propio Garcilaso y a Sannazaro tanto en poesía como en la composición de novelas pastoriles. Nombres como Fernando de Herrera, Luis Barahona de Soto, Francisco de la Torre y, por supuesto, fray Luis de León destacaron en la configuración de una fecunda tradición de literatura pastoril en castellano.

De este desarrollo da buena cuenta una obra como las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales (publicadas en 1617 aunque ya terminadas en 1604). La obra de Cascales constituye un indicio excelente de qué ideas literarias estaban muy extendidas por la Europa y la España de principios del siglo XVII. Como bien han señalado sus estudiosos, la obra de Cascales carece casi absolutamente de originalidad, y se limita a adaptar las doctrinas de los tratadistas italianos más influyentes del momento: Francesco Robortello y Minturno. Por eso, los distintos preceptos que van presentando los protagonistas de este diálogo –se trata, como era habitual, de una obra didáctica escrita en forma dialogada– representan con bastante fidelidad lo que eran opiniones y hasta prácticas extendidísimas. Así, a la pregunta de Pierio de “¿Qué cosa es la égloga?”, comienza Castalio su respuesta con estas palabras, en las que, como puede verse, se advierte sobre la extensión (limitada), la ambientación (“rústica”) y el estilo (bajo) que ha de tener una égloga (para el texto completo, ver 18):

La égloga es imitación de una breve acción de personas rústicas, en estilo humilde, sin bayle ni canto.

A continuación se presta atención al contenido más habitual de este tipo de composiciones: los problemas amorosos:

En ella más comúnmente se pintan y describen las passiones y affectos de las personas, que sus propiedades y costumbres: porque la materia del poeta bucólico es principalmente amores, quejas, contenciones, y algunas vezes alabanças. Por donde por la mayor parte viene a ser patética y affectuosa qualquier égloga.

Y se insiste, con más detalle, sobre la necesidad de utilizar un estilo bajo, esto es, apartado del estilo sublime de la épica o la tragedia:

Su language deve ser humilde; los exemplos, comparaciones, símiles, contrarios y metáforas, sacadas del uso y trato rusticano. De manera que se guarde el decoro y propiedad de las cosas, personas y tiempo; (...).

Para acabar proponiendo el canon de los autores del género más dignos de imitación, uno por lengua (griego, latín, italiano y castellano):

(...) de todo ello nos sirve de verdadero dechado Teócrito entre los griegos, Virgilio entre los latinos, Sannazaro entre los italianos, y Garcilasso entre nosotros.

Prueba de lo asentado y canónico de este tipo de poesía es que en el siglo siguiente, el XVIII, siguió cultivándose con intensidad, aunque, como no podía ser de otra forma, bajo las nuevas ideas que trajo consigo el neoclasicismo.

2.3.2. Siglos XVIII al XX

En efecto, uno de los poetas más destacados de la segunda mitad del XVIII fue Juan Meléndez Valdés (1754-1817), que compuso un libro titulado precisamente *Idilios*, en los que la inspiración pastoril es la tónica dominante, al igual que en otros de las colecciones de poemas de este autor. A título de ejemplo podríamos remitir al segundo de esos *Idilios*, titulado “La corderita” (19). En él aparece el mundo de los amores pastoriles, de la duda acerca de si se tratan amores correspondidos y de la ofrenda rústica a la amada; todo ello, sin embargo, en un tono más lúdico que en los casos anteriores, ya que aquí encontramos la presencia de ese mundo ‘rococó’ de la sensualidad y del cortejo del XVIII.

Para el poeta del siglo XX, el recurso a la literatura antigua es una más entre las diversas posibilidades que ese “orden simultáneo de la literatura” del que hablábamos en el primer tema le ofrece. La situación es, así, radicalmente distinta a la de, por ejemplo, los siglos XVI y XVII, en los que ninguna obra literaria se podía concebir sin tener como referente a los autores clásicos. Por ello mismo, las maneras en las que un autor moderno incluye en sus obras a las obras antiguas son, también, muy variadas, y van desde la emulación más o menos directa a, más frecuentemente, la alusión, la evocación, la referencia indirecta o el homenaje.

Luis Antonio de Villena (nacido en Madrid en 1951) es uno de los poetas españoles contemporáneos en los que más patente se hace la presencia del mundo y de la literatura antiguos: basta echar un vistazo al índice de cualquiera de sus obras para comprobar sólo con la lectura de los títulos de muchos de sus poemas la casi abrumadora frecuencia con la que aparecen personajes, autores y motivos de la literatura grecolatina. Así, su poema “Alexis” se construye teniendo como referente la *Égloga* II de Virgilio (20). Este es su comienzo (para el texto completo, véase 21):

La historia es muy breve y es antigua.
Cambian sólo (y aumentan) barreras y protagonistas.
Ya no hay desdén. Mas sí indiferencia,
Y debería el héroe –igualmente– ofrendar muchas cosas.
Amistad, compañerismo, dones, paseos, copas...
Pero el tiempo es ahora un mortal enemigo.
Ciudades diferentes, contrarios mundos... Imposible
el encuentro. *O formose puer*, ¿por qué es todo así,
por qué no somos tú yo, quienes debiéramos?
(...).

Ello es posible porque el poema de Villena y la *Bucólica* II de Virgilio plantean el mismo problema universal: los padecimientos del amor no correspondido. Las semejanzas, además, van más allá en un detalle: ambos, amante y amado desdeñoso, son hombres. De Villena establece la relación entre su poema y el de Virgilio a través de varios elementos. En primer lugar, el título, que es el nombre del muchacho por el que se pierde el pastor de Virgilio; en segundo lugar, varias expresiones dejan claro que hay puntos de contacto: “La historia es muy breve y es antigua”, “Cambian sólo...”, “...igualmente...”. Además, de Villena incluye, en latín, algunas de las palabras

que el amante frustrado de Virgilio, Coridón, le dirige a un Alexis que no le escucha: “*O formose puer*” y, más significativamente todavía, acaba su poema con el primer verso de la *Bucólica* de Virgilio: “*Formosum pastor Corydon ardebat Alexim*”.

Sin embargo, no estamos ante un uso de Virgilio parecido al que hemos visto en Garcilaso o en Ercilla: de Villena no quiere escribir una *Bucólica* del siglo XX, sino que se trata de una evocación, de una alusión, de la reutilización de ciertos elementos. Uno de los resultados así obtenidos es algo a lo que aspira mucha poesía: mostrar lo que de universal hay en una situación particular. Recurrir a un paralelo muy distante ayuda a conseguir ese objetivo; si el paralelo, además, es literario, refuerza una postura estética en la que se quiere mantener un diálogo con la literatura antigua, algo que, como decíamos, ya no es una constante en el siglo XX sino un rasgo marcado entre una amplia gama de posibilidades de elección.

Resumen

Virgilio es el autor antiguo de mayor importancia para la literatura europea en general y española en particular. Tras su papel secundario en la Edad Media, el siglo XV muestra un interés renacido hacia la obra de Virgilio, que fructificará en los siglos XVI y XVII, cuando Virgilio pase a ser un ingrediente fundamental de la lengua poética y un modelo insoslayable en varios géneros literarios (épica y poesía pastoril, sobre todo). Posteriormente, el interés hacia Virgilio se va haciendo menor hasta casi desaparecer con la reacción anticlásica postromántica. En el siglo XX el recurso a Virgilio se ofrece como una posibilidad más, por eso especialmente significativa cuando se da, entre las muchas que se le ofrecen a cualquier autor.

Bibliografía

- BAYO, M. J., *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid: Gredos, 1970 (=1959).
- COMPARETTI, D., *Vergil in the Middle Ages*, Princeton: University Press, 1997 (= 1872).
- CRISTÓBAL, V., "Introducción", P. VIRGILIO MARÓN, *Eneida*, Madrid: Gredos, 1992, págs. 11-130 (esp. págs. 92-129).
- CRISTÓBAL, V., "Tempestades épicas", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14, 1988, págs. 125-148.
- GARCÍA CALVO, A., *Virgilio*, Madrid: Júcar, 1976.
- JENKYNs, R., "El género pastoril", ID. (ed.), *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 138-160.
- MIGUEL PRENDES, S., *El espejo y el piélago: la "Eneida" castellana de Enrique de Villena*, Kassel: Reichenberger, 1998.
- MORREALE, M., "Spagna", *Enciclopedia Virgiliana*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, vol. IV, págs. 953-972.
- VIDAL, J. L., "Introducción general", P. VIRGILIO MARÓN, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid: Gredos, 1990, págs. 7-133 (esp. págs. 106-133).
- VILLENA, E. DE, *Traducción y glosas de la "Eneida". Libro primero*, edición y estudio de P. M. Cátedra, Salamanca: Diputación de Salamanca, 1989.

Textos

- 1: J. L. BORGES, "Un lector" de *Elogio de la sombra* (1969), en *Obras completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 180.
- 2: Juan RUIZ, *Libro de Buen Amor*, 261-268, ed. J. Corominas, Madrid: Gredos, 1973, págs. 155-157.
- 3: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, eds. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid: Visor, 1993: DIEGO DE VALENCIA (227, vv. 101-104 y 377, vv. 25-32), FERNÁN SÁNCHEZ CALAVERA (533, vv. 17-24), FERNÁN MANUEL DE LANDO (285, vv. 28-40) y ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO (38, vv. 105-112).
- 4: "Virgilios", *Romancero*, ed. P. Díaz-Mas, Barcelona: Crítica, 1994, págs. 346-348.
- 5 y 6: Comienzo de la traducción de E. DE VILLENA (ll. 5-22, equivalentes a *Aen.* I, 1-11) y las glosas correspondientes (ll. 48-110); final del "Prólogo" de E. DE VILLENA a su traducción de la *Eneida* (ll. 384-438), glosas incluidas (ll. 1146-1245), en VILLENA, E. de, *Traducción y glosas de la "Eneida". Libro primero*, edición y estudio de P. M. Cátedra, Salamanca: Diputación, 1989, vol. I, págs. 31-32, 61-65 y 75-79.
- 7: Comienzo del comentario de JUAN LUIS DE LA CERDA, a *P. VERGILII MARONIS Opera*, Coloniae Agrippinae: apud Ioannem Antonium Kinchium, 1663, fols. 2-4.
- 8: ALONSO DE ERCILLA, *Araucana* X, 49-54
- 9: VERG. *Aen.* V, 327-333.
- 10: ALONSO DE ERCILLA, *Araucana* VII, 46-50 y VERG. *Aen.* I, 430-436.
- 11: ALONSO DE ERCILLA, *Araucana* XV, 56-83.
- 12: VERG. *Aen.* I, 81-156.
- 13: ALONSO DE ERCILLA, *Araucana* XXXII, 44-48.
- 14: TEÓCRITO, *Idilio* I, trad. e intr. M. Brioso, Madrid: Akal, 1986, págs. 49-61.
- 15: JUAN DEL ENCINA, "Prólogos" a la versión de las *Églogas* de Virgilio, en *Obra completa*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid: Castro, 1996, págs. 207-214.
- 16: GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga* I, ed. B. Morros, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 120-140.
- 17: VERG. *Ecl.* VIII.
- 18: F. CASCALES, *Tablas poéticas*, "De las épicas menores. De la égloga", ed. B. Brancaforte, Madrid: Espasa Calpe, 1975, págs. 173-176.
- 19: J. MELÉNDEZ VALDÉS, "La corderita" (*Idilios*), ed. E. Palacios Fernández, en *Obras completas*, Madrid: Castro, 1996, págs. 295-298.
- 20: VERG. *Ecl.* II.
- 21: L. A. DE VILLENA, "Alexis", de *Huir del invierno*, 1981, en *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid: Visor, 1996, pág. 163.

3. Marcial en la literatura española

Presentación

Este tema pretende presentar la influencia de un autor relativamente ‘menor’ de la Antigüedad en la literatura española, para proponer un punto de vista alternativo al del tema anterior, en el que se revisaba la presencia del que puede considerarse el autor más influyente de la literatura grecolatina.

Para ello se realiza un recorrido cronológico en el que se repasan y analizan diversos textos de la literatura española en los que esa influencia se da manera variada, aunque mucho más uniformemente que en el caso de Virgilio.

3.0. Introducción

Este tema se dedica a mostrar, en una visión diacrónica y panorámica, la presencia en la literatura española de un género, el epigrama, y de su autor antiguo más representativo, Marcial. Así, además de presentar varios hitos destacados de la larga y frecuentemente amena tradición epigramática antigua y castellana, sirve de contrapunto al tema anterior: se trata aquí de ver la vitalidad de la que ha gozado en las letras occidentales un género de contenido, tono y fortuna radicalmente distinto a la obra virgiliana canónica.

Así, la primera parte tiene como fin presentar el origen del género, y por ello comenzamos con unos pocos ejemplos de epigramas en su sentido más estricto, esto es, inscripciones grabadas sobre objetos, y que todavía cumplían una función social. Los textos siguientes intentan mostrar el proceso por el que el epigrama, aun conservando sus convenciones formales originales, se independiza de su cometido inicial para pasar a ser literatura; los poemas de la *Antología palatina* quieren hacer patente uno de los extremos a los que llegó el género epigramático, como testimonio de lo heterogéneo de sus temas; por último, el poema de Cavafis ilustraría la perdurabilidad de la ficción funeraria en la tradición de este género.

Para encontrar ecos de Marcial en la literatura española, dejando a un lado ciertos textos medievales en los que la relación es muy dudosa, hay que esperar, como para tantas otras cosas, a Garcilaso. El único epigrama de Marcial que encuentra acogida en el poeta toledano, sin embargo, no corresponde al tono más habitual del género, y tras presentar su soneto, pasamos a otras obras en las que la presencia de Marcial es más contundente. Así, Mal Lara y Gracián recurren a él con mucha frecuencia para ilustrar el uno los vicios de la conducta humana y el otro, las más de las veces, estructuras de agudeza e ingenio; por último, Lope de Vega y Quevedo presentan traducciones, aunque de distinto tono, que logran una adaptación excepcional al castellano del ingenio y del estilo de Marcial.

Frente a otros géneros con más altibajos, el epigrama ha tenido desde su aclimatación renacentista asiduos cultivadores. Un ejemplo de ello son los epigramas que seleccionamos del XVIII: de Juan de Iriarte, que compuso también en lengua latina, y de los Moratín, cuya ‘canonicidad’ como modelos de la mentalidad ilustrada de la época no puede ponerse en duda, por lo que creemos que son especialmente representativos.

Los ejemplos de poesía contemporánea, por último, presentan una serie de paralelos evidentes con los epigramas de Marcial seleccionados; en unos casos son recreaciones que siguen, con las adaptaciones necesarias, bastante de cerca los textos de Marcial (sería el ejemplo de A. Dávila); en otros, estaríamos más bien ante afinidades temáticas y de estructura conceptual o verbal (Goytisolo y Badosa).

3.1. El género epigramático en la Antigüedad

Epigrama (*epigramma*, -atos) es una palabra griega formada con la preposición *epi* ('sobre, encima de') y el sustantivo *gramma* ('letra, escrito'), el cual a su vez deriva del verbo *graphein* ('escribir'). Así pues, en su sentido originario *epigrama* significa 'algo escrito sobre un objeto', y efectivamente eso es lo que designa en principio: inscripciones grabadas sobre objetos reales. Frente a otras inscripciones, los epigramas se caracterizan por estar escritos en verso (sobre todo en dos tipos: en hexámetros y en una mini-estrofa de dos versos, un hexámetro más un pentámetro, que recibe el nombre de dístico elegíaco) y tener una extensión bastante limitada (generalmente, entre uno y ocho versos; abundan mucho los de cuatro).

Conservamos miles de estos epigramas en lengua griega, desde el siglo VII a.C. hasta el final de la Antigüedad. Por su temática, los podemos dividir en tres grandes grupos: epigramas votivos, que explican a quién está dedicado el objeto sobre el que el epigrama está grabado (vasos cerámicos, hebillas, otros elementos de ajuar, etc.); epigramas grabados en los pedestales de estatuas honoríficas; por último, epigramas funerarios, grabados sobre tumbas y sepulcros. Son precisamente estos últimos los más frecuentes, de los que reproducimos a continuación un par de ejemplos. El primero, tras referir la edad del difunto, alude a un lugar común de este ámbito: lo irremediable de la muerte y lo inútil de los lamentos. Encontrado en un sepulcro de Apamea (en la antigua Bitinia, actual Turquía) y datado en el siglo I o II d.C. dice así:

Poco ha que la envidiosa divinidad me llevó con ella, cuando comenzaba a apuntar la barba en mi rostro, y a mis dieciocho años he partido al Hades. Madre mía, pon fin a esos cantos fúnebres, que cesen tus lágrimas y los golpes de pechos: Hades no atiende a lamentos.

En relación directa con las alusiones a lo inevitable de la muerte está la invitación al disfrute de lo inmediato, al goce de lo efímero. Entre los cientos de epigramas que contienen esa reflexión puede servir como ejemplo el siguiente, proveniente de la isla de Cos, en el Egeo, y datado en el siglo II o III d.C.:

Aquí yace un servidor de las Ninfas. Crisógono era su nombre. A todos los caminantes dice: bebe, ya ves cuál es el final.

Como indica E. Bickel, el epigrama real, el grabado sobre un objeto, "contenía también el elemento intelectual consistente en una interpretación del objeto al que se dirigía. (...); del elemento intelectual de la interpretación se originaba otra evolución." Y en efecto, alrededor del siglo IV a.C. empiezan a componerse epigramas que ya no están relacionados con objetos reales, sino que son simplemente literatura, por más que ficticiamente reproduzcan una situación afín a las tradicionales. Al epigrama se le suman entonces las influencias de otros géneros literarios más o menos afines a él (la lírica, la elegía) y el resultado es una forma literaria caracterizada sobre todo por su extensión limitada, en la que casi cualquier tema puede tratarse, hasta el punto de que A. Lesky define el epigrama simplemente como un "poema lírico como expresión del sentimiento de los más diversos acentos."

Los epigramas de Calímaco (s. III a.C.), el más influyente de los poetas alejandrinos, ilustran muy adecuadamente cuál fue el resultado de este proceso y el comienzo de una larguísima tradición que llega hasta Marcial y, en las más diversas lenguas, se prolonga durante

veinte siglos por toda la cultura europea. En efecto, Calímaco sigue escribiendo epigramas ficticiamente funerarios, en los que aparecen los lugares comunes y las ideas de los epitafios auténticos (*Epigramas*, XXVI):

Con pequeños recursos he vivido una vida pequeña, sin hacer mal ni injusticia a nadie. Gea amiga, si Mícilo aprobó alguna maldad, no le seas tú leve, ni vosotros tampoco, demonios que me poseéis.

Sin embargo, muchos de los epigramas que conservamos de Calímaco tratan otros temas, entre los que hay cabida para uno que luego aparecerá una y otra vez en los más diversos epigramatistas: la reflexión literaria. Dice Calímaco, en su epigrama número XXVIII:

Odio el poema cíclico, aborrezco el camino que arrastra aquí y allá a la muchedumbre; abomino del joven que se entrega sin discriminación, y de la fuente pública no bebo: me repugna todo lo popular. Lisánias, tú eres bello, sí, muy bello. Pero antes de que pueda terminar de decirlo, repite el eco: "Es ya de otrooo...".

Como último ejemplo citemos un tercer epigrama de Calímaco (el XLIII), que también trata un asunto al que los epigramas recurren con frecuencia: el amor:

Tenía oculta el huésped una herida. Subían dolorosos suspiros de su pecho (¿te has fijado?) mientras bebía su tercera copa, y las rosas caían, pétalo a pétalo, todas al suelo desde su guirnalda. La consumía algo poderoso. Por los dioses que no imagino nada irrazonable: soy ladrón y distingo las huellas de un ladrón.

Así, para cuando Marcial (40-103 d.C.) escribe, el epigrama literario de origen griego está firmemente asentado en el mundo cultural romano y goza de una larga tradición, en la que hay cabida para los temas habituales: epitafios, descripciones de objetos artísticos (écfrasis), narraciones sobre asuntos cotidianos, acontecimientos contemporáneos del poeta, invitaciones a cenar, eventos sociales, loa del emperador. Con frecuencia los epigramas en los que ataca a personas de su entorno encierran chistes obscenos o hacen referencia directa a asuntos sexuales: el rechazo que estos contenidos y el tono crudo en el que se tratan han provocado en cierta sensibilidad ha hecho que muchos epigramas no se tradujeran al castellano o lo fueran de forma atenuada. Por eso es necesario advertir que sólo en dos traducciones recientes el lector español puede ver entero a Marcial: se trata de las de Dulce Estefanía (Madrid: Cátedra, 1991) y la de F. Navarro y A. Ramírez de Verger (Madrid: Gredos, 1997, 2 vol.).

La obra de Marcial consta de quince libros, en cada uno de los cuales hay aproximadamente un centenar de epigramas. El primero de los libros se titula *De spectaculis* y está dedicado a celebrar la inauguración del Coliseo en el año 80. Después vienen catorce libros numerados del I al XIV; los dos últimos de ellos (el XIII y el XIV) no son tampoco epigramas como los del resto de los libros, sino que son una serie de textos en verso destinados a colgar como etiquetas de los regalos que los romanos se intercambiaban en las fiestas Saturnales (celebradas en diciembre y antecedente lejano tanto de nuestras fiestas navideñas como de nuestro carnaval).

La aportación de Marcial a la historia del epigrama consiste sobre todo en haberlo sancionado como género literario romano, en la incorporación de la literatura latina anterior (Catulo, Ovidio, Propertio, Horacio) a su lenguaje poético y en la maestría con la que manejó la preparación a lo largo de cada epigrama para la 'punta final' que, en parte gracias a él, pasó a ser una de las características más propias del epigrama en la historia cultural de Occidente: es éste un rasgo en el que insisten todas las obras lexicográficas modernas al definir *epigrama*.

A diferencia de Virgilio u Ovidio, cuyas obras transmitían una serie de contenidos que desempeñaron un papel importante en la historia de nuestra cultura, Marcial fue poco leído durante la Edad Media, y prácticamente no ha dejado huella en la literatura medieval. Como en otras ocasiones, hay que esperar al impulso de regreso a los clásicos grecolatinos que trajo consigo el Renacimiento para que los autores modernos se acerquen a Marcial.

A partir de aquí, son, sobre todo, tres las distintas maneras en las que veremos que Marcial y sus epigramas aparecen en la literatura española. En primer lugar, examinaremos obras más amplias que insertan epigramas de Marcial para ilustrar distintas ideas que se van presentando en marcos más amplios. En segundo lugar, nos centraremos en composiciones poéticas que se basan directamente en epigramas concretos de Marcial. A veces estaremos ante traducciones bastante fieles, a veces ante versiones que amplifican algunos elementos y adaptan otros. En tercer lugar, veremos verdaderos epigramas en español que, aunque no pueda decirse que estén inspirados íntegramente en tal o cual poema de Marcial, sí que recogen expresiones, esquemas conceptuales o temas concretos que provienen del poeta romano.

3.2. Marcial y el epigrama en el Siglo de Oro

Según decíamos, el primero de los libros de la colección de Marcial recibe el título de *De spectaculis* y está dedicado a los juegos celebrados en la inauguración del Coliseo romano. Uno de los espectáculos que se incluían en los juegos circenses era la representación “en directo” de mitos clásicos, a veces con considerables dosis de crueldad. Así, por ejemplo, nos consta que se llegó a poner en escena la historia de Acteón, un cazador que es transformado en ciervo por haber contemplado desnuda mientras se bañaba a la diosa Diana, y que, en castigo por tal sacrilegio, acaba devorado por sus propios perros de caza. El realismo de la representación llegaba al extremo, según parece, de incluir la muerte del “actor” que encarnaba a Acteón.

Pues bien, uno de los mitos representados durante los juegos de inauguración del Coliseo, en el año 80 fue el de Hero y Leandro. Según cuenta la leyenda, se trata de dos jóvenes enamorados que viven separados por el estrecho del Helesponto, el cual atravesaba a nado todas las noches el joven Leandro para encontrarse con su amada Hero. Ésta ayudaba a la travesía de su amante encendiendo una lámpara en su vivienda que servía de faro a Leandro. Sin embargo, una noche de tormenta la lámpara se apaga, Leandro pierde su punto de referencia y, tras nadar a ciegas hasta el agotamiento, muere ahogado. Sus últimas palabras, según imagina el poeta, se dirigen a las olas, a las que les pide que le perdonen en el camino de ida y que, si así está escrito en el destino, le sumerjan en el de vuelta, pero que le permitan vivir una última noche de amor:

Cum peteret dulces audax Leandros amores
et fessus tumidis uam premeretur aquis,
sic miser instantes adfatus dicitur undas:
“Parcite dum propero, mergite cum redeo.”

Los cuatro versos de Marcial sirven como base para un soneto de Garcilaso. La comparación de los dos dísticos latinos (o de su traducción castellana) con los catorce versos del soneto de Garcilaso ilustran de manera ejemplar cuál fue el procedimiento que en centenares y hasta en miles de ocasiones los poetas de la Europa del siglo XVI aplicaron a la poesía antigua:

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fué embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.
Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las olas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso,
como pudo, 'sforzó su voz cansada
y a las ondas habló d'esta manera,

mas nunca fue su voz dellas oída:
 “Ondas, pues no se escusa que yo muera,
 dejadme allá llegar, y a la tornada
 vuestro furor esecutá en mi vida.”

A pesar de que la extensión del soneto es muy superior a la del epigrama de Marcial, la estructura sintáctica es casi idéntica, y la fidelidad, considerable: la estructura de gerundio con que comienza Garcilaso es una de las formas más habituales de traducir el *cum* histórico con el que comienza el texto latino; “vencido” traduce *fessus*; “a las ondas habló”, *adfatus...undas*; “dejadme...esecutá”, *parcite...mergite*; “a la tornada”, *cum redeo*. Lo único que ha hecho Garcilaso es amplificar algunas de las expresiones de Marcial, añadiendo adjetivos y adverbios, repitiendo la formulación de ideas afines e introduciendo alguna metáfora. Estamos, como decíamos, ante una actitud extendidísima: dada la distancia entre las formas poéticas antiguas y las habituales de la Europa del Renacimiento, así es como se realizan multitud de versiones.

No es, sin embargo, el Marcial más típico el que encontramos en Garcilaso: el epigrama de Hero y Leandro, si bien presenta varias de las características formales más propias del epigrama (brevedad, paralelismos en la estructura), carece de la habitual ‘punta’ final de la que hablábamos antes, y su tono tampoco se corresponde con la doble intención con la que se suele identificar la idea de epigrama. En el resto de la obra de Garcilaso ya no encontramos más ecos de Marcial, pero a lo largo de los siglos XVI y XVII son muy numerosos los autores que se acercan a Marcial tanto para ilustrar sus propios puntos de vista como para utilizarlo de modelo e inspiración. A. Giulian estudió este asunto, y en su monografía pueden verse dos listas muy completas de los autores que tradujeron a Marcial en esta época y de los epigramas de Marcial que fueron traducidos (1).

Juan de Mal Lara (1524-1571) fue un poeta, profesor y erudito sevillano. Formado en Salamanca y en Barcelona, tuvo contacto con círculos muy próximos al rey Felipe II y también, por su erasmismo, algún problema con la Inquisición, lo que le hizo ser muy cauto en su vida pública posterior. Compuso, entre otras obras, la llamada *Filosofía vulgar* (1568), cuya intención era reunir diez mil refranes (mil por cada una de las diez categorías que presenta Aristóteles en la *Metafísica*), ordenarlos y añadir comentarios explicativos a cada uno de ellos. El modelo, tanto de la recolección como de los comentarios a los refranes era el de los *Adagia* de Erasmo, una obra que tiene precisamente ese esquema: recoger, presentar y explicar una larga serie de refranes y expresiones hechas, a partir de lo cual se formulan reflexiones de alcance más general. La labor de Mal Lara, sin embargo, se quedó en una décima parte de su propósito inicial, y la *Filosofía vulgar* contiene solamente mil refranes y los comentarios correspondientes. En ellos, además de explicar el sentido de cada proverbio, se extrae una enseñanza moral de aplicabilidad inmediata y se traza muy frecuentemente una relación con textos del mundo clásico. De esta unión de la ‘sabiduría popular’ que encierran los refranes con la ‘sabiduría’ que albergan los textos de la Antigüedad grecolatina, es de donde deriva el título de la obra: *Filosofía* designa, de manera general, la sabiduría de la Antigüedad; *vulgar* hace referencia a que otra sabiduría perfectamente equiparable con aquella ha sido conservada y transmitida durante siglos por vía popular gracias a los refranes.

En efecto, Mal Lara defiende en el prólogo a su obra estas dos ideas: la importancia de lo que el llama ‘filosofía’ y la relación casi inseparable de esta con los refranes:

Es toda la Philosophía una guía y adalid que podemos tomar bien cierto para nuestra vida, que su officio es inquirir virtudes, ahuyentar vicios, ser maestra de costumbres. Llámala bien Cicerón *Disciplina*. Tratóla con gran autoridad aquel discípulo de la misma naturaleza y maestro de las escuelas humanas, Platón. (...) Los refranes son tan abundantes en doctrina, tan copiosos en sentido, tan breves en sus razones, tan propios a la sciencia, que no ay parte en Philosophía adonde no se puedan aplicar bien y entrar mejor, según el que mejor los supiere quadrar, (...).

Los refranes serían, entonces, una especie de residuo de esa sabiduría, comparable a la que se encuentra en los libros y que el propio Aristóteles sanciona con su autoridad:

... se puede llamar esta sciencia, no libro esculpido, ni trasladado, sino natural y estampado en memorias y en ingenios humanos. Y según dice Aristóteles, parescen los proverbios, o refranes, ciertas reliquias de la antigua Philosophía, que se perdió por las diversas muertes de los hombres, y quedaron aquellas como antiguallas, que en alguna cibdad, como Roma, se hallan y dan señal de la magestad del Imperio Romano.

La práctica, además, de recurrir a proverbios está extendidísima, dice Mal Lara:

...según vemos que hazen los philosophos, los oradores, los predicadores discretos, los poetas y todos los que escriven que, para acabar de darse a entender al vulgo, dizen un refrán, con que entiendan las palabras que han passado con aquella como conclusión, travándolo con partículas de atar las razones, teniendo los refranes la misma fuerça que las semejanças y fábulas de Esopo.

Y no sólo en los autores paganos, sino también en la Biblia:

Y si queremos dezir que en la Sagrada Scriptura ay uso de proverbios, hállanse Salomón, Samuel, Ezechiel, Hieremías, Sant Pablo aver aprovechado a los hombres con ellos; (...)

Hasta el punto de que el propio Cristo los utilizó, como dice Mal Lara a continuación en un pasaje en el que une a Cristo con Sócrates:

(...); y nuestro mismo Salvador se allanó para declarar su doctrina en proverbios y parábolas, con los quales queda bien acreditado Sócrates en Platón, que tomava cosas comunes y vulgares con que persuadiesse.

El hecho de que, en muchas ocasiones, la enseñanza moral que Mal Lara extrae de un refrán propone que se aplique a la vida cotidiana, además de su condición de poeta, lleva a que con frecuencia recurra a Marcial y a los epigramas en los que el poeta romano presenta de manera burlesca y satírica las más variadas debilidades del comportamiento humano.

Las glosas que Mal Lara añade a cada refrán tienen una estructura que se repite: en primer lugar, se presenta el proverbio; a continuación, se recogen, de haberlas, las variantes; tras ello, se aclaran los puntos semánticamente más oscuros y se hace referencia a glosas de otros autores anteriores (de Hernán Núñez, otro estudioso de los refranes que fue profesor de Mal Lara en Salamanca, y del Marqués de Santillana). Después se explica el origen y el fundamento del refrán y se intenta demostrar lo acertado de ello, para lo que se recurre una y otra vez a la literatura antigua. Por último se aplica la enseñanza así extraída a la vida contemporánea y se formula una moraleja (véanse dos ejemplos en 2).

El intento de Mal Lara es, así, uno de los esfuerzos más serios de hacer que los autores clásicos, y entre ellos Marcial, le digan algo inteligible y aplicable al hombre contemporáneo: los epigramas antiguos con más de mil quinientos años de edad, tal y como los presenta Mal Lara, hablan de lo mismo que los refranes que están en boca de cualquier ciudadano, incluso aunque sea analfabeto.

Los poetas líricos de influencia petrarquista, al igual que Garcilaso, muestran poco interés por la poesía de Marcial; sólo en figuras como Baltasar de Alcázar (1530-1606), cuya dependencia de Marcial ya afirmaban sus contemporáneos, la presencia del epigrama es abundante. También como en Garcilaso, encontramos sin embargo en Lope de Vega (1562-1635) el recurso al Marcial menos frecuente. En efecto, Lope también presenta una versión del epigrama de Hero y Leandro y, además, traduce el epigrama X, 47 de Marcial, en el que, lejos del tono ácido habitual, se propone un ideal de vida sencilla y moderada, en el siguiente soneto (3):

Estas las cosas son que hacen la vida
agradable, Marcial, más fortunada,
hacienda por herencia, no ganada
con afán, heredad agradecida.

Hogar continuo, nunca conocida
 querella o pleyto, toga poco usada,
 fuerzas, salud, el alma sossegada,
 sencillez cuerda, amigos a medida.
 Mesa sin artificio, leve pasto,
 noche sin embriaguez, ni cuidadosa,
 lecho no solitario, pero casto.
 Sueño que abrevie la tiniebla fea;
 lo que eres quieras ser, y no otra cosa,
 ni morir teme, ni vivir desea.

Pero es uno de los autores más destacados del momento, Francisco de Quevedo (1580-1645), el que más puntos de contacto muestra con Marcial, tanto en un buen número de sus poesías satíricas y burlescas originales como en las cincuenta y una versiones que de otros tantos epigramas de Marcial compuso (4). Por su contenido a menudo sexual, estas versiones, que en su mayor parte recurren a la redondilla y la décima, fueron publicadas muy tardíamente –en 1924–. En ellas, como dice A. Martínez Arancón (pág. 17), “con el pretexto temático de Marcial, Quevedo compone un poema tan suyo como cualquier otro, con sus mismas obsesiones de siempre, su mismo inconfundible lenguaje.” Esto es posible porque, como decíamos antes, Quevedo escoge epigramas en los que trata temas que ya había manejado. Por eso es una buena muestra del mecanismo de la tradición: Quevedo, gran erudito y conocedor de la literatura y la filosofía antiguas, tiene una vena, la más popular, de poeta satírico que ataca a las personas de su entorno más inmediato. Sin embargo, incluso esa parte de su producción poética que podría considerarse más inmediata y por eso mismo más independiente de modelo clásico alguno, manifiesta estar en estrecha y compleja relación con el precedente clásico: una vez más, la literatura no se comprende del todo si no es gracias a la literatura que hay detrás de ella y que, en muchos casos, es griega o latina.

El otro de los autores de esta época en los que la influencia de Marcial es más evidente no es, curiosamente, un poeta: se trata de Baltasar Gracián (1601-1658). Una de las obras más importantes de este autor es la *Agudeza y arte de ingenio* (1648), cuyo título, que expresa muy bien cuál era el propósito de Gracián al escribir la obra, debió de sonar como algo contradictorio a los lectores de la época. En efecto, ‘arte’ e ‘ingenio’ eran dos conceptos opuestos, que lo vienen siendo en toda la reflexión estética occidental desde Platón y aun desde antes. En efecto, desde muy pronto los griegos ya plantearon esta dicotomía. Por formularlo de una manera coloquial: ¿el artista nace o se hace? ¿Hay algo así como un genio innato, unas facultades misteriosas de origen inexplicable con las que los artistas están dotados no se sabe por quién (la divinidad, la Musa, la inspiración, la naturaleza...)? ¿O, por el contrario, es posible destacar en cualquier esfera artística precisamente si uno aprende el ‘arte’, las reglas, las normas que regulan la producción de una obra? Y lo que intenta Gracián es superar esta oposición: su obra es un ‘arte’ (en el sentido de ‘manual’, ‘conjunto de normas’) que enseña a manejar el ingenio, eso que parece misterioso pero que no lo es tanto. Estamos ante el intento de sistematizar lo que se presenta como insistematizable, como esencialmente resistente a la comprensión y a la regla.

Pues bien, en esta obra el autor más citado es, precisamente, Marcial. Además, entre todos los tipos de agudeza que Gracián va identificando y analizando en su *Agudeza y arte de ingenio*, hay uno al que concede primacía: la agudeza ‘crítica y maliciosa’, a la que dedica el discurso XXVI (5). Dicha agudeza consistiría en manifestar la intención oculta que se puede ver en las acciones humanas, ya sea para desenmascararla o, y esto es lo que prefiere Gracián, para proponer otra alternativa a la que parece evidente, con el efecto cómico consiguiente. Para encarecer las bondades de esta agudeza, recurre Gracián a un argumento de autoridad:

Sea recomendación desta gran obra del ingenio, que aquellos dos máximos censores, Tácito en la prosa y Marcial en el verso, entre todas las demás especies de agudeza, a ésta dedicaron su gusto y en ella libraron su eminencia.

Y entre ambos autores romanos, Gracián tiene muy claro a quién concede superioridad:

La brújula deste maleante, ingeniosísimo rumbo, fue Marcial; tiene extremados epigramas, llenos destos saludísimos picantes.

Lo que Gracián ilustra con unos cuantos epigramas de Marcial, traducidos por Manuel de Salinas, en los que el efecto cómico reside precisamente en lo que decíamos (ver 5).

3.3. Marcial y el epigrama en los siglos XVIII y XIX

Como bien indica V. Cristóbal (pág. 192), “los gustos poéticos del XVIII apuntan sobre todo hacia las composiciones breves: letrillas, odas, idilios, anacreónticas y epigramas.” El género continúa vigente, y sus características generales, inalteradas, aunque el recurso directo a Marcial es cada vez menor.

Juan de Iriarte (1702-1771), tío del famoso fabulista, encarna bien las distintas fuerzas culturales que se encontraron en la España del XVIII, e ilustra muy adecuadamente cómo convivían en la misma persona elementos que la crítica basada en ciertos estereotipos hace concebir como opuestos. Educado en Francia, responsable de la Biblioteca Real y miembro de la Real Academia, Iriarte se manifestó en lo literario como un defensor ardiente del Góngora que condenaban los neoclasicistas más extremos y vehementemente contrario a la poética clasicista de Luzán. Iriarte lleva el extremo de la imitación de la Antigüedad a componer sus epigramas en latín, en dísticos elegíacos, y a proponer él mismo su traducción en verso castellano. Por lo demás, estas composiciones de Iriarte presentan las características ya tradicionales del epigrama: brevedad, sorpresa final, intención ‘punzante’. Entre ellos podemos destacar uno, en el que describe las cualidades del epigrama en términos muy semejantes a los de Marcial que recogía Gracián y a los que luego veremos que emplea José Agustín Goytisolo. Dice el epigrama de Iriarte (en este caso los versos latinos no son suyos, sino que provienen de la *Antología latina*):

Sese ostendat apem, si vult epigramma placere:

insit ei brevitás, mel, et acumen apis.

A la abeja semejante,

para que cause placer,

el epigrama ha de ser:

pequeño, dulce y punzante.

(*Epigramas profanos*, CCLXVI; para unos pocos ejemplos más, véase 6)

Tanto Nicolás Fernández de Moratín como su hijo Leandro fueron también cultivadores del género epigramático en el siglo de la Ilustración. En sus poemas de esta vena aparecen varios de los temas tradicionales (la propia literatura, los vicios y defectos humanos más variados) y, sobre todo, las estructuras formales de paradojas, dobles sentidos, finales inesperados para los que preparan el resto del epigrama, etc. que ya hemos visto. Sirvan de ejemplo uno de cada uno de ellos. El siguiente, de Nicolás Fernández de Moratín, trata de un convidado a cenar (asunto frecuentísimo en Marcial):

Ayer convidé á Torcuato:

Comió sopas y puchero,

Media pierna de carnero,

Dos gazapillos y un pato.

Doile vino y respondió:

Tomadlo por vuestra vida,
Que hasta mitad de comida
No acostumbro a beber yo.”

(*Epigramas*, III, *BAE*, vol. II, pág. 14; para el resto de epigramas de este autor, véase 7)

Los epigramas de su hijo Leandro tienen como tema muy frecuentemente el mundo literario. Al igual que Marcial en alguna ocasión se alegra de que sus epigramas no gusten a quien él considera que no tiene gusto literario, Leandro Fernández de Moratín también se congratula de que sus dramas disgusten a según quién:

Tu crítica majadera
De los dramas que escribí,
Pedancio, poco me altera,
Mas pesadumbre tuviera
Si te gustaran á tí.

(*Epigramas*, XIV, *BAE*, vol. II, pág. 606; para el resto de epigramas de este autor, véase 8)

También en el siglo XIX, que con la difusión generalizada de la reacción romántica contra el clasicismo vuelve la espalda a la poesía antigua como fecundadora de la moderna, el epigrama sigue vigente. V. Cristóbal (págs. 196-197) realiza un somero repaso a los cultivadores del género en ese siglo, entre los que destacarían F. Martínez de la Rosa, M. Bretón de los Herreros o J. E. de Hartzenbusch.

3.4. Marcial y el epigrama en el siglo XX

En la literatura más reciente en lengua española el epigrama se sigue cultivando de manera discreta aunque continua, aunque ya la conexión con Marcial se da sólo en ocasiones muy contadas.

Así, José Agustín Goytisolo (1928-1999), el mayor de los hermanos Goytisolo, dedicó un poema a Marcial en *El rey mendigo* (1988), en el que se dirige directamente al autor romano. En él, titulado “Marcial entre el amor y la miseria”, el poeta alude a la fecundidad que Marcial todavía conserva diciéndole varias veces que no puede irse (para el texto completo, véase 9), desde los primeros versos:

No: no puedes irte. Debes terminar
los escritos que tienes empezados
y has de quedarte aún. (...).

Y más adelante, hacia la mitad del texto:

No: no debes marcharte porque aún
no te llegó el momento que anuncia la catástrofe;
(...).

Para acabar aludiendo a lo imperecedero del género epigramático y de lo severo de su censura:

(...). Pero aún

hay veneno y jazmín en tu tinta: y ni la muerte
les va a librar de tu arte despiadado y purísimo.

Unos años después, Goytisolo compuso todo un libro de epigramas: *Cuadernos del Escorial* (1995). En esta obra, Goytisolo se impone a sí mismo varias restricciones formales: todos sus epigramas son de cuatro versos, como la mayoría de los de Marcial, y, aunque no hay rima, los versos son alejandrinos regularmente divididos en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno. En algún caso los puntos de coincidencia entre Goytisolo y Marcial son evidentes, como entre “Buscas lo más difícil” y el epigrama 71 del libro IV:

Te gustan justamente las muchachas bonitas
que en principio se niegan a tus requerimientos.
Buscas lo más difícil. Porque hoy las jovencitas
nunca tienen un no para un hombre famoso.

Que, aunque presenta un final distinto, se inspira muy de cerca en:

Quaero diu totam, Safroni Rufe, per urbem,
si qua puella neget: nulla puella negat.
Tamquam si fas non sit, tamquam sit turpe negare,
tamquam non liceat: nulla puella negat.
Casta igitur nulla est? Sunt castae mille. Quid ergo
casta facit? Non dat, non tamen illa negat.

Pero por lo general, los epigramas de Goytisolo no se basan directamente en un epigrama concreto de Marcial; se trata más bien de que los ecos temáticos y las semejanzas formales son más que notables y, por supuesto, ambos deliberados. De los epigramas de *Cuadernos del Escorial* hemos seleccionado otros ocho (para el texto de todos ellos, ver 9), y hemos propuesto varios de Marcial en los que pudo inspirarse Goytisolo.

El primero de ellos, “No será tu Leandro”, alude precisamente al mito que veíamos que recreaba Garcilaso, aunque en este caso se trata de proponer al esforzado amante clásico como ejemplo negativo:

Ese hombre al que desprecias pues no se fija en ti
pero que afirmas arde en sofocos por verte
por tu amor no cruzara el Helesponto a nado
ni el lago del Retiro ni el flaco Manzanares.

“Obsidiana” tiene mucho en común con el epigrama 3, 53 de Marcial. En él, el poeta latino realiza una enumeración bastante larga de los atributos físicos de su amada, e insiste en que puede pasarse sin todo ello: la intención, por supuesto, es mostrar la paradoja que supone la afirmación de que uno pueda olvidar aquello que recuerda con tanto detalle. En el caso de Goytisolo nos encontramos ante prácticamente lo mismo, aunque aquí el poeta afirma de manera explícita su incapacidad para olvidar:

Me ruegas que ya olvide tu cuello y tu cintura
y tus ojos más negros que obsidiana de lava;
y que borre también tus auroras y ocasos.
Pides algo imposible: yo me acuerdo de todo.

“La más fiel” es un epigrama funerario en la línea más tradicional del género, dirigido a una perra de caza. También en Marcial hay precedentes: 1, 109 es la descripción entusiasmada de una perrita; 5, 34 es un epigrama funerario por una esclava de pocos años y 11, 69 es, precisamente, el lamento por la muerte de Isa, la perrita que se describía en 1, 109.

“Te llaman Mesalina”, por el recurso a la paradoja aparente sobre para qué se usa cada parte del cuerpo y por el ataque a ciertas costumbres sexuales, puede relacionarse con los epigramas II, 42; II, 50 y XI, 61 de Marcial; así como “Revelación en el gimnasio” con III, 61; I, 69; IX, 33; XI, 51, por la formulación general de la distancia entre la apariencia y la realidad y por el contexto de la visión del cuerpo desnudo en las termas.

Otro dos de los epigramas que hemos seleccionado tratan temas relacionados con la propia actividad literaria, que preocupan tanto a Goytisolo como a Marcial. En efecto, “Los extremos son malos” plantea el problema de la extensión que ha de tener un libro de epigramas:

No te prodigues tanto: publica con medida
pero tampoco ahorres tus libros al lector.
Los extremos son malos: hay que acertar el punto.
Un diamante es más caro que muchas amatistas.

Y en la misma línea metaliteraria, “¿Qué es un epigrama?” intenta explicar en qué consistiría la esencia del epigrama, cerrándose con una alusión a la propia ejecución del epigrama que no puede dejar de recordar al famoso soneto de Lope de Vega sobre lo que es un soneto:

¿Qué es? Vaya un aprieto. Es como diez limones
dentro de un caramelo; como toda mi sangre
metida en cuatro gotas. No sé si me habré explicado:
contad los cuatro versos. Creo que ya está hecho.

Para el primero de ellos pueden señalarse como paralelos los siguientes epigramas de Marcial, en los que o bien se presenta el problema de la tensión entre calidad y cantidad en términos semejantes a los de Goytisolo o bien se trata directamente del problema de la extensión del libro de epigramas: I, 16; I, 118; II, 1; IV, 29; X, 1. Para el segundo, remitimos a los siguientes poemas de Marcial, en todos los cuales hay referencia a las cualidades del epigrama: III, 69; V, 2; X, 9; X, 59; XI, 42.

Por último, “La intención era buena” nos sitúa en el mundo de los préstamos entre amigos y las numerosas paradojas y problemas que hacen surgir:

En Madrid de estudiante y con pocos recursos
me soltó un buen amigo: “Te quiero de cojones
y te prestaba veinte duros”. Yo acepté al punto.
“Te los prestaba” dijo “pero es que no los tengo.”

Asunto que tiene su correlato en un buen número de epigramas de Marcial, entre los que se pueden citar I, 75; III, 10; IV, 15; XII, 12 y, sobre todo, II, 3 y IV, 76, en los que las formulaciones de Marcial y Goytisolo son especialmente próximas.

Enrique Badosa (Barcelona, 1927) ha publicado dos libros de epigramas: *Epigramas profanos* (Barcelona, 1989) y *Epigramas de la Gaya Ciencia* (Barcelona, 2000). Al igual que en el caso de Goytisolo, Badosa no se dedica a acudir directamente a Marcial para componer sus epigramas; sin embargo hay una serie evidente y deliberada de coincidencias tanto en lo temático como en lo formal. Así, se puede proponer la siguiente lista, de correspondencias, para que el lector compare, en las que van desfilando la censura a los malos poetas, el tono obsceno de los epigramas, el vino, el esfuerzo por aparentar juventud, etc.: *Epigramas confidenciales* I, 20 y

MART. I, 41; I, 91; VII, 4; *Epigramas confidentiales* I, 29 y MART. III, 69; VII, 12; XI, 15; XII, 43; *Epigramas confidentiales* I, 48 y MART. I, 46; II, 12; *Epigramas confidentiales* II, 1 y MART. II, 86; IV, 23; IV, 49; *Epigramas confidentiales* II, 27 y MART. V, 34; XI, 69; *Epigramas confidentiales* II, 40 y MART. III, 17; *Epigramas confidentiales* III, 3 y MART. V, 54; *Epigramas confidentiales* III, 6 y MART. III, 18; IV, 41; *Epigramas confidentiales* III, 19 y MART. II, 69; II, 79; *Epigramas confidentiales* III, 25 y MART. I, 11; I, 18; IV, 69; *Epigramas confidentiales* III, 26 y MART. II, 77; VII, 46; VII, 90; *Epigramas confidentiales* III, 31 y MART. III, 43; VI, 12; VI, 57; VIII, 79; X, 83; X, 90; *Epigramas confidentiales* III, 35 y MART. II, 23; IV, 31; IX, 97; *Epigramas confidentiales* III, 45 y MART. I, 16; X, 9. (ver 10)

Por último, Arturo Dávila, en un poemario significativamente titulado *Catulinarias* (1998), sí que acude una y otra vez a las palabras de Marcial para componer sus propios poemas. Varios de ellos son recreaciones de algunos textos de Marcial, con bastante distancia en la expresión verbal, con alguna ampliación y con la introducción de elementos ambientales del mundo contemporáneo, a pesar de lo cual el parentesco es evidente y deliberado: se trata de los poemas VIII, XIII, XIX y XXI de estas *Catulinarias* (11), que se inspiran directamente en los epigramas VIII, 79; I, 57; I, 52 y II, 38 de Marcial.

Resumen

El epigrama nació en el mundo griego como una inscripción en verso que se grababa sobre algún objeto y se relacionaba con él de alguna manera. Hacia el siglo IV a.C. se independizó de este contexto y pasó a convertirse en una forma literaria que tuvo un gran éxito en la literatura antigua. Marcial fue uno de sus cultivadores más influyente, y quien le confirió la configuración breve y con final agudo que ha sido característica en la historia del epigrama.

En la literatura española el epigrama así caracterizado se cultiva ininterrumpidamente desde principios del siglo XVI hasta hoy en día, y aunque es un género relativamente menor ha encontrado autores que, con diversos grados de proximidad con respecto al modelo de Marcial, recurren a él con entusiasmo.

Bibliografía

- CANDELAS COLODRÓN, M. A., "El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 3, 1999, págs. 59-96.
- CRISTÓBAL, V., "Marcial en la literatura española", *Actas del simposio sobre Marcial*, (Calatayud 1986), Zaragoza: U.N.E.D., 1987, vol. II, págs. 149-210.
- ESTEFANÍA, D., "Introducción", MARCIAL, *Epigramas completos*, Madrid: Cátedra, 1991, págs. 9-39.
- GIL FERNÁNDEZ, J., "Marcial en España", P. P. CONDE PARRADO - I. VELÁZQUEZ (eds.), *La Filología Latina. Mil años más. Actas del IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos (Medina del Campo, mayo de 2003)*, Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2005, págs. 23-112.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, A., "Prólogo", ID., *Marcial. Quevedo*, Madrid: Editora Nacional, 1975, págs. 9-40.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, M. J., "El concepto de epigrama en Marcial y su vigencia en la actualidad", *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció catalana de la S.E.E.C.*, Andorra: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1996, págs. 491-496.
- ORTEGA VILLARO, B., "Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas", P. CONDE PARRADO - J. GARCÍA RODRÍGUEZ, *Orfeo XXI: poesía contemporánea y tradición clásica*, Gijón, 2005, Llibros del Pexe, págs. 11-28.
- RAMÍREZ DE VERGER, A., "Introducción", MARCIAL, *Epigramas*, Madrid: Gredos, 1997, vol. I, págs. 70-75.

Textos

- 1:** Apéndices A y B (págs. 112-115) de A. GIULIAN, *Martial and the Epigram in Spain in the XVIth and XVIIth centuries*, Filadelfia: U. of Pennsylvania Press, 1930.
- 2:** JUAN DE MAL LARA, *Filosofía vulgar* (ed. M. Bernal Rodríguez, Madrid: Castro, 1996) III, 63 y MART. X, 8; IX, 10 y I, 10; JUAN DE MAL LARA, *Filosofía vulgar* V, 12 y MART. I, 19; JUAN DE MAL LARA, *Filosofía vulgar* V, 62 y MART. XI, 100 y XI, 101.
- 3:** LOPE DE VEGA, Soneto 80 (*Rimas*, ed. A. Carreño, Barcelona, 1998, Crítica, págs. 222-223) y MART. *De spect.* 25b; “Estas las cosas son...” y MART. X, 47.
- 4:** F. DE QUEVEDO, *Obra poética completa*, ed. J. M. Blecua (Madrid: Castalia, 1969), vol. IV, págs. 443-469.
- 5:** B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XXVI (ed. G. Correa, Madrid: Castalia, 1987, vol. I, págs. 254-265).
- 6:** J. DE IRIARTE, *Epigramas profanos* XXX, LXXXV, CCLVII, CCLXVI, CCCLXV y CDVIII (en latín y castellano); *Epigramas castellanos*, III. En *Poesía del siglo XVIII*, ed. J. R. Polt, Madrid: Castalia, 1989, págs. 79-81.
- 7:** N. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, “Epigramas”, I-X, en *BAE*, II, pág. 14 y “Sonetos” III, *ibidem*, pág. 15.
- 8:** L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, “Epigramas”, I-XVII, en *BAE*, II, págs. 605-606.
- 9:** J. A. GOYTISOLO, “Marcial entre el amor y la miseria”, *El rey mendigo*, Barcelona: Lumen, 1988; *Cuadernos del Escorial*, Barcelona: Lumen, 1995.
- 10:** E. BADOSA, *Epigramas confidenciales*, Barcelona: Seuba, 1993, I, 20; I, 29; I, 48; II, 1; II, 27; II, 40; III, 3; III, 6; III, 19; III, 25; III, 26; III, 31; III, 35 y III, 45.
- 11:** A. DÁVILA, *Catulinarias*, Madrid: Hiperión, 1998: VII, XIII, XIX y XXI.

4. Catulo en la literatura española

Presentación

El objetivo de este tema es mostrar los distintos modos en los que un autor fundamental en el desarrollo de la literatura latina y especialmente apreciado por los lectores modernos está presente en manifestaciones diversas de la literatura española.

Para ello se realiza un recorrido cronológico por una serie de autores y obras especialmente representativas al respecto, desde el Siglo de Oro hasta la poesía española contemporánea, con especial hincapié en esta última, en el que se pone de relieve tanto la discontinuidad como la variedad de dicha influencia.

4.0. Introducción

Catulo es, probablemente, el poeta de la Antigüedad grecolatina que más ha conectado con la sensibilidad moderna: en efecto, sus poemas breves y directos, en los que se exponen sentimientos apasionados y conflictivos han sido capaces en el último siglo de atraer a una amplia gama de lectores. Además, Catulo desempeñó un papel muy destacado en la historia de la literatura romana, ya que aclimató a la lengua latina una serie de elementos provenientes de la poesía helenística griega que fueron luego decisivos e imprescindibles para el surgimiento de figuras como Virgilio, Horacio y el resto de poetas de la época augustea.

Sin embargo, y frente a casos como de Virgilio, en el que el peso del modelo es abrumador y omnipresente, o al de Marcial, en el que nos encontramos ante la configuración de un género con características formales y de contenido bastante precisas, en el de Catulo se nos presentan coincidencias que obedecen a afinidades a veces mucho más profundas y a veces más superficiales, pero que no están tan motivadas, tan condicionadas como en los casos anteriores.

Añadamos, por último, que hay otras dos razones que imponen límites a la influencia de los poemas de Catulo. En primer lugar, su extensión: la obra de Catulo constituye conjunto relativamente reducido de poemas (116, que suman algo más de dos mil versos), frente a, por seguir con los ejemplos, Virgilio o Marcial. Además, los poemas más influyentes son todavía un número menor, ya que unos pocos poemas, aunque ni muchos menos los únicos, son los que con más frecuencia se imitaron y sirvieron de fuente de inspiración a la posteridad. De no menos importancia, quizá, es la barrera del pudor: el hecho de que muchos de los poemas de Catulo traten temas escabrosos de manera cruda ha influido negativamente en su difusión, hasta el punto de que entre las traducciones modernas completas sólo algunas (las de las editoriales Alianza y Gredos, consignadas en la Bibliografía) son absolutamente fieles, o de que comentarios eruditos publicados por la Universidad de Oxford omiten algunos poemas con la pacata justificación de que “hay cosas que no merecen expresarse en la lengua inglesa.”

4.1. Catulo: vida y obra

Marco Valerio Catulo nació en Verona, en el norte de Italia, alrededor del año 84 a. de C. en el seno de una familia acomodada y que tenía lazos de amistad con Julio César. Enviado a Roma por sus padres para que recibiera educación superior y desarrollara su carrera en el mundo de la política, Catulo se dedicó sin embargo al cultivo de la poesía. Según parece, por la falta de noticias tuyas que tenemos a partir de ese momento, Catulo murió en Roma hacia el año 55 o 54 a. de C.; en cualquier caso, Nepote alude a él como ya muerto en el año 32 a. de C.

Entre los episodios de su vida en Roma, hay uno que debe destacarse por la repercusión que tuvo en la propia poesía de Catulo: se trata de su apasionada y tormentosa relación amorosa con una mujer casada a la que llama Lesbia en sus versos, y que, aunque de manera no unánime, la crítica suele identificar con Clodia, hermana del Clodio que desempeñó un papel preponderante en la política de la época.

En el desarrollo de su actividad poética Catulo se unió a un grupo de poetas que recibieron el calificativo de *neoterói* o *poetae novi* (“modernos”, o “recién llegados”, incluso “advenedizos”), que en principio fue una denominación despectiva aplicada por quienes, como por ejemplo Cicerón, no veían con buenos ojos el nuevo programa estético y literario de estos autores. Los rasgos principales de esta nueva escuela poética, en la que habría que incluir además de a Catulo a poetas como Calvo y Cinna, de los que no hemos conservado más que algunos fragmentos, se inspiraba muy directamente en la poesía griega alejandrina. El representante más destacado de este ámbito había sido Calímaco (305-240 a. de C., aproximadamente), a cuyo ideario poético se adhieren plenamente Catulo y los neotéricos. Como señala A. Ramírez de Verger en la introducción a su traducción de Catulo (Madrid: Alianza, 1988, pág. 15), los elementos que caracterizan tanto a uno como a otros son los siguientes: “a) preferencia por las formas literarias menores, como la poesía didáctica, la poesía bucólica, el epigrama, el himno y el epilío; b) gusto por la obra acabada y pulida; c) propensión a las referencias eruditas (mitología, ciencia, geografía, astronomía); d) originalidad del tema y su tratamiento, y e) subjetivismo.”

Todos estos rasgos están presentes de manera destacada en la obra de Catulo que hemos conservado, que se suele denominar *Liber Catulli* (es decir, *Libro de Catulo*) o, más genéricamente, *Carmina* (*Poemas*). Se trata de un conjunto de 116 composiciones de características, temática y extensión diversa, que se pueden agrupar en tres grandes bloques, cada uno de los cuales correspondería probablemente en Roma a un rollo de papiro. El primero de ellos abarca los poemas del 1 al 60, y tienen en común el estar escritos en una serie limitada de tipos de versos (que en la métrica antigua se denominaban líricos y yámicos); el segundo bloque, que comprende los poemas 61 al 68 está constituido por los poemas ‘largos’: en efecto, ese es el rasgo compartido que los unifica, su extensión considerablemente mayor que el resto, junto con la temática, mayoritariamente mitológica; el tercer y último grupo de poemas son los numerados desde el 69 hasta el 116, todos los cuales son epigramas (breves poemas escritos en un tipo de miniestrofa llamada dístico elegíaco) que, en su mayor parte, están dedicados a atacar a los personajes más diversos del entorno de Catulo (Cicerón, César, el amante de este, la amada del propio Catulo, etc.).

El poema que lleva el número 64 de la colección es el más largo de todos (poco más de cuatrocientos versos) y está dedicado a cantar las bodas de Tetis, una divinidad marina, y Peleo, un mortal, los futuros padres de Aquiles. Como ya hemos señalado, la poesía alejandrina que Catulo y su círculo toman como modelo es altamente elaborada en el nivel formal, lo que afecta tanto a la expresión verbal como a la estructura narrativa de las composiciones. Pues bien, esta elaboración es algo que puede verse de manera especialmente clara en este poema, que resumimos a continuación.

El poeta comienza evocando el enamoramiento de Peleo, que ve a Tetis en el mar durante su expedición a bordo de la nave Argo, en la que acompañaba a Jasón y a los demás argonautas en busca del vellocino oro. Aunque Júpiter también había quedado prendado por la belleza de Tetis, renunció a poseerla, ya que una profecía había anunciado que el hijo de Tetis sobrepasaría a su padre en fuerza, algo que efectivamente se acabó cumpliendo con Aquiles. Por eso el propio Júpiter es el que dispone que las bodas se celebren. Las bodas efectivamente tienen lugar, y el poeta va describiendo cómo los invitados van llegando al lugar de la celebración, y cómo van contemplando los ricos regalos con que los recién casados han sido obsequiados por dioses y hombres. Entre los regalos destaca uno: la colcha del

lecho nupcial, en la que hay tejidas dos escenas de la mitología: Ariadna abandonada en Naxos y Ariadna rescatada por Baco, que se dispone a casarse con ella.

Pues bien, la descripción de estas escenas y lo que el poeta recuerda y evoca a partir de ellas ocupan unos doscientos versos, esto es, más o menos la mitad del poema. Así, se nos presenta, en primera persona, el largo lamento de Ariadna, que ha sido abandonada por Teseo en la isla de Naxos, pasaje que constituye uno de los episodios más conocidos e influyentes de la poesía de Catulo en particular y de la literatura latina en general. Catulo nos presenta sólo ese episodio, y no narra la historia completa, que ya era de sobra conocida por su auditorio, sino que solamente presenta algunos de sus elementos.

Recordémosla, sin embargo: Minos, rey de Creta, impone a los atenienses un terrible tributo, consistente en la entrega periódica de un número de jóvenes de ambos sexos para que sean devorados por el monstruoso minotauro, mitad toro y mitad hombre, que está recluido en el laberinto. Llegan un día, sin embargo, en el que Teseo, hijo del rey ateniense Egeo, decide marchar a Creta para acabar con la situación. Cuando Teseo llega a su destino, Ariadna, hija del rey Minos, se enamora de él, y le ofrece la famosa solución del hilo para que pueda encontrar el camino de salida, traicionado así, por amor, a su padre y a su pueblo. Teseo entra en el laberinto, da muerte al minotauro, consigue salir del laberinto y huye de Creta llevándose a Ariadna consigo. Sin embargo, Ariadna no acompaña a Teseo hasta su Atenas natal, porque este la abandona en la isla de Naxos. Tras el abandono, Teseo prosigue su navegación hacia Atenas, donde le espera su padre Egeo. Antes de partir, padre e hijo habían acordado que, para que Egeo y los atenienses supieran cuanto antes si Teseo había tenido éxito, utilizarían una contraseña: las velas de las naves serían blancas si todo había ido bien, negras si habían fracasado. En un terrible olvido, Teseo no se acuerda de cambiar las velas negras con las que había salido de Atenas, y al regresar su padre, desde el punto más alto de Atenas, ve las velas negras y piensa que su hijo ha muerto en el intento. Desesperado, se suicida arrojándose al mar, que desde entonces lleva su nombre.

Pues bien, el poema de Catulo no nos presenta más que algunos episodios de esta historia, y además alterando el orden de los acontecimientos gracias al procedimiento del recuerdo y la anticipación. Así, comienza por la descripción de Ariadna en la playa de Naxos y la reproducción del lamento de esta, para recordar a continuación cómo se enamoró ella de él; después, retrocede al momento en el que Teseo y Egeo acuerdan la contraseña, y luego adelanta para describir la otra escena de la colcha nupcial. Recordemos que en ella se representa al dios Baco que viene a recoger a Ariadna para desposarse con ella, versión de este mito muy poco difundida y que precisamente por eso es del agrado de un poeta como Catulo.

A esta complejidad estructural hay que añadirle también una deliberada complejidad en la mezcla de tonos, estilos y registros. En efecto, la crítica ha discutido ampliamente la cuestión de a qué género literario pertenece este poema, que por sus rasgos formales (el tema mitológico, el verso en el que está escrito, el estilo y el vocabulario utilizados) hay que incluir dentro de la épica. Se trata, sin embargo, de una épica particular, de extensión más reducida que la de la épica tradicional y que, además, mezcla con los elementos propios de la épica otros pertenecientes a otros géneros. Así, el lamento de Ariadna tiene puntos en común con la tragedia y con la elegía; un pasaje en el que se recuerda la feliz edad de oro se aproxima bastante a la poesía pastoril, etc. En suma, estamos ante un epilio, esto es, un poema épico, con tema mitológico de contenido amoroso, de extensión reducida y muy elaborado formalmente, en el que se introducen características de otros géneros. Es el género favorito de los poetas neotéricos, del que ya había precedentes y modelos en lengua griega pero que son estos *poetae novi*, con Catulo a la cabeza, quienes lo introducen en Roma y lo aclimatan a la lengua latina.

4.2. Influencia posterior y transmisión del texto

La poesía de Catulo ejerció una influencia considerable en los autores de la generación siguiente y en la literatura latina posterior en general. Así, en efecto, los dos poetas más destacados de la literatura romana, Virgilio y Horacio, muestran en varias ocasiones su dependencia, por supuesto deliberada,

hacia ciertas composiciones de Catulo. Lo mismo puede decirse de Ovidio y de los otros poetas elegíacos (Tibulo y Propertio), y de autores más tardíos como Séneca o Estacio y, sobre todo, Marcial.

En la Edad Media, sin embargo, la presencia de Catulo en la literatura es escasísima, hasta el punto de que lo único de que tenemos constancia es de la ocasional alusión a la existencia de algún códice con su obra. Con todo, el desinterés por Catulo que en los siglos medievales sólo dejó de afectar a unas pocas figuras como Petrarca o Boccaccio, se aunó con los azares felices que a veces se dan en la transmisión de los textos. Y así, en el siglo XIV, se encontró un manuscrito con los poemas de Catulo del que derivan todos los demás códices y ediciones que hoy tenemos; esto es, que sin ese hallazgo Catulo no sería ahora para nosotros más que un nombre y unos pocos versos citados por otros autores. A ello hay que añadir la circunstancia, que tal vez no fuera mera casualidad, de que el manuscrito en cuestión apareció precisamente en Verona, la ciudad natal de Catulo. A partir de entonces, Catulo y su obra pasan a formar parte del caudal de textos antiguos que son leídos con una nueva actitud por el humanismo renacentista de los siglos XV y siguientes.

Es ya en el siglo XV, cuando en Castilla y Aragón van penetrando diversos elementos del humanismo italiano y de su renovado interés por los clásicos grecolatinos, cuando encontramos el primer ejemplo de la presencia de Catulo y su obra en lengua castellana. Se trata de una alusión de Enrique de Aragón, marqués de Villena (1384-1434), en su *Tratado de la consolación*, que ya señaló Menéndez y Pelayo y que, como indica J. L. Arcaz (pág. 252, ver Bibliografía), es, con toda probabilidad, una cita de segunda mano. El caso de Villena es, además, aislado, y para encontrar una presencia más viva, directa y significativa de Catulo en las letras castellanas hay que esperar al pleno Siglo de Oro.

4.3. Catulo en la literatura española: el Siglo de Oro

Como decíamos al principio, el peso que la obra de Catulo tiene en la literatura española no es comparable al de autores más destacados, como Virgilio u Horacio, o incluso al de otros autores relativamente menores pero que han sido maestros en un género que puede considerarse casi universal, como Marcial con el epigrama. Se trata de algo que es especialmente claro en el Siglo de Oro, un periodo en el que las distintas literaturas vernáculas europeas se esfuerzan conscientemente por compararse con la literatura grecolatina. Por formularlo de otra manera: en el siglo XVI, ¿cómo no se van a escribir epopeyas y églogas que tengan a Virgilio como referente si se quiere construir una literatura vernácula equiparable a la antigua? Y si se escriben epigramas, ¿cómo evitar a Marcial, que escribió tantos, y en latín?

Pero no ocurre lo mismo con Catulo: no hay tanta presión, no es un modelo tan incontestable. A ello hay que añadir que la poesía lírica puede considerarse el género literario universal por excelencia: no hay pueblo en el que no haya una tradición de canción oral sobre los temas más diversos. Por ello, cualquier intento de adaptar las versiones antiguas de este universal a las circunstancias del siglo XVI trae consigo dos problemas: primero, que la nueva lírica clasicista tiene que competir con la lírica preexistente y, en segundo lugar y directamente relacionado con ello, que en el 'sistema' de los géneros literarios del momento no había la necesidad de llenar el 'hueco' de la lírica.

Por otro lado, y como fácilmente puede esperarse, la influencia de Catulo en la literatura del Siglo de Oro se ejerce especialmente en el ámbito de la poesía, en el que nos centraremos a partir de aquí; no querríamos, sin embargo, dejar de señalar al menos que también en prosistas como Cervantes (*Quijote* II, 44) o Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache* 2, II, 7) se deja oír la voz de diversos pasajes de Catulo (véase Arcaz, pág. 253).

Como bien dice J. L. Arcaz (pág. 256), Cristóbal de Castillejo (1490-1550) es uno de los poetas de este periodo que presenta "más hondas influencias catulianas". Frente a versiones más o menos fieles que se inspiran en un poema de Catulo, como las que veremos después de Quevedo a título de ejemplo o el poema "Al Amor" (2, que sigue fielmente el carmen 5 de Catulo) del propio Castillejo, este poeta toma elementos de tres *carmina* de Catulo (5, 51 y 85) para construir una sola de sus composiciones, la titulada "A una dama llamada Ana" (3). Castillejo comienza aludiendo a cómo nunca llegaría a cansarse de besar los ojos de su amada, idea muy afín a la que constituye el eje argumental de los poemas 5 y 7 de Catulo:

Vuestros lindos ojos, Ana,
(...)
darles hía cien mil besos cada día,
y aunque fuesen un millón,
mi penado corazón
nunca hartó se vería.

Pero inmediatamente después introduce una adaptación casi entera del poema 51 de Catulo, que presenta en primera persona los síntomas físicos que padece un enamorado. La correspondencia entre los versos de Castillejo (a la derecha) y las tres primeras estrofas del poema de Catulo (a la izquierda, en traducción de A. Ramírez de Verger, Madrid: Alianza, 1988, pág. 77) es la siguiente, que apunta, como ya señaló Menéndez Pelayo (según refiere Arcaz, pág. 259, ver Bibliografía), a una “traducción suelta y ocasional”:

Catulo 51

Aquél me parece igual a un dios,
aquél, si es posible, superior a los dioses,
quien sentado frente a ti sin cesar te
contempla y oye

tu dulce sonrisa; ello trastorna, desgraciado
de mí, todos mis sentidos: en cuanto te
miro, Lesbia mi garganta queda
sin voz,

mi lengua se paraliza, sutil llama
recorre mis miembros, los dos oídos me
zumban con su propio tintineo y una doble noche
cubre mis ojos.

C. de Castillejo

¡Oh cuán bienaventurado
es aquél que puede estar
do os pueda ver y hablar
sin perderse de turbado
como yo suelo quedar!

¡Ay de mí!
Que ante vos, después que os vi
y quedé de vos herido,
no hay en mí ningún sentido
que sepa parte de sí.

La lengua se me entorpece,
y de locos aturdidos
me retiñen los oídos;
y la lumbre se oscurece
a mis ojos doloridos.

Viva llama

por mi cuerpo se derrama,
y hago con pies y manos
mil ademanes livianos,
ajenos del que no ama.

Para terminar, Castillejo recurre aún a un tercer poema de Catulo, que, al igual que el anterior, integra plenamente en su composición sin que el lector advierta fisuras o transiciones excesivamente violentas. En efecto, uno de los lugares comunes tanto de la tradición de la poesía cancioneril, en la que se inspira Castillejo, como del petrarquismo, tan en boga en todo el siglo XVI, es la de la naturaleza contradictoria

de los sentimientos que puede experimentar el enamorado. Por ello los dos famosos versos del poema 86 Catulo, que comienzan con el conocido “*Odi et amo*” y dicen (traducción de A. Ramírez de Verger, Madrid: Alianza, 1988, pág. 126):

Odio y amo. ¿Por qué es así, me preguntas?
No lo sé, pero siento que es así y me atormento.,

le vienen muy bien a Castillejo para, adaptándolos como sigue, culminar el suyo:

Amo y quiero,
aborrezco y desespero
todo junto, y por qué
preguntado, no lo sé,
mas siento que es así, y muero.

Estamos, como puede verse, ante una reutilización fecunda e ingeniosa de los versos de Catulo, que sirven para adaptarse a las convenciones temáticas de una poesía de coordenadas considerablemente distantes de la Roma del siglo I a.C. Señalemos, por último, que a pesar de su ‘conexión clásica’, Castillejo escribe este poema y casi toda su producción en octosílabos, el metro tradicional castellano, y no en los versos de origen italiano (endecasílabo y heptasílabo) aclimatados al español definitivamente por su contemporáneo Garcilaso de la Vega y en los que se escribió la mayor parte de la poesía de inspiración clasicista del Siglo de Oro.

Precisamente en Garcilaso, sin embargo, al igual que en otros poetas del siglo XVI con él relacionados como Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) o su comentarista Fernando de Herrera (1534-1582), los ecos de Catulo que proponen los diversos estudiosos son en su mayor parte bastante vagos, y casi todos ellos pueden explicarse tanto o más satisfactoriamente con el recurso a Virgilio u Ovidio, como bien señaló ya en su momento M. Menéndez y Pelayo (véase Arcaz, págs. 254-255).

Sin embargo, tres de las cumbres más destacadas de la poesía del Siglo de Oro, Luis de Góngora y Argote (1561-1627), Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) y Félix Lope de Vega y Carpio (1563-1635) sí que demostraron claramente su gusto por la obra de Catulo. El primero deja oír los ecos de este autor, sobre todo, en la primera de las *Soledades* y en el *Polifemo* (véase Arcaz, pág. 266), mientras que Quevedo recrea el poema 7 de Catulo en el madrigal “A Fabio preguntaba” (4). La comparación entre ambos textos, el latino (o su traducción) y el madrigal de Quevedo, ofrece un excelente ejemplo de cómo operaban los poetas de la época con los modelos clásicos en los que se inspiraban. Quevedo toma casi todo del original: la situación argumental, la pregunta de la amada al amado y hasta varias de las hipérboles con las que el amante quiere aludir a su insaciabilidad (las arenas de Libia, las estrellas del cielo). No estamos, sin embargo, ante una traducción, ya que la expresión verbal concreta se separa considerablemente del poema de Catulo.

Lope, por su parte, acude a Catulo para modelar sobre él la apertura de la segunda parte de sus *Rimas* (5). Los dos poemas con los que arrancan ambas colecciones, la de Lope y la de Catulo, comienzan preguntándose a quién van a dedicar el libro que sigue a continuación. Catulo dice:

Cui dono lepidum libellum
arida modo pumice expolitur?,

que en traducción de A. Ramírez de Verger (Madrid: Alianza, 1988, pág. 49) es:

¿A quién voy a dedicar este elegante y nuevo libro
recién alisado con la áspera piedra pómez?

Mientras que la primera de las sextinas aliradas que componen el poema de Lope da el siguiente texto:

¿A quién daré mis Rimas
y amorosos cuidados,
de aquella luz traslados,
de aquella esfinge enimas?
¿A quién mis escarmientos?
¿A quién mis castigados pensamientos?

Y ambos se contestan a sí mismos inmediatamente: Catulo dedica su libro a Cornelio Nepote (“A ti, Cornelio, pues tú eras...”), el famoso autor de las *Vidas*, y Lope de Vega al sevillano Juan de Argujio, aunque no lo nombra de manera explícita en sus versos, sino que alude a él a través de perífrasis y expresiones indirectas de tono laudatorio (“A vos, famoso hijo / de las musas...”). La afinidad entre ambos poetas, sin embargo, no pasa de allí, ya que en el resto de la producción lopesca sólo encontramos un par de alusiones al pájaro de Lesbia, al que Catulo dedica sus poemas 2 y 3.

En la misma época encontramos, como último ejemplo que citaremos de una lista que podría alargarse, a Francisco de Rioja (1583-1659), destacado representante de la escuela sevillana de poesía del siglo XVII, y en especial de un amplio grupo de poetas que se suelen llamar ‘clásicos’, tanto porque continúan la dirección clasicista del siglo anterior como por su gusto más que evidente por los temas relacionados con la Antigüedad. Entre su amplia producción poética, los sonetos XIX y XXII (“¿En qué excelso lugar, Lesbia, formada” y “¡Oh, cómo cuando vi tu blanca frente”, ver 6) presentan los síntomas que padece el amante al contemplar directamente la belleza de su amada, y varios de sus elementos tienen rasgos comunes con la descripción que Catulo hace de la misma situación en su poema 51, que ya hemos visto al tratar sobre Castillejo.

Hay, sin embargo, otro soneto del mismo autor (6) que está directamente modelado sobre el poema 4 de Catulo, en el que se evocan las glorias pasadas de un barco, propiedad de poeta, que hace ya bastante tiempo que no navega. El comienzo de ambos poemas es muy similar: los dos se dirigen directamente al lector en su supuesta contemplación del barco ya retirado:

Este que ves, oh huésped, vasto pino,
(...) (Lope de Vega)

frente a:

Aquel barco que veis, amigos míos,
(...) (Catulo, en el original latín: “*Phaselus ille quem videtis, hospites*”).

Y, unos versos más adelante, entre otros puntos en común, los dos poemas aluden al monte Citorio, en Asia Menor, como el lugar del que procede la madera con la que se fabricó el barco. Sin embargo, hay una desproporción considerable en el número de versos de ambas composiciones: frente a los catorce endecasílabos del soneto de Francisco de Rioja, el texto de Catulo consta de veintisiete trímetros yámbicos (versos que en el poema de Catulo son todos dodecasílabos). Se invierte así la que es la tendencia más habitual en esta época al traducir en verso castellano poemas latinos, ya que lo más frecuente es que la composición resultante en romance sea apreciablemente más larga que el original, por la necesidad de recurrir a perífrasis que traduzcan con precisión el texto antiguo y por las restricciones que impone el número de posibilidades, rico pero limitado, de las estructuras estróficas castellanas.

4.4. Catulo en la literatura española: siglos XVIII y XIX

En los siglos XVIII y XIX la aparición de manifestaciones literarias con base en los poemas de Catulo es tan azarosa y ocasional como en los dos siglos anteriores; en todo caso, si se quiere, la vitalidad de la

presencia de la voz de Catulo se reduce aún más. Es, sin embargo, en uno de los poetas más destacados del neoclasicismo del siglo XVIII en quien más claramente se advierte la influencia de Catulo: se trata de Meléndez Valdés (1754-1817), que en veintiséis de sus poemas recogidos en *La paloma de Filis* recrea hasta la saciedad unos pocos versos de Catulo. En efecto, todos ellos se inspiran en el segundo de los poemas de Catulo, dedicado a un pájaro propiedad de Lesbia, la amada de Catulo. En traducción de A. Ramírez de Verger (Madrid: Alianza, 1988, pág. 50) dice así:

Pajarito, delicia de mi amada,
con quien suele jugar y tener en su regazo,
y a quien, inquieto, ofrece la yema de sus dedos
para incitarle a agudos picotazos,
cuando, en su intensa nostalgia de mí,
le agrada entregarse a no sé qué pasatiempo
para consolarse, imagino, de su dolor,
cuando se calma su profunda pasión:
poder jugar contigo, como ella hace,
y aliviar las tristes cuitas de mi alma
sería para mí tan agradable como dicen
fue para la veloz doncella la manzana de oro
que le aflojó el cinturón largo tiempo ceñido.

Y los poemas de Meléndez Valdés (7), escritos, todo hay que decirlo, en unos monótonos hexasílabos, recrean una y otra vez diversas situaciones en las que Filis, la mujer amada a la que se dedica el poemario, juega con una paloma. Ello que da ocasión al poeta neoclásico de reiterar las ideas de la envidia que tiene del pájaro que puede estar en el regazo de la amada dedicándose a todo tipo de juegos con ella, que son descritos con profusión de detalles. Estamos así ante el aprovechamiento de uno de los elementos más superficiales de la poesía de Catulo, a partir del cual se construye un ciclo poético que, para la sensibilidad moderna, raya en la ñoñería en el mejor de los casos.

Destacado personaje de la escena literaria unas décadas posterior a Meléndez Valdés fue el poeta Manuel José Quintana (1772-1857), que compuso un largo monólogo titulado *Ariadna* (8), publicado en 1795, en el que las reminiscencias del poema 64 de Catulo son patentes. El tono del lamento de Ariadna, sin embargo, es más arrebatado en Quintana que en Catulo, y tanto eso como los tintes terribles con los que se retrata la naturaleza son muy del gusto del Romanticismo. Además, la Ariadna de Quintana no es finalmente rescatada por Baco, sino que, desesperada, se suicida, como el Werther de Goethe un par de décadas anterior y que tantísimo éxito tuvo en la Europa del momento. En la misma línea, su poema “Rosa que nace en el jardín cerrado” (8), como señala J. L. Arcaz (pág. 273), “recrea el famoso coro de doncellas del (...) fragmento del *carmen* 62” que comienza en el verso 39 (8).

4.5. Catulo en la literatura española: el siglo XX

Si durante los siglos en los que la literatura clásica es un referente insoslayable para la construcción de las diferentes literaturas vernáculas europeas la presencia de Catulo es algo que va y viene y que se aflora sólo en contadas ocasiones, ello es todavía más acusado en el siglo XX, en el que la necesidad de acudir al mundo clásico como punto de referencia ha desaparecido por completo. Por eso mismo, las decisiones conscientes de los poetas de esta época de recurrir a Catulo son especialmente significativas, por estar intensamente motivadas y no ser fruto de presión alguna. Quizá por ello, y también por la mayor proximidad con respecto a nosotros, son estos poetas los que ponen de relieve una aproximación más madura, libre y fecunda a la poesía de Catulo.

4.5.1. La generación del 27: Jorge Guillén y Pedro Salinas

Uno de los primeros casos es el de Jorge Guillén (1893-1984), que en su última obra, *Y otros poemas*, tiene un lugar precisamente para la Ariadna de Catulo a la que acabamos de aludir al tratar de M. J. Quintana, tema de su “Ariadna en Naxos” (9). Guillén estructura su composición en tres largas tiradas de versos, cada una de las cuales presenta una situación. La primera describe la llegada a Naxos y la paulatina toma de conciencia por parte de Ariadna de que ha sido abandonada. La segunda se centra en la desesperación de Ariadna y en su angustia. La tercera y última anuncia la solución feliz: Dionisos está a punto de desembarcar en Naxos.

Del tríptico de Guillén, el pasaje que más se aproxima al poema de Catulo es el siguiente, perteneciente a la segunda parte del poema, en la que se evocan las quejas de Ariadna y su situación:

Mira Ariadna hacia el mar:
 Implacable su azul.
 Y más despacio escruta el horizonte.
 Es pavorosa, bajo tanto cielo,
 La soledad sin mínima esperanza
 De salvación. ¿No existe más que Naxos,
 Olvidado, perdido?
 Y la creciente angustia
 Redobra en la garganta sus ahogos.
 Una hija de rey
 se dispone a la muerte.
 Abandono ya es hambre.
 (...)
 ¿Habrà ya algún destino
 Que penda sobre Ariadna, sobre Naxos?
 La en absoluto sola
 Columbra anulación.
 ¿Anulación? Quién sabe.
 Un azar —¿por qué no?—
 Puede irrumpir en el minuto mismo
 —¡Luz!— de algún cruzamiento,
 Fasto o nefasto azar,
 Resurrección, transformación, sorpresa
 Creadora, quién sabe.
 Ariadna, tan exhausta,
 Todavía subsiste.
 El tiempo agonizante es inconsciencia,
 Pesadilla indolora.
 Tal mutismo recubre el desamparo
 Que exige ya mudanza,
 Algún novel rumor.

El poema de Guillén, con su recurso al mito narrado en la versión de Catulo, supone, en palabras de Manuel Alvar, recogidas por J. L. Arcaz (pág. 279), “la identificación cultural con un legado al que no se quiere renunciar y al que se considera válido en los días de nuestro escepticismo.”

Algo similar se da en otro poeta de la generación del 27, Pedro Salinas (1891-1951). Es la ‘variación’ (así se llaman las partes en las que se va subdividiendo lo que el autor concibe como un solo y extenso poema) 19 de *La voz a ti debida* (10) el texto de Salinas en el que se deja oír más claramente la voz de Catulo. Basado una vez más en el *carmen* 5 de Catulo, en el que, recordemos, el poeta pide a su

amada Lesbia un número enorme de besos. Precisamente en esa idea de la acumulación aritmética referida al ámbito amoroso es el paralelo entre ambos poemas más claro:

(...)
A subir, a ascender
de docenas a cientos,
de cientos a millar,
en una jubilosa
repetición sin fin,
de tu amor, unidad.
Tablas, plumas y máquinas,
todo a multiplicar,
caricia por caricia,
abrazo por volcán.
Hay que cansar los números.

Aunque la operación aritmética de Salinas no se refiere específicamente a besos, sino que alude a algo más general, los dos poetas culminan su cálculo con la misma idea: hay que perder la cuenta. “Perderemos la cuenta para ignorarla”, dice en efecto la traducción española de A. Ramírez de Verger, que es en latín “*ne sciamus*”, esto es, literalmente, “no sepamos”. Y esa es precisamente la expresión que utiliza Salinas:

Que cuenten sin parar,
que se embriaguen contando,
y que no sepan ya
cuál de ellos será el último:
¡qué vivir sin final!
Que un gran tropel de ceros
asalte nuestras dichas
esbeltas, al pasar,
y las lleve a su cima.
Que se rompan las cifras,
sin poder calcular
ni el tiempo ni los besos.

Es a casos como este a lo que nos referíamos al hablar de la mayor madurez, fecundidad e independencia con las que la poesía del siglo XX frecuentemente aborda la inclusión en las propias obras de elementos procedentes de la literatura antigua. Frente a casos como otros que hemos visto, no nos encontramos aquí ante una traducción, ni siquiera ante una adaptación que siga de cerca el texto original. Como indica R. Cortés en su estudio (ver Bibliografía), Salinas “incorpora (...) el modelo latino a su obra recreándolo, sin renunciar a su voz propia ni romper el tono de su *Poema*.”

4.5.2. El grupo de los años 50: J. A. Valente y J. Gil de Biedma

En etapas posteriores del siglo XX la presencia de Catulo ha continuado siendo un fenómeno relativamente aislado y esporádico, y en varios poetas del llamado grupo o generación de los años 50 se da manera intensa aunque escasamente explícita: se trata más bien de ciertas afinidades de tema, tono y actitud que de la existencia de composiciones muy directamente inspiradas de el poeta de Verona. Así, por ejemplo, José Ángel Valente (1929-2000) titula un poema “Odio y amo” (11), en el que explora la naturaleza contradictoria no ya del sentimiento amoroso, sino la que se da entre el impulso universal de autoafirmación vital y el rechazo visceral de la vida tal como es. Sus últimos versos son los siguientes:

Cuanto he besado, cuanto
he querido besar y ha sido
materia o voz de mi deseo. Odio
y amo. (Amo
con demasiado amor).

Una presencia igualmente oblicua y diluida de Catulo, pero fundamental para comprender su obra (según dice Pere Gimferrer, citado por Arcaz, pág. 282) se da en Jaime Gil de Biedma (1929-1990), probablemente el autor más influyente de este grupo poético a pesar de lo poco extenso de su producción. Uno de los poemas más significativos de Gil de Biedma es “Pandémica y celeste”, que aparece encabezado por la cita de tres versos del *carmen* 7 de Catulo (“*quam magnus numerus Libyssae arenae / (...) / aut quam sidera multa, cum tacet nox, / furtivos hominum vident amores*”; esto es, “cuantos infinitos granos de arena Libia / (...) / o cuantas estrellas en la noche callada / contemplan los furtivos amores de los hombres”, trad. A. Ramírez de Verger, Madrid: Alianza, 1988, pág. 53). La conexión entre Catulo y Gil de Biedma, sin embargo, y a pesar de la cita, no se materializa en ecos verbales concretos o en esquemas conceptuales que se repitan, sino que se da a un nivel más profundo: en la utilización de la pasión erótica furtiva como tema para su poesía y en la actitud hacia ello, con una “aceptación libre y franca de la sexualidad” que también deja lugar, “y un lugar especial, para la ternura.” (Javier Alfaya, citado por Arcaz en pág. 282).

4.5.3. La poesía más reciente: L. A. de Villena y V. Botas

Redundando en esta idea de una aproximación a la poesía de Catulo sin prejuicios, ni morales ni literarios, el final del libro de L. A. de Villena (1951) sobre este autor romano (*Catulo*, pág. 114, ver Bibliografía) es especialmente ilustrativo. Dice este poeta y ensayista en la obra citada, publicada en 1979:

... lo que aún falta es la asimilación poética de la lírica catuliana. El ver y sentir su poesía tal cual es, en su mundo y su idea, sin recortes ni pudores. Sin tópicos tampoco del pajarillo de Lesbía o de los besos. Un Catulo real y vivo —como es— que hable directamente al poeta de hoy. Y eso que no ha podido ser en tantos siglos de historia, me parece que ahora es el momento adecuado para que ocurra. Porque puede entenderse una poesía directa, mordaz, preciosista, ética o viva, sin que nada de ello niegue la lírica, y se puede uno acercar a las palabras sin miedo, y gozar del poema como de una salvación estética —en arte y lenguaje— de los momentos intensos de la vida.

Eso es lo que intenta hacer el propio de Villena, con éxito, en su “Homenaje a Catulo de Verona” (13), en el que recrea, en circunstancias modernas, elementos claramente identificables de la poesía de Catulo, como son la pasión que siente el poeta al contemplar a un bello muchacho y el contraste deliberado entre la situación cotidiana, sórdida incluso, y le nacimiento de un sentimiento espiritual elevado. Como dice Arcaz (pág. 284), lo que hace aquí de Villena es “imitar a Catulo sin imitarlo”, con un poema que “expresa la visión de de Villena del mundo catuliano.”

Y es en esa línea de asimilación más plena y liberada de tópicos hay que situar a otros poetas recientes (N. Pérez, ver Bibliografía, cita además de a varios autores que ya hemos visto, a Ángel Crespo, Mariano Roldán, José Manuel Caballero Bonald, Lázaro Santana), de los que, para terminar, nos detendremos sólo en uno: el asturiano Víctor Botas (1945-1994). Traductor de Catulo, Botas compone una “Variación sobre un tema de Catulo” (14), para la que se apoya en el *carmen* 52 del veronés, que también manifiesta la desesperación del poeta ante el encumbramiento de un personaje de escasa valía.

Resumen

La poesía de Catulo, en la que conviven registros muy diversos que van de lo espontáneo a lo muy elaborado, y que influyó decisivamente en la literatura latina posterior, ha sido un referente al que han recurrido los poetas castellanos en contadas pero destacadas ocasiones.

En el Siglo de Oro es frecuente encontrar traducciones más o menos fieles y adaptaciones que siguen bastante de cerca unos cuantos poemas de Catulo –casi siempre los mismos–; en el siglo XVIII y XIX Catulo sirve, respectivamente, como fuente de poemas de ambientación sensual y ‘rococó’ y como un punto de partida para composiciones llenas de arrebatos románticos.

El siglo XX, más libre de restricciones estéticas y literarias, ve el nacimiento de una vigorosa línea de poesía que se inspira muy de cerca en Catulo, pero que no produce obras que necesariamente sigan los textos antiguos, sino que los recrean a través de afinidades temáticas y de actitud.

Bibliografía

- ARCAZ POZO, J. L., "Catulo en la literatura española", *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, 1989, págs. 249-286.
- ARCAZ POZO, J. L., "Rasgos catulianos en la poesía de Jaime Gil de Biedma", en *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció catalana de la S.E.E.C.*, Andorra: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1996, págs. 137-141.
- CORTÉS TOVAR, R., "Catulo en Pedro Salinas", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10, 1996, págs. 83-98.
- PÉREZ GARCÍA, N., "Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10, 1996, págs. 99-113.
- RAMÍREZ DE VERGER, A., "Introducción", CATULO, *Poesías*, Madrid: Alianza, 1988, págs. 11-41.
- SOLER RUIZ, A., "Introducción", CATULO, *Poemas*. TIBULO, *Elegías*, Madrid: Gredos, 1993, págs. 42-46.
- VILLENA, L. A. DE, *Catulo*, Madrid: Júcar, 1979.

Textos

- 1:** CATULO, *carmen* 64, trad. de A. Ramírez de Verger, Madrid: Alianza, 1988, págs. 96-108.
- 2:** CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, “Al Amor” (ed. R. Reyes Cano, Madrid: Castro, 1999, págs. 177); CATULL. 5.
- 3:** CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, “A una dama llamada Ana” (ed. R. Reyes Cano, Madrid: Castro, 1999, págs. 19-22); CATULL. 5, 51 y 85.
- 4:** FRANCISCO DE QUEVEDO, madrigal “A Fabio preguntaba” (ed. J. M. Blecua, Madrid: Castalia, 1969, 412 (vol. I, págs. 587-588)) y CATULL. 7.
- 5:** LOPE DE VEGA, “¿A quién daré mis Rimas...?” (*Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 105-106) y CATULL. 1.
- 6:** FRANCISCO DE RIOJA, *Sonetos* XIX, XXII y *Sonetos morales*, “Este que ves, oh huésped, vasto pino” (ed. B. López Bueno, Madrid: Cátedra, 1984, págs. 236, 168 y 159-160); CATULL. 51 y 4.
- 7:** MELÉNDEZ VALDÉS, *Odas* (ed. E. Palacios Fernández, en *Obras completas*, Madrid: Castro, 1996, págs. 175 ss.) y CATULL. 2.
- 8:** MANUEL JOSÉ QUINTANA, “Ariadna” (*Poesías completas*, ed. A. Derozier, Madrid: Castalia, 1969, págs. 165-174) y “Rosa que nace en el jardín cerrado” y CATULL. 64 y 62.
- 9:** JORGE GUILLÉN, “Ariadna en Naxos” (*Y otros poemas*, Buenos Aires: Muchnik, 1973, págs. 53-63) y CATULL. 64.
- 10:** PEDRO SALINAS, *La voz a ti debida* 19 (ed. M. Escartín, Madrid: Cátedra, 1996, págs. 146-147) y CATULL. 5.
- 11:** JOSE ÁNGEL VALENTE, “Odio y amo” (*A modo de esperanza*, 1954) y CATULL. 85.
- 12:** JAIME GIL DE BIEDMA, “Pandémica y celeste” (en *Las personas del verbo*, ed. C. Riera, Barcelona: Lumen, 1998, págs. 143-146) y CATULL. 7.
- 13:** LUIS ANTONIO DE VILLENA, “Homenaje a Catulo de Verona”, de *Hymnica* (1974-1978), en *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid: Visor, 1996, pág. 107.
- 14:** VÍCTOR BOTAS, “Variación sobre un tema de Catulo” (en *Poesía completa*, ed. J. L. García Martín, Oviedo: Llibros del Pexe, 1999, págs. 254) y CATULL. 52.

5. La tradición clásica en la obra de Augusto Monterroso

Presentación

El objetivo de este tema es mostrar cómo en la obra de un autor contemporáneo se manifiestan distintas influencias de la literatura clásica.

Para ello recurriremos a los testimonios explícitos del autor acerca de su relación con la literatura grecolatina y las lenguas clásicas y estudiaremos en detalle los modos en los que se da esa presencia en una de sus obras más conocidas, *La oveja negra y demás fábulas*.

5.0. Introducción

Los temas dedicados a la influencia de Virgilio o a la presencia de la mitología presentan, como puede verse, buenas dosis de literatura española del Siglo de Oro. Por eso proponemos en este tema y en el siguiente dos autores del siglo XX para estudiar la presencia de la literatura antigua en sus obras. En general, se trata de dejar claro que el recurso a la literatura antigua, por frecuente y hasta entusiasta que se manifieste en autores de este siglo, constituye una posibilidad más entre las muchas que permite el horizonte de expectativas de sus lectores, y a menudo no precisamente la que estos tienen más presente. Esto, hay que dejarlo claro, establece una diferencia radical entre la literatura renacentista y barroca y la posterior al romanticismo. Como el propio Monterroso dice en uno de los textos que aparece más abajo, “todavía en tiempo de Lope de Vega, de Góngora, de Quevedo, los escritores ‘se conocían’ unos a otros mediante unos cuantos autores antiguos y suficientes: Virgilio, Horacio, Lucrecio, Ovidio, Cicerón, Plutarco.” (*La letra e*, pág. 142).

El tema se estructura en tres apartados: en el primero repasamos cuáles son las distintas ‘tradiciones clásicas’ que pueden encontrarse en la obra de Monterroso; en el segundo reunimos los testimonios del propio Monterroso (en entrevistas, artículos de prensa, diarios) en los que manifiesta de manera expresa su aprecio y su actitud hacia el legado de la literatura antigua; en el tercero recurrimos a una de sus obras más célebres, *La oveja negra y demás fábulas* (1969). En ella, la presencia de los clásicos grecolatinos se da a dos niveles: uno general, porque Monterroso juega con las convenciones de un género clásico, el de la fábula, para infundirle nueva vida, respetando unas y forzando otras. Así, sus textos pueden seguir reconociéndose como fábulas, pero a la vez son tolerables para un lector moderno. En un segundo nivel, varias de las fábulas están basadas en personajes de la mitología (Pígmalo, Penélope, las Sirenas...) o de la literatura antigua (Horacio).

5.1. Las distintas ‘tradiciones clásicas’ en la obra de Monterroso

En la obra de Augusto Monterroso (Tegucigalpa, 1921 - México, 2003) se formulan de manera explícita varias de las ideas que hemos visto hasta ahora sobre el papel fundamental que la tradición desempeña en la literatura. Así, en primer lugar, Monterroso afirma que el escritor está

inserto en una tradición y que, al menos en esta época, se ve libre de escoger en ella su genealogía particular de la que, si no erigirse en heredero, al menos considerarse pariente lejano. En efecto, Monterroso afirma cómo la literatura no es cuestión sólo de tener un “mundo interior”. Aunque admite que “al escritor lo hacen sus conflictos internos y externos, sus miedos, sus ilusiones, el placer, el sufrimiento, las largas enfermedades, el amor, los rechazos, (...); la vida, en fin” (*Viaje al centro de la fábula*, pág. 63), Monterroso cree que es imprescindible algo más. Por eso dice que es necesaria también “(...) determinada sensibilidad para responder a todo eso. Cada una de estas cosas exige su propia sintaxis y tal vez hasta su propia prosodia; el buen escritor sabe siempre dónde encontrarlas” (*ibidem*).

Esto que dice Monterroso, aquí y en otros pasajes, sobre el hecho de que no hay un contenido que sea literario de por sí se aproxima mucho a otra formulación algo más encendida que podemos encontrar en Francisco Rico (pág. 275) y que veíamos en el primero de estos nueve temas. Decía Rico que “(...) todavía hay quien piensa que un texto literario es antes de nada la expresión de unas emociones o de una imagen del mundo, la liberación de una fantasía más o menos enfermiza, o la concreción de quién sabe qué misteriosas intuiciones. Sin duda puede ser todo eso (y mil cosas más), pero *después*: la condición *literaria* no le viene de las emociones, la fantasía ni la intuición, sino del hecho de insertarse en una tradición reconocida y deliberadamente asumida como tal, en las huellas de Homero, en el espacio convencional de la literatura.”

Y ese “espacio convencional de la literatura”, ese lugar en el que decía Monterroso que el escritor sabe encontrar esa sintaxis, esa prosodia y esa sensibilidad para responder a cosas como sus conflictos interiores y a la experiencia vital que le hace escritor está constituido, en buena parte, por la tradición a la que recurre, por todos aquellos que han escrito antes que uno mismo. Y efectivamente así se lo dice Monterroso a uno de sus entrevistadores (*Viaje al centro de la fábula*, pág. 86): “(...) uno debe darse cuenta de que, como decía alguien, cuando se pone a escribir está manejando una herencia de dos mil quinientos años, y de que, antes de poner la pluma sobre un papel, uno debería hacerlo con cierto respeto a esa herencia. En realidad, escribir es un acto redundante, puesto que todo está dicho ya.”

Los tiempos en los que vive Monterroso son, sin embargo, peculiares, y la tradición que se le ofrece es muy pero que muy variada. Dice nuestro autor (*La letra e*, pág. 142): “Todavía en tiempo de Lope de Vega, de Góngora, de Quevedo, los escritores ‘se conocían’ unos a otros mediante unos cuantos autores antiguos y suficientes: Virgilio, Horacio, Lucrecio, Ovidio, Cicerón, Plutarco.” Esa época, como decíamos, acabó, y teniendo en cuenta palabras del propio autor, podríamos dividir la herencia, la tradición con la que Monterroso quiere emparentar, en tres grandes ámbitos, todos ‘clásicos’ por eso mismo, aunque con diferentes matices: la tradición de la propia literatura española, la de lo que podríamos llamar la gran literatura europea y, por supuesto, la literatura antigua. En un reciente texto titulado precisamente “Influencias” (*La vaca*, pág. 46; texto íntegro en 1), Monterroso cita los siguientes autores, tras hacer la salvedad de la modestia con la que los considera influencias: “He anotado aquí los nombres de Miguel de Cervantes, de Jonathan Swift y de Herman Melville; tendría que añadir los de Quinto Horacio Flaco y Miguel de Montaigne (...). Cinco autores entregados a lo suyo hasta el último día de sus vidas, sus vidas mezcladas enteramente con su arte; dedicados a observar, aceptar o rechazar: tres de ellos con una sonrisa; dos, con amargura irremediable. Si es que he de hablar de mí, desde muy joven caí en sus brazos, por no decir que en sus garras.”

En primer lugar, pues, está la tradición correspondiente a la propia lengua, el castellano, sobre lo que a cuento de la traducción de sus obras a otras lenguas, dice Monterroso (“Clásico, moderno”, *La letra e*, págs. 146-147): “(...) hace ya tiempo que dejé de interesarme por el fantasma de las traducciones, en la medida en que me di cuenta de que mi meta es un público local, tocable, tan reducido o tan amplio como pueda serlo, pero en todo caso de nuestra lengua, el español, un español viejo y nuevo a la vez, revitalizado, clásico, moderno, firme en su estructura, pero al mismo tiempo ligero, ágil, neologístico, audaz en la superficie, en los matices, en las dobles, las triples intenciones, como pudo serlo en otro tiempo el de Quevedo y el de Cervantes, (...).”

Deja claro así Monterroso que la relación que puede mantener con los escritores que se han expresado en su propia lengua ha de ser necesariamente distinta a la establecida con autores

de lengua ajena. Y en efecto no es difícil encontrar cómo Monterroso muestra gran aprecio hacia sus clásicos en español, desde Garcilaso hasta Borges, pasando por Cervantes, Onetti, etc. A este respecto, cabe señalar que es frecuente que el escritor que se fija unos modelos en los que inspirarse más o menos cercanamente dedique a estos cierta atención, como erudito, como estudioso. Varias veces encontramos a Monterroso en este trance, presentado por supuesto como juego humorístico, y así se detiene por dos veces en la explicación de sendas octavas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora (“Los juegos eruditos”, en *La palabra mágica*, págs. 67-72; y “El pájaro y la cítara”, en *Lo demás es silencio*, págs. 132-135) o en la posible relectura del primer verso de la *Égloga I* de Garcilaso como “El dulce lamen tarde dos pastores” (*La letra e*, pág. 64). Y por supuesto buena parte de la obra del ficticio Eduardo Torres incluida en *Lo demás es silencio* es fruto de esa erudición a la antigua, parodia de tanta erudición decimonónica escrita en el siglo XX, como igualmente lo son los índices onomásticos pospuestos a su *Lo demás es silencio* y a *La oveja negra y demás fábulas* (este último, que incluye entradas tan absurdas como “Même, Lui” o “Flauta”).

Además de la tradición en la propia lengua, está la gran tradición europea: desde Shakespeare, Montaigne y Dante hasta Kafka, pasando por cierta debilidad hacia los escritores del siglo clásico inglés por excelencia, el XVIII: Swift, Johnson, Pepys, Sterne, Defoe. Y tantos y tantos otros, universales y no tan universales que constituirían la nómina de clásicos monterrosianos o, si se quiere, la parentela literaria de la que quiere considerarse heredero o sucesor más o menos lejano.

En tercer y último lugar tenemos la más remota de todas estas tradiciones y de la que nos ocupamos aquí especialmente: la tradición clásica más propiamente dicha, la aparición de la literatura grecolatina, de sus obras, de sus autores y de sus convenciones en los escritos de Monterroso. Las tres tradiciones, por supuesto, están relacionadas entre sí, porque son unos autores los que llevan a otros en un movimiento perpetuo: es Cervantes quien lleva a Sterne, Johnson a Juvenal, Borges a Quevedo.

5.2. Monterroso y los clásicos: testimonios directos

En cualquier caso, del mismo modo que en cualquier otro autor, una de las presencias más obvias de elementos de la literatura clásica en Monterroso es su mención directa, su referencia explícita. Estas muestras de aprecio por ciertos escritores, obras o géneros de la Antigüedad no son precisamente escasas en boca de Monterroso, ya sea en sus obras de creación o en las numerosas entrevistas que se han publicado en la prensa y bajo forma de libro.

En efecto, tenemos la ventaja de que en más de una ocasión Monterroso ha explicado con detalle varios de los elementos que han caracterizado su relación con la literatura antigua. Así, uno de los textos más o menos autobiográficos de este autor se titula precisamente “Mi relación más que ingenua con el latín” (2). El escrito, redactado con ocasión de la traducción al latín de sus fábulas por parte del profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México Tarsicio Herrera Zapién, comienza con una declaración casi de amor: “Debo a las malas palabras y al latín dos o tres cosas que han sido fundamentales en mi vida.” Y, a continuación, el punto de partida es la misma idea que veíamos en el primer tema formulada por Italo Calvino: los clásicos imponen cierta presión, cierta angustia; se supone que uno ha de haber leído no se sabe cuántos clásicos precisamente por eso, porque son clásicos. Dice Monterroso:

Un día, en la ciudad de Guatemala, siendo yo adolescente, tuve de pronto la revelación de que en materia literaria lo ignoraba todo de todo, pero principalmente de los clásicos, y me preocupé mucho, y comencé a leer con vehemencia cuanto libro encontraba, y mejor aún si su autor era griego o latino.

Después cuenta cómo llegó a aprender algo de latín y a memorizar alguna fábula de Fedro (la I, 5, que aparecerá más abajo) y alguna oda de Horacio (I, 4). El temprano exilio a México interrumpió

unos estudios de latín nunca recomenzados; el afecto, el aprecio y el interés por la lengua latina, según se desprende de sus palabras, todavía hoy acompañan a Monterroso, que acaba este texto aludiendo con satisfacción a su trato asiduo con los profesores de latín y de griego de la Universidad de la capital mexicana.

Así, encontramos ejemplos anecdóticos, como cuando Monterroso ve en Boecio un modelo del riesgo que corre el escritor al asumir un compromiso político sobre el que diversos entrevistadores se empeñan en que Monterroso se pronuncie: “Boecio, el cerebro más fino de su tiempo, es muerto en prisión de un mazazo en la cabeza” (*Viaje al centro de la fábula*, pág. 48). O la amistad con el latinista Bonifaz Nuño, que nos describe en *La letra* e (“La naturaleza de Rubén”, 3). O, a título de ejemplo, los encabezamientos que en esta misma recopilación de su diario, *La letra* e, tienen resonancias clásicas: “En latín” (pág. 18), “Nulla dies sine linea” (pág. 46), “Rosa, rosae” (pág. 50), “Et in Arcadia ego y lo obvio” (pág. 56-59), “Tempus fugit” y varios otros. Más significativamente Monterroso, el autor del cuento que pasa por ser el más breve de la literatura española y que reza simplemente “Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” ve en un epigrama del poeta de la Antigüedad tardía Ausonio un antecedente lejano de su gusto por el relato brevísimo (4). En fin, que sin ser tampoco abrumadora, la referencia a autores y obras de la Antigüedad y aun a la propia lengua latina es constante, y, lo que es más importante, se realiza siempre desde una postura apreciativa.

5.3. Motivos de la literatura antigua en *La oveja negra y demás fábulas*

Es en uno de los libros más celebrados de Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas* (1969), en el que más destaca la presencia de elementos clásicos: vemos aparecer en sus páginas a Ulises y las sirenas, a Penélope tejiendo incansablemente, a Aquiles llegando después de la tortuga, a Pigmalión y sus estatua que cobra vida, y hasta una especie de biografía de Horacio titulada “El cerdo de la piara de Epicuro”, en clara, o no tan clara, alusión a la célebre expresión “Epicuri de grege porcum” de *Epístolas* 1, 4, 16. Pero la cuestión no se reduce a una serie de alusiones o de elementos que prestan color, que ‘quedan griegos’ o ‘romanos’: si de eso se tratara, el caso más extremo podría estar en la fábula “Gallus aureorum ouorum” (*La oveja negra y demás fábulas*, págs. 83-84), en la que tenemos un título en lengua latina, un género literario hondamente arraigado en el mundo antiguo –con lo que, como veremos, juega Monterroso–, una ambientación ‘romana’ y hasta referencias a Tácito y a Estacio. Casi todo ello, pero no todo, en clave de humor, por supuesto (para los textos completos de las fábulas aquí citadas, véase 5).

Sirvan estos ejemplos citados como muestra de lo que decíamos, de la presencia más obvia de elementos de la literatura clásica en la obra de Monterroso. No son estos casos, sin embargo, los que acaban de justificar que desde el ámbito de la tradición clásica se le preste atención a Monterroso. La relación que Monterroso establece con esa herencia de dos mil quinientos años que, según él mismo decía, había que manejar con respeto, llega a hacerle decidirse por intentar un género, la fábula, que carga sobre sí con una prolongada y remota tradición de convenciones.

En efecto, la fábula suele definirse como una breve forma narrativa en la que, habitualmente, se presenta a animales que actúan como seres humanos y que incluyen algún tipo de recomendación moral que se suele hacer explícita al final. La tradición occidental arranca de Esopo (siglo VI a.C.), que, según parece, tuvo como predecesor a un tal Babrio del que sólo conservamos pasajes fragmentarios. Varias de las fábulas de Esopo fueron adaptadas a la lengua latina por Fedro (s. I d.C.).

Y Monterroso es uno de esos autores que contribuyen si no al progreso, porque en literatura no tiene sentido hablar de progreso, sí al menos a la supervivencia, a la vigencia, a la posibilidad misma de una forma del pasado. Porque Monterroso, en palabras de J. A. Masoliver (pág. 147) es un “especialista en reinventar géneros literarios”, y del mismo modo que reinventa el cuento, renueva la fábula. Y ello es así gracias a que mantiene la tensión necesaria entre la fidelidad a las pautas heredadas, para que el género siga siendo reconocible, y la transgresión, la

innovación que permite que una forma antigua siga siendo tolerada por el lector contemporáneo. Veamos varios ejemplos.

El gusto de Monterroso por presentar versiones de fábulas antiguas que no coincidan con las tradicionales le lleva incluso al ámbito de la filosofía. Es conocida la paradoja que presenta el filósofo cínico Zenón de Elea según la transmite Aristóteles (6), sobre la que J. L. Borges redactó dos bellas explicaciones (7) que, con seguridad, Monterroso conocía. La idea viene a ser la siguiente: Aquiles, “el de los pies ligeros”, que dice Homero, conocido proverbialmente por su rapidez, y la tortuga, el animal que representa la lentitud, van a disputar una carrera. Dada la diferencia de facultades entre Aquiles, que corre diez veces más deprisa que la tortuga, y su contrincante, el héroe le concede diez metros de ventaja a la tortuga. Comienza la carrera y cuando Aquiles recorre la distancia que le separaba del punto de partida de la tortuga, ésta, que es diez veces más lenta, ya ha recorrido un metro. Aquiles salva ese metro, y la tortuga se ha desplazado un decímetro. Aquiles recorre ese decímetro, y la tortuga habrá recorrido un centímetro. Y así, sucesivamente hasta un final que no llega nunca, de lo que se deduce que Aquiles nunca alcanzará a la tortuga y nunca llegará a la meta. Pues bien, la fábula de Monterroso “La tortuga y Aquiles” presenta el final de una carrera que, tal y como la plantea Zenón, no tendría fin. La victoria, por supuesto, le corresponde a la tortuga.

El recurso frecuente a la alusión a otras narraciones fabulísticas, históricas o mitológicas aparece también en “Pígalión”. Como es sabido, Pígalión, según cuenta Ovidio, esculpió una estatua de belleza perfecta de la que se enamoró, y a la que los dioses le hicieron cobrar vida: se trata del arquetipo del ser amado fabricado exactamente según los deseos del amante, y que por supuesto da título a la célebre obra dramática de Bernard Shaw en la que está inspirado el film *My Fair Lady*. Y en efecto, a las estatuas de Pígalión que presenta Monterroso, una vez adquirido el don de la palabra les entran deseos de volar y por ello, dice la fábula, “empezaban a hacer ensayos con toda clase de alas, inclusive las de cera, desprestigiadas hacía poco en una aventura infortunada”, aludiendo de manera bastante clara al episodio de Ícaro. El final de la fábula, como suele hacer Monterroso, se separa considerablemente del de la narración mitológica tradicional: en la versión de Monterroso algunas de sus creaciones intentan atacar al escultor, y este acaba desesperando de ellas y rompiendo las que puede.

Separada de la anterior sólo por la titulada “Monólogo del bien”, volvemos a encontrarnos con otra fábula de ambientación antigua: “Las dos colas, o el filósofo ecléctico” (p. 61). En ella presenta Monterroso a un filósofo ecléctico gracias al cual vuelve a realizar su juego tan querido de invertir los términos de ciertos tópicos culturales. Así, según cuenta Monterroso, al ser preguntado el filósofo ecléctico “a qué podía deberse aquello” de que una serpiente se mordiera la cola, “él les respondió que la Serpiente que se muerde la cola representa el Infinito y el Eterno Retorno de personas, hechos y cosas, y que esto quieren decir las Serpientes cuando se muerden la cola”, atribuyendo a las serpientes unas intenciones que, claro está, no les corresponden.

Hemos visto ya que Horacio es uno de los autores fundamentales para Monterroso. “El cerdo de la pira de Epicuro”, que aparece algo más adelante (p. 67), es una biografía del poeta latino escrita en forma de fábula, que toma su título de un conocido verso de Horacio en el que se denomina a sí mismo precisamente “cerdo de la pira de Epicuro” (“*Epicuri de grege porcum*”). La expresión hace alusión al periodo de juventud que, según parece, pasó Horacio en Nápoles en la escuela del filósofo epicúreo Sirón, en la que conoció a Virgilio y de la que provendrían las veleidades epicúreas que la crítica detecta habitualmente en el conjunto de la obra horaciana.

Como en el caso de Ulises que veremos más adelante, hay aquí también un juego con los lugares comunes: así, es frecuente destacar en la poesía lírica de Horacio cierta obsesión con lo inevitable de la muerte y la fugacidad del tiempo, e incluso hay interpretaciones modernas que subrayan los puntos de contacto entre la concepción de la vida de Horacio a este respecto y el existencialismo moderno de Heidegger o Sartre. Una vez más, sin embargo, Monterroso propone una alternativa, y así no estaríamos tanto ante un temor a la muerte como ante algo más prosaico: el miedo a perder las comodidades —muchas— de las que disfrutaba un Horacio que vivía holgadamente dedicado únicamente a la poesía gracias a la protección de Augusto y de Mecenas. Varias otras alusiones también merecen consignarse, como son la mención exacta del año de la muerte de Horacio (el 8 a.C.), el contenido de la influyente *Epistula ad Pisones* o *Ars poetica*

en la que “se animó inclusive a fijar las reglas de la poesía”; las “veleidades de tres o cuatro cerditas, tan indolentes y sensuales como él”, que nos remiten a un Horacio que no expresa nunca un amor del todo dichoso y con una sola mujer. Aquí, el efecto de subvertir la fábula se obtiene al aplicar la estructura habitual del género a una biografía real, de un personaje histórico, con el desajuste, por supuesto buscado, que ello supone.

Es “La parte del león” (págs. 77-78) una de las fábulas que más se ajustan al modelo clásico; varias de las expresiones, incluso, provienen directamente de la fábula I, 5 de Fedro. En efecto, el propio Monterroso admite, en otra de esas entrevistas en las que es pródigo (*Viaje al centro de la fábula*, pág. 35), que precisamente ese es el procedimiento adoptado en dicha fábula “que empieza exactamente con las mismas palabras de una de Fedro.” Y en efecto, si la fábula de Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas*, 77) comienza con

La Vaca, la Cabra y la paciente Oveja se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, ...

los versos 3 y 4 de la fábula I, 5 de Fedro son el original del que derivan las palabras de Monterroso:

Vacca et capella et patiens ouis iniuriae
socii fuere cum leone in saltibus.

La adaptación, sin embargo, no se reduce sólo al comienzo. La versión de Fedro continúa así (*Fabulae aesiopae* I, 5, 5-6):

Hi cum cepissent ceruum uasti corporis,
sic est locutus partibus factis leo;
(...)

Monterroso por su parte toma estos versos para su narración y los amplía, incluyendo un paréntesis con guiño a la conocida fábula contenida en *La vida es sueño* de Calderón en la que un sabio se lamenta de su escasa dieta basada en frutos silvestres recolectados por él mismo (jornada I, escena III, vv. 253-256):

Cuentan de un sabio, que un día
tan pobre y mísero estaba,
que sólo se alimentaba
de unas yerbas que cogía.

Y así, dice Monterroso:

Con la conocida habilidad cinegética de los cuatro, cierta tarde cazaron un ágil Ciervo (cuya carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como estaban a alimentarse con las hierbas que cogían) ...

En varias expresiones, además, aparece un recurso frecuentísimo en Monterroso: la ironía, o sea, el querer dar a entender con una expresión precisamente lo contrario del significado aparente (la “conocida habilidad cinegética de los cuatro”, “expresiones como contrato social, Constitución, Derechos Humanos y otras igualmente fuertes y decisivas”). La alteración de la versión tradicional se da aquí en la escena de reparto del ciervo que presenta Monterroso: en este caso son los tres animales débiles (la vaca, la cabra y la oveja) los que quieren abusar de su condición de indefensos y dejar al león sin nada; como argumento, además, vuelve Monterroso a utilizar el procedimiento de insertar una referencia a otra fábula, que se reinterpreta de algún modo. Así, la

vaca, la cabra y la oveja recurren a la enseñanza de la hormiga, según la cual hay que “guardar algo para los días duros del invierno” para privar al león de su parte.

Unas páginas más adelante, “*Gallus aureorum ouorum*” (págs. 83-84) presenta una doble contradicción ya en el título: frente a la gallina del cuento tradicional, aquí estamos ante un gallo, que en ningún caso podría poner huevos. La frase sólo es comprensible si pensamos en otra acepción de “huevos” y entendemos que “El gallo de los huevos de oro” hace referencia a los atributos sexuales del gallo en cuestión. En efecto, así parece querer hacerlo comprender Monterroso, cuando al principio de la fábula dice que se trataba de un gallo “en extremo fuerte y notablemente dotado para el ejercicio amoroso”. La doble contradicción reside en la otra acepción, además de ‘gallo’ que tiene el latín *gallus*, -i, algo que probablemente no se le escapaba a Monterroso: ‘persona castrada’. Con lo cual, a un *gallus* no le podrían corresponder ni huevos de gallina ni, por entendernos, de los ‘otros’.

Varias veces Monterroso atenúa sus afirmaciones en contextos en los que sería necesario todo lo contrario: estaríamos ante una especie de atenuación irónica. Aquí la encontramos cuando, al hablar de una supuesta opinión de Tácito, dice “quizá con doble intención”, lo que no puede dejar de aludir al lugar común según el cual Tácito, el historiador que busca las causas latentes por excelencia, muy frecuentemente da a entender intenciones ocultas en sus descripciones de las acciones humanas. Pero esto se ve todavía más claro cuando al referir la muerte del gallo, dice Monterroso que fue una “cosa que le debe haber causado no escasa amargura”. Al final, Monterroso realiza otro juego habitual en estas fábulas que ya hemos visto varias veces: el de mezclar varias historias, y así aquí saca a relucir al rey Midas y a la gallina de la versión popular del cuento, para desmentir la relación de ninguno de ellos con el gallo de los huevos de oro e incluso afirmar que la versión por todos conocida es fruto de una tergiversación (“una serie de tergiversaciones y calumnias, principalmente la que atribuye esta facultad al rey Midas, según unos, o, según otros, a una Gallina inventada más bien por la leyenda”).

Un tipo de inversión narrativa parecida la encontramos en “La tela de Penélope, o quién engaña a quién” (pág. 21). Si antes teníamos un gallo en lugar de una gallina de los huevos de oro, y un Pigmalión desesperado con sus creaciones en lugar de perdidamente enamorado de ellas, aquí tenemos una Penélope que no es que se dedique a tejer en ausencia de Ulises, sino que teje precisamente para ahuyentar a Ulises. El gusto por el juego con los lugares comunes vuelve a aparecer en esta fábula. En efecto, se presenta a Ulises como alguien que en sus viajes “se iba a recorrer mundo y a buscarse a sí mismo”, en alusión a esa concepción alegórica que ve en Ulises y en su deambular por el Mediterráneo una imagen universal que reflejaría la eterna búsqueda de sí mismo en que consiste ese viaje que es la vida. Del mismo modo, mientras Penélope es en la cultura antigua el modelo de esposa virtuosa y fiel, Monterroso la presenta primero como poseedora de un único defecto: su dedicación a tejer, que en la versión de la *Odisea* representa su último intento de mantener la fidelidad, para después aludir directamente a que lo que Penélope deseaba realmente era coquetear con los pretendientes. La divergencia con el relato homérico la explica Monterroso mediante el recurso a su querido Horacio y al célebre verso de *Ars poetica*, 359 según el cual “quandoque bonus dormitat Homerus”, tomado en sentido literal y no figurado. Las palabras de Horacio, como es sabido, aluden a que no hay poeta que no decaiga en algún momento, y se pone como ejemplo de ello al que en la Antigüedad era tenido por el mejor de los poetas: Homero. En efecto, dice la fábula: “De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.”

Más alusiones lúdicas a los supuestos rasgos caracterizadores de Ulises vuelven a aparecer en “La sirena inconforme” (págs. 87-88), en la que tras pasar por delante de las sirenas sin hacer caso a su canto, se dice de él que “el aburridor y astuto Ulises había empleado una vez más su ingenio”. También aquí asistimos a la reinterpretación de la versión tradicional. Las sirenas ya no quieren atraer a Ulises: “con cierto alivio se resignaron a dejarlo pasar”. Sólo una de las sirenas, la inconforme que da título a la fábula, insiste en su canto; así, en el viaje de vuelta, Ulises, “más seguro de sí mismo, como quien había viajado tanto, esta vez (...) se detuvo, desembarcó, le estrechó la mano, escuchó el canto solitario durante un tiempo según él más o menos discreto, y cuando lo consideró oportuno la poseyó ingeniosamente; poco después, de acuerdo con su costumbre, huyó.” En efecto, vemos aparecer aquí alusiones a la astucia, el

ingenio y la discreción de Ulises, que caracterizan incluso su modo de relacionarse sexualmente; al bagaje personal que proporciona el largo viaje; e, incluso a su “costumbre” de huir (del Cíclope, de Circe, de Calipso, acaso de Penélope).

En general, este tratamiento de la fábula, como bien indica Lía Ogno (págs. 35-36) no consiste sólo en la variación de coordenadas culturales, en una mera, por decirlo así, actualización de los *realia*, sino que actúa también sobre las propias convenciones del género clásico, dando lugar a un nuevo tipo o sub-tipo de fábula, distinto del tradicional, al que Ogno (pág. 36) denomina “fábula-Monterroso”. Veamos en qué se diferencia esta “fábula-Monterroso” de la “fábula-fábula”.

En primer lugar, las fábulas-Monterroso carecen de ese rasgo imprescindible y tan característico en las narraciones ejemplares de *El Conde Lucanor* —a las que Monterroso alude—, en las fábulas de Samaniego o en las de La Fontaine: la moraleja final expresada de manera compendiada y con especial cuidado formal. Y en segundo, frente a esas colecciones de fábulas y apólogos que se harían eco del sentido común, de la sabiduría general, es frecuente encontrar que Monterroso opera precisamente al contrario: la oveja negra que da título a la colección es fusilada por error y luego se le erige una estatua, ecuestre por supuesto, para compensar el agravio. Después, en lugar de asistir a un cambio de actitud, algo en lo que Monterroso no tiene ninguna esperanza, la fábula (“La oveja negra”, pág. 23) concluye del siguiente modo: “cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.” En efecto, el procedimiento de la búsqueda de la paradoja es habitual: sentidos rectos en lugar de figurados, y también viceversa; y en conjunto, como dice Ogno (pág. 39) “una serie de estrategias discursivas (paradoja, parodia, intertextualidad, alusión, ironía, *non-sense*) que tergiversan las expectativas del lector (...).”

Sin embargo, según decíamos, el molde no se fuerza tanto como para que el modelo pierda sus contornos y se desdibuje. Muy al contrario, por ejemplo, Monterroso recurre con frecuencia a esa práctica tan querida de los poetas latinos que es la cita del poeta anterior, la inclusión en la propia obra de las palabras literales de otro autor que cobran así nuevo significado en un nuevo contexto, ya sea de homenaje o de parodia. Estamos hablando, claro está, de la tan traída y tan llevada intertextualidad que acabamos de nombrar, y que resulta clave para entender ciertas obras de este autor. Y en efecto, el mismo Monterroso así lo reconoce ante R. H. Moreno-Durán en una entrevista (pág. 70):

— Eso nos llevaría al tema de las alusiones literarias.

— Exacto. En *Lo demás es silencio* hay tantas y a veces están tan disimuladas que yo ya me resigné a que ni se perciban.

Y ya hemos visto cómo ese es precisamente el procedimiento que utiliza en “La parte del león”.

Pero además, Monterroso se mantiene fiel al género fabulístico en otro asunto: a pesar de que no hay moraleja explícita, sí hay cierta *enseñanza* que extraer. La “fábula-Monterroso” no ha perdido su tono fundamentalmente satírico y escarnece a través del humor diferentes ideas y actitudes humanas acerca de los más diversos particulares. Con todo, el mismo Monterroso no se engaña acerca del alcance de su uso subversivo de la tradición, y reconoce (*Viaje al centro de la fábula*, pág. 81) que: “todo buen revolucionario sabe que está tratando de abolir unas reglas para establecer otras. ¿Para qué engañarse?” Incluso, afirma de manera explícita el nulo valor moralizante de la fábula (*Viaje al centro de la fábula*, pág. 76):

Moralizar es inútil. Nadie ha cambiado su modo de ser por haber leído los consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte. Que estos fabulistas perduren se debe a sus valores literarios, no a lo que aconsejaban a la gente que hiciera. A la gente le encanta dar consejos, e incluso recibirlos, pero le gusta más no hacerles caso.

Por eso el objeto de la sátira a la que Monterroso se entrega bajo esta forma particular de fábula es el más general posible: la raza humana, con sus flaquezas, su debilidad y sus

mezquindades. Como acabamos de ver, Monterroso está convencido de que la literatura no tiene consecuencia alguna en la vida, de que (“Inutilidad de la sátira”, *Viaje al centro de la fábula*, pág. 46) “no tiene ninguna utilidad ni mucho menos sirve para transformar nada, (...) ya sea la sociedad o al hombre.” Incluso, llega a ser demoledor hacia la literatura “de protesta”. Dice Monterroso a ese respecto (“Inutilidad de la sátira”, *Viaje al centro de la fábula*, pág. 47): “La proliferación, por ejemplo, en los Estados Unidos, de los libros más duros, de los libros de protesta (ocho o diez *best-sellers* al año) hace que, cuando los lee, la gente se imagine que actúa.” Y continúa Monterroso afirmando la superioridad absoluta de la acción sobre la literatura a la hora de influir en la sociedad: “Es más valiosa la acción del joven que rompe o quema su tarjeta de reclutamiento que leer estos ocho libros, incluso que escribirlos. (...) La ilusión de que se hace camino al *oír cantar* que se hace camino al andar es nefasta.”

Por eso considera también de manera paradójica el humor en general (“Humorismo”, *La palabra mágica*, pág. 113): “El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico.”

Así, bajo la forma de oveja negra que se aparta del rebaño de fabulistas blancos, de rebelde frente a la tradición, que sólo parcialmente cultiva y fomenta Monterroso, hay también un autor ‘clásico’ en cierto sentido: es perfectamente consciente de una tradición, disfruta con ella como lector, elige de ella ‘sus antecesores’, sus modelos, los elementos que pueden actualizarse o conservar vigencia. Sin embargo, no se le escapa qué no se puede hacer ya (escribir en versos medidos, incluir cierto tipo de diálogos, culminar una fábula en una moraleja). Es uno más de esos autores no tan abundantes que deciden formar parte de una tradición y que consiguen renovarla para que no se agote.

Resumen

En la obra de Augusto Monterroso encontramos imbricadas entre sí tres tradiciones ‘clásicas’: la antigua grecolatina, la europea y la de la literatura española. Sobre todas ellas se pronuncia Monterroso explícitamente y afirma el valor de la tradición en general y de la grecolatina en particular como elemento esencial de la literatura. Esta idea la pone en práctica de manera muy destacable en su *La oveja negra y demás fábulas*, colección de fábulas que conservan una buena serie de convenciones que caracterizaban a la fábula antigua pero modifica y rompe otras, de modo que el resultado es una obra reconocible como fábula y relacionable con la Antigüedad pero tolerable y rica en matices para el lector contemporáneo.

Bibliografía

- MONTERROSO, A., *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona: Anagrama, 1992 (1ª ed., 1981).
- MONTERROSO, A., *Movimiento perpetuo*, Barcelona: Anagrama, 1990 (1ª ed., 1972; 2ª, rev., 1981).
- MONTERROSO, A., *La palabra mágica*, Barcelona: Anagrama, 1996 (1ª ed., 1983).
- MONTERROSO, A., *La letra e. Fragmentos de un diario*, Madrid: Alianza, 1987 (1ª ed., 1986).
- MONTERROSO, A., *Lo demás es silencio*, Madrid: Cátedra, 1986 (1ª ed., 1978).
- ANDRÉS-SUÁREZ, I., "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", *Lucanor*, 11, 1994, págs. 69-82.
- GNUTZMANN, R., "Literatura y compromiso en Augusto Monterroso", *Lucanor*, 13, 1995, págs. 119-131.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A., "Augusto Monterroso o la tradición subversiva", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 408, 1984, págs. 146-154.
- MIRALLES MALDONADO, J. C., "La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: *proprie communia dicere*", *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 23, 2003, págs. 249-264.
- MORENO DURÁN, R. H., "El lector como animal de presa", *Quimera*, 26, 1982, págs. 66-71.
- OGNO, L., "Augusto Monterroso, la oveja negra de la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 511, 1993, págs. 32-42.
- SERRANO CUETO, A., *Después de Troya. Microrrelatos hispánicos de tradición clásica*, Palencia: Menos Cuarto, 2015.

Textos

- 1: MONTERROSO, A., “Influencias”, *La vaca*, Madrid: Alfaguara, 1999, págs. 43-47.
- 2: MONTERROSO, A., “Mi relación más que ingenua con el latín”, *La vaca*, Madrid: Alfaguara, 1999, págs. 83-87.
- 3: MONTERROSO, A., “La naturaleza de Rubén”, *La letra e. Fragmentos de un diario*, Madrid: Alianza, 1987, págs. 66-69.
- 4: MONTERROSO, A., “El árbol”, *La vaca*, Madrid: Alfaguara, 1999, págs. 55-59.
- 5: MONTERROSO, A., “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”, “La tortuga y Aquiles”, “Pígmalión”, “Las dos colas, o el filósofo ecléctico”, “El cerdo de la piara de Epicuro”, “La parte del león”, “Gallus aureorum ouorum”, “La sirena inconforme”, *La oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Anagrama, 1991, págs. 21, 33, 55-57, 61, 67, 77-78, 83-84 y 87-88.
- 6: ARISTÓTELES, *Física* 6, 9, trad. G. R. de Echandía, Madrid: Gredos, 1995, págs. 376-378.
- 7: BORGES, J. L., “Avatares de la tortuga” y “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” en *Discusión* (1923).

6. La tradición clásica en la poesía de Jorge Luis Borges

Presentación

El objetivo de este tema es, en primer lugar, mostrar cómo en la poesía de Jorge Luis Borges aparecen con cierta recurrencia unos cuantos temas y personajes de la mitología y la literatura antiguas.

En segundo lugar, se pretende ver cómo Borges acude sistemáticamente a varias imágenes provenientes del mundo clásico para tratar varios de los problemas filosóficos y existenciales que le preocupaban especialmente: el de la identidad individual, el de la percepción y conocimiento del mundo.

6.0. Introducción

Jorge Luis Borges (24 Agosto 1899 - 14 Junio 1986) es uno de los escritores en lengua española que mayor influencia han ejercido en la literatura del siglo XX, y ello tanto dentro de las letras hispánicas como de las literaturas de otros países. Su producción puede agruparse en tres grandes vertientes: sus cuentos, quizá lo más conocido de toda ella; su prosa ensayística y su poesía.

En este tema nos centraremos casi exclusivamente en su producción poética, entendiendo por ello tanto sus composiciones estrictamente versificadas como otros textos publicados en libros como *Los conjurados* o *La cifra* que, sin estar escritos en verso, tampoco son "prosa ensayística".

6.1. Borges, la tradición y los clásicos

En el conjunto de la obra de Borges la presencia de elementos procedentes del mundo antiguo y de la literatura grecolatina tiene una intensidad considerable: con frecuencia constante, sobre todo en su poesía, Borges acude a Homero, a Virgilio, a Ulises etc. para tratar en sus textos varios de los temas a los que vuelve una y otra vez. Además, el mito como forma simbólica de lenguaje es, según veremos con más detalle más adelante, especialmente querido por Borges.

Resulta significativa al respecto la cita de Borges con la que García Gual comienza su artículo sobre "Borges y los clásicos de Grecia y Roma". Dice Borges, allí citado (pág. 270): "De mí sé decir que soy lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas." No se trata, pues, de que Borges sucumba al peso del prestigio de ciertas obras, sino de la búsqueda del goce estético. Así, Borges acude repetidamente a las obras fundamentales de la cultura occidental, entre las que los clásicos griegos y latinos tienen un lugar especial. En efecto, según recuerda L. A.

de Cuenca, “Homero es, después de Shakespeare, la Biblia, Dante y Cervantes, el autor más citado por Borges” (págs. 155-156).

Uno de los elementos más claramente presentes en la literatura antigua es la mitología. Que la mitología clásica ejerció un enorme atractivo sobre Borges lo demuestra que fue precisamente ése el contenido de los primeros escritos que recuerda haber producido este autor argentino. Como recoge García Gual (pág. 277), a la temprana edad de siete años, el pequeño Borges había compuesto “un manual en inglés, de unas diez páginas, sobre mitología griega. (...) Eso fue lo primero que escribí.” A la mitología griega se le uniría luego la germánica y la nórdica, y así en sus poemas coinciden a menudo los héroes y personajes del mundo griego (Ulises, Jasón) con los de las sagas islandesas y los poemas anglosajones.

Como también señala García Gual (págs. 271-273), Borges evoca en numerosas ocasiones el nombre de Virgilio, se obsesiona con Heráclito y Ulises como símbolos y recurre varias veces a las paradojas de Zenón, al laberinto de Creta y al Minotauro. Sin embargo, los temas clásicos no son tan frecuentes en Borges como en otros escritores hispanoamericanos que Borges además admiraba, como Rubén Darío, Leopoldo Lugones o Alfonso Reyes.

Lo que haremos a partir de aquí es repasar cómo varios de esos mitos y símbolos griegos le resultan imprescindibles a Borges para entendérselas con unas cuantas cuestiones fundamentales sobre, por así decir, qué es el hombre y cómo ‘funciona’.

6.2. El problema de la identidad: Ulises y Proteo

En la poesía de Borges encontramos una manera especialmente fecunda de incluir elementos de la literatura y del mundo antiguos en una obra contemporánea. Varios de los problemas de orden filosófico más general que preocupaban a Borges casi hasta la obsesión se formulan en más de una ocasión mediante el recurso a personajes e imágenes de la literatura grecolatina. Estos problemas son, especialmente, dos, que se hallan además relacionados entre sí.

El primero de ellos es el que los filósofos llaman el ‘principio de identidad’. Su planteamiento sería el siguiente: ¿hasta qué punto una cosa sigue siendo la misma cosa con el paso del tiempo? ¿Una persona es la misma a los catorce años y a los sesenta? ¿Un árbol es el mismo en la primavera de un año y en el otoño del siguiente? Incluso, la silla en la que uno está sentado frente al ordenador en un momento, ¿es la misma cuando vuelve a sentarse después de haberse levantado a tomar un café? La respuesta, por supuesto, es que sí y que no, y ese es el problema.

Una de las formulaciones más célebres de la cultura occidental al respecto es la del filósofo presocrático Heráclito de Éfeso (s. VI a.C.). Es bastante conocida la idea, atribuida a este filósofo, de que un hombre no puede bañarse dos veces en el mismo río, precisamente porque la segunda vez que intentara bañarse ya no sería exactamente ‘el mismo’ río, ya que las aguas, que corren constantemente, son otras. El fragmento que hemos conservado del libro de Heráclito dice exactamente: “En unos mismos ríos entramos y no entramos, estamos y no estamos” (frg. 49a, trad. A. García Calvo), y sobre él volveremos más tarde.

Es también una de las ideas centrales de un cuento célebre de Borges: “Funes el memorioso” (2), en el que el narrador recuerda su conversación de una noche con un personaje, Funes, al que un accidente ecuestre ha dejado inválido pero, a la vez, le ha dotado de una memoria y una capacidad de percepción prodigiosas. Sin embargo, esa nueva agudeza de sus sentidos le hace incapaz de razonar como el resto de los humanos: al contrario que ellos, Funes no puede abstraer, no puede ignorar las diferencias que hay entre las percepciones que se le presentan, y se ve obligado a considerar cada percepción como una cosa distinta. Así, llega a decir Borges que Funes

era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le

molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).

Por eso, Funes

no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.

El ámbito al que más fácilmente se puede aplicar este problema es, por supuesto, el de las personas concretas. Cualquiera admitiría que la mesa de su salón es la misma mesa hoy que cuando la compró y que lo seguirá siendo cuando acabe por deshacerse de ella, a pesar del efecto que el paso del tiempo haya podido tener sobre ella. Pero también casi cualquiera diría que, en cierto sentido, uno no es hoy el que era hace veinte años, y que, desde luego, no será el mismo dentro de otros veinte o treinta. Por eso se entienden cosas distintas ante frases como “esta mesa no es la misma” y “fulano no es el mismo”; en el primer caso, se está diciendo que se ha cambiado una mesa por otra, en el segundo que fulano ha experimentado cambios considerables, y que sigue siendo fulano en un sentido, pero en otro no. Se trata, además, de una de las preocupaciones fundamentales de la cultura occidental en el siglo XX: la disolución del ‘yo’, el cuestionamiento de la posibilidad de una noción clara de identidad individual es una constante en todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales desde el nacimiento y la difusión del psicoanálisis a partir de Freud, con la importancia que se concede a parcelas inaccesibles como el inconsciente.

Para expresar la aplicación al individuo, al ser humano, de ese problema del principio de identidad, Borges recurre sobre todo a dos personajes de la mitología y la leyenda antiguas: Proteo y Ulises. El primero es una divinidad marina que tiene la virtud de adoptar la forma que desee: de animal, de planta, pero también de elemento (agua, fuego...), y las fuentes antiguas lo presentan como natural de Egipto. Ulises es el conocido héroe griego de la *Odisea* de Homero, que tras diez años de guerra en Troya emprende el regreso a Ítaca, isla de la que es rey y en la que le espera su amante esposa Penélope. Sin embargo, el viaje se complica y acaba prolongándose otros diez años, en los que Ulises protagoniza varias aventuras de diverso signo. Cuando por fin llega a su patria, se encuentra con que un buen número de pretendientes a la mano de Penélope, a la que consideran ya viuda tras la larga ausencia de Ulises, se han instalado en su casa, esquilmando sus propiedades, amenazando a su hijo y presionando a Penélope para que elija a uno de ellos. Ésta, mientras, les va dando largas con la excusa de tejer un tapiz nupcial: cuando finalice su labor, se decidirá por un pretendiente. Penélope, sin embargo, desteje de noche lo que teje de día, para dilatar eternamente el momento decisivo. Llega el momento entonces en el que Ulises alcanza Ítaca y, de incógnito, se introduce en su palacio, se presenta en secreto a su fiel esposa y, junto con su hijo Telémaco, acaba dando muerte a los pretendientes.

Pues bien, Ulises aparece con frecuencia evocado en los poemas de Borges o incluso como tema único de alguna de sus composiciones. A lo largo de estas apariciones, sin embargo, Borges manifiesta una evidente preferencia por el tema del retorno de Ulises. En efecto, en dos ocasiones, separadas entre sí trece años, Borges acude al penúltimo libro de la *Odisea* homérica para extraer de allí el contenido de sus textos. La primera de ellas es en “Odisea, libro vigésimo tercero” (de *El otro, el mismo*, cuya primera versión vio la luz en 1964, 7). En este soneto se evoca el momento en el que Ulises ha dado ya muerte a los pretendientes que aspiraban a la mano de Penélope y ésta duerme de nuevo junto a su recuperado marido. Sin embargo, el poeta introduce una duda que parece cuestionar la felicidad de la pareja reencontrada:

Duerme la clara reina sobre el pecho
De su rey pero ¿dónde está aquel hombre
Que en los días y noches del destierro
Erraba por el mundo como un perro
Y decía que Nadie era su nombre?

Borges vuelve sobre este asunto en “Un escolio” (de *Historia de la noche* (1977), 24), centrado en el reconocimiento de Ulises por parte de Penélope, que no lo había visto durante veinte años. Según la versión de Homero, Penélope se resiste a admitir que el hombre que se presenta ante ella es Ulises. Por eso decide ponerle a prueba, y les propone a él y a su nodriza que saquen el lecho del dormitorio y lo coloquen en otro lugar. Ulises demuestra entonces que es quien dice, porque explica algo que sólo Ulises puede saber: cómo el lecho está tallado en el tronco de un olivo que nace de la tierra, alrededor del cual el propio Ulises construyó el dormitorio y la casa. En lo que hace hincapié Borges, sin embargo, es en la naturaleza del lenguaje mítico, cuya virtud esencial sería explicar la realidad de manera indirecta:

Homero no ignoraba que las cosas deben decirse de manera indirecta. Tampoco lo ignoraban sus griegos, cuyo lenguaje natural era el mito. La fábula del tálamo que es un árbol es una suerte de metáfora. La reina supo que el desconocido era el rey cuando se vio en sus ojos, cuando sintió en su amor que la encontraba el amor de Ulises.

El tema del retorno de Ulises permite, además, una lectura más restringida que la del problema general de la pérdida y recuperación de la identidad, y que se centraría en la reflexión sobre el hecho literario. Efectivamente, Borges había escrito unos años antes un poema titulado “Arte poética” (incluido en *El hacedor*, de 1960), en el que vuelve a evocar a Ulises en el momento de regresar a Ítaca:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios.

Si Ítaca es el arte, ¿quién es Ulises? ¿El artista en su búsqueda? ¿El lector, el espectador, el hombre en general en su dimensión estética? La identificación de Ulises con el hombre genérico es casi un lugar común en la cultura occidental: la vida es un viaje, como el de Ulises, en el que se encuentran todo tipo de vicisitudes.

Después de Ulises, Proteo es casi el único personaje mitológico al que Borges dedica expresamente alguno de sus poemas. Los poemas de Borges que tienen a este dios cambiante como tema son dos sonetos (el segundo de los cuales compuesto a la manera inglesa, de tres cuartetos y un pareado final) titulados, precisamente, “Proteo” y “Otra versión de Proteo” (18 y 19). El primero de ellos, tras presentar las dotes proféticas de esta divinidad, insiste en su capacidad de metamorfosearse:

Urgido por las gentes asumía
La forma de un león o de una hoguera
O de árbol que da sombra en la ribera
O de agua que en el agua se perdía.

Y al final, Borges se dirige al lector invitándole a tomar conciencia de la semejanza entre la condición de Proteo y la de todos los humanos: todos somos uno y a la vez muchos. En efecto, dice Borges:

De Proteo el egipcio no te asombres,
Tú, que eres uno y eres muchos hombres.

De manera parecida termina la “Otra versión de Proteo”: también en los dos últimos versos el poeta le recuerda al lector que todos estamos compuestos de un sinfín de elementos:

Tú también estás hecho de inconstantes
Ayeres y mañanas. Mientras, antes...

Así, todos tenemos alguna característica propia que no cambia y nos diferencia de los demás, algo que permanece y que podríamos decir que es nuestra “esencia”. La particularidad de Proteo, lo inmutable en Proteo, su esencia, es, sin embargo, estar constantemente sometido a cambios. En ese sentido, representaría especialmente bien la condición humana, ya que, desde cierto punto de vista del que ya hemos hablado, cada individuo experimenta cambios constantes, por minúsculos que sean, que hacen que casi imperceptiblemente uno vaya siendo ‘otro’.

En la misma línea está el breve texto de “*Le Regret d’Héraclite*” (4), que dice simplemente:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
Aquél en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.

y que subraya la idea de que cada hombre es, en realidad, muchos hombres.

La figura de Edipo, a la que Borges también dedica un poema (“Edipo y el enigma”, de *El otro, el mismo* (1964), 11), permite también una lectura en este marco de la multiplicidad del individuo. Como es sabido, Edipo es hijo de Layo, rey de Tebas. Pesa sobre él la maldición de que dará muerte a su padre y se casará con su madre, y por eso Layo lo abandona en cuanto nace. Criado en otra familia, Edipo acaba descubriendo que no ha vivido con sus verdaderos padres, y emprende la búsqueda de éstos. En su camino, se cruza accidentalmente con unos viajeros con los que acaba teniendo un altercado que culmina en la muerte de uno ellos y que, luego descubrirá, era su padre Layo. Prosigue su recorrido y, al llegar a las puertas de Tebas, se encuentra con la Esfinge, un monstruo mitad león mitad mujer que planteaba enigmas a los viajeros y devoraba a quienes no sabían resolverlos. Uno de ellos preguntaba cuál es el animal que anda primero con cuatro patas, luego con dos y luego con tres, y que, al revés de lo habitual, resulta más débil cuantas más patas tenga. Edipo entiende pronto el enigma y da la respuesta acertada: el hombre, que empieza gateando, luego se levanta sobre dos piernas y en la vejez necesita el apoyo de una tercera en forma de bastón. El planteamiento del enigma, como bien se ve, subraya una vez más la naturaleza mutable del ser humano, hasta el punto de que su dificultad radica precisamente ahí: ¿cómo es posible que el mismo animal presente apariencias tan dispares? Una vez más, Borges hace explícita esta cuestión:

Somos Edipo y de un eterno modo
La larga y triple bestia somos, todo
lo que seremos y lo que hemos sido.

Edipo simboliza, además, al igual que Ulises, la búsqueda de uno mismo: los acontecimientos de la leyenda de Edipo los desencadena su decisión de encontrar a sus auténticos padres, de saber quién es él en realidad. Así, Edipo, como dice A. Huici (pág. 23), “buscando a otro se encontró a sí mismo”. Y no olvidemos que el libro de poemas en el que se insertan esta y otras composiciones que estamos viendo se titula, significativamente, *El otro, el mismo*.

Esta condición de constante cambio, sin embargo, puede vivirse como algo excesivamente pesado: la identidad personal sería así una carga de la que el hombre, cansado, querría deshacerse. A eso es a lo que se refieren las palabras finales de “Tríada”, composición incluida en el último libro que Borges publicó en vida, *Los conjurados* (28):

El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo.

En un ciclo de poemas incluido en *El otro el mismo*, Borges juega con la idea del poeta que ha podido gozar de esa disolución, de ser un desconocido. Un texto de otro libro, “Un poeta menor” (17), declara cuál es el objetivo más deseable:

La meta es el olvido.
Yo he llegado antes.

y alrededor de ese olvido que se considera un bien giran otros cuatro textos.

El primero de los poemas a que nos referimos, “A un poeta menor de la antología” (5), alude a uno de los cientos de poetas de nombre desconocido que se recogen en la llamada *Antología Palatina*. Se trata de una colección de varios miles de epigramas griegos compuestos a lo largo de varios siglos, y que fueron reunidos en una antología en la época bizantina. Conocemos esa colección gracias a un único manuscrito, que estaba originalmente depositado en la biblioteca del Palatinado (actualmente Pfalz, Alemania), y de ahí su nombre. Pues bien, el poeta que Borges evoca en su poema no es uno de los más destacados contenidos en esa *Antología*, sino a uno cuyo nombre ignoramos y del que no tenemos más que sus versos.

También el poema dedicado “A un poeta sajón” (9) nos presenta a alguien desconocido (además del texto al que aquí nos referimos, hay también un soneto así titulado en la misma obra, que en la edición citada en la bibliografía aparece en la pág. 104). Entre los escasos textos escritos en inglés antiguo que hemos conservado, uno es el llamado “Fragmento de Brunanburh”, que contiene unos pocos versos de un poema épico que tuvo que ser mucho más extenso. No es difícil ver el paralelo con el caso anterior: del mismo modo que antes, Borges manifiesta su aprecio por la voz que sólo nos ha transmitido un breve pasaje. En ambos casos es considerable el poder evocador que tiene una pequeña escena, que hace que la imaginación del lector se dispare en la reconstrucción del contexto.

El soneto “Un poeta del siglo XIII” (6) plantea una situación afín a las dos anteriores, al aludir a un poeta italiano desconocido de esa época que habría inventado el soneto. En efecto, este poema, que por el tema que trata no podía tener otra forma que la de un soneto, evoca el momento en el que ese poeta decide experimentar con ciertas estructuras métricas para llegar a la combinación de dos cuartetos y dos tercetos. Así surgió una forma versificatoria de enorme difusión en la poesía occidental de todas las lenguas (italiano, francés, castellano, inglés...), en cuyo molde se han expresado prácticamente todas las ideas concebibles, un arquetipo en el que todo cabe. Es significativa la enumeración con la que Borges cierra el poema y mediante la que quiere expresar esa variedad interminable de los temas del soneto, pues recoge varios de los motivos que venimos tratando. Así, el soneto recién nacido es un “ávido cristal” en el que hay lugar para

Cuanto la noche cierra o abre el día:
Dédalo, laberinto, enigma, Edipo.

El cuarto y último de estos poemas se acerca más en el tiempo al momento en el que escribe Borges: se trata de “A un poeta menor de 1899” (8), y en él evoca también el autor a otro poeta anónimo con el que en parte se identifica y al que sólo gracias a este poema rescata momentáneamente del olvido.

Los cuatro poemas, dedicados cada uno a poetas de circunstancias culturales y temporales muy distantes –la Grecia helenística, la Germania del siglo VI o VII d.C., la Italia de Dante y la Argentina del penúltimo año del siglo XIX– no pueden dejar de relacionarse con la idea de Ulises como hombre genérico, y es difícil no pensar en una especie de poeta genérico, en la idea de que todos los poetas son el mismo en igual medida que todos los hombres son, en cierto sentido, el mismo: el arquetipo, la idea general que se realiza en cada caso concreto. Más aún, cuando ninguno de los poetas tiene nombre: como hemos dicho, no conocemos al autor de ese epigrama griego, ni al italiano que forjó el soneto, ni al poeta anglosajón del fragmento de Brunanburh ni quién es el poeta menor de 1899, año en el que, recordémoslo, nació Borges.

6.3. El conocimiento del mundo: el Laberinto

La constante mutabilidad de las cosas que simbolizan Proteo y el río de Heráclito al que nos referíamos antes nos llevan a una parte del otro problema filosófico en el que aquí queríamos detenernos: se trata de la posibilidad de conocer el mundo y de la fiabilidad de nuestras percepciones. Por un lado, el mundo se nos presenta como algo en proceso eterno de cambio y cuya comprensión última se nos escapa; por otro, no hay manera de estar seguros de que nuestra percepción nos ofrece una imagen real y absolutamente fiable de lo que son las cosas.

Para expresar ambas vertientes del problema, Borges acude a dos imágenes fundamentales: la del sueño y la del laberinto, a las que asocia también la del mar. En efecto, Borges en numerosas ocasiones juega con la idea de que es imposible distinguir el sueño de la vigilia, de que es probable que cuando creemos que estamos despiertos en realidad estamos soñando que estamos despiertos. O, incluso, que nuestra existencia es algo frágil e incierto hasta el punto de que quizá no seamos sino invenciones que pertenecen a alguna mente misteriosa que nos está soñando y que puede despertar en cualquier momento. Una buena parte del poema titulado “Descartes” (25) plantea precisamente esa duda:

He soñado la tarde y la mañana del primer día.
 He soñado a Cartago y a las legiones que desolaron a Cartago.
 He soñado a Lucano.
 He soñado ...
 (...)
 Acaso sueño haber soñado.

Pero tan fecunda o más que la idea del sueño es en la obra de Borges la imagen del laberinto, considerado de manera genérica pero, con más frecuencia, referido al laberinto de Creta en el que el rey Minos encerró al monstruoso Minotauro que acabó muerto a manos del héroe ateniense Teseo, gracias a la ayuda de Ariadna, hija del propio Minos.

En “El hilo de la fábula” (29) Borges hace explícita la equivalencia entre el laberinto y el mundo: al igual que Teseo y el Minotauro, todos estamos encerrados en un mundo del que no podemos salir y cuyas coordenadas reales, cuyo funcionamiento, no alcanzamos a comprender. El conocimiento del mundo, del laberinto, sólo sería posible si tuviéramos un hilo como el que Ariadna facilitó a Teseo. Sin embargo, dice Borges: “El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también.” Por eso, no sólo es imposible llegar a conocer el orden del mundo, sino que ni siquiera sabremos nunca si hay un orden que se nos escapa o si simplemente estamos rodeados por el caos:

Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso.

Borges trata el tema en otros textos, como “La casa de Asterión” (3), relato en el que presenta una especie de monólogo interno de un Minotauro con el que podría identificarse el hombre en general angustiado por su soledad y por su incompreensión del mundo; o los poemas “Laberinto” y “El laberinto” (14 y 15) de *Elogio de la sombra* (1969), el “Asterión” de *El oro de los tigres* (1972) (16) y otro texto, titulado también “El laberinto” (26) cuya redacción reproduciría precisamente las cualidades de un laberinto y que se compuso en la ciudad cretense de Cnosos, patria del legendario rey Minos.

Otro relato de Borges, “La lotería en Babilonia” (1), presenta un problema muy directamente relacionado con éste. Del mismo modo que, según veíamos, “ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos o un caos azaroso”, se ha perdido la constancia de si los acontecimientos tristes o dichosos que nos suceden son fruto del azar o del sorteo secreto y la posterior aplicación de esa lotería misteriosa inventada por Borges y que atribuye a los hombres, en secreto, premios y castigos de todo tipo.

La idea del laberinto la aplica Borges a otros elementos, y eso le permite en varias ocasiones combinarla con las figuras de Ulises y Proteo que hemos visto antes. Nos referimos, en concreto, al mar, al que Borges considera en varias ocasiones un tipo particular de laberinto. Así, viene a decir Borges, lo mismo da encontrarse en un recinto lleno de recovecos, de caminos sin salida, que obliga a dar vueltas y más vueltas, que en el centro de un espacio ilimitado sin barrera alguna, que acaba siendo igual de inabarcable y de desorientador. Por eso dice Borges en su “Poema del cuarto elemento” (de *El otro, el mismo*):

Fuiste, bajo ominosos vientos, el laberinto
sin muros ni ventanas cuyos caminos grises
largamente desviaron al anhelado Ulises
a la muerte segura y al azar indistinto.

Señalemos para cerrar este apartado que el recurso al mito, en un orden más general, puede también relacionarse con el problema que simboliza el laberinto, el de la difícil comprensión del mundo. En efecto, como indica Huici (pág. 25) se trataría de superar, a través del mito “las limitaciones del lenguaje como instrumento capaz de mostrar o explicar el universo.”

6.4. El infinito: Heráclito y Zenón

Con los dos problemas del principio de identidad y de la percepción del mundo se relaciona el concepto del infinito. En efecto, por la idea de que las manifestaciones de las cosas son infinitas y porque el tiempo lo consideramos infinitamente divisible la identidad de los individuos y la fiabilidad de la percepción son problemáticas. Por eso Borges comienza uno de sus ensayos de *Discusión* (1923), titulado “Avatares de la tortuga”, con las siguientes palabras: “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito.”

Por plantearlo de la manera más simple, una pregunta que uno no puede dejar de hacerse con respecto al mundo que le rodea es: ¿cuántas cosas hay en el mundo? Las respuestas, a poca lógica que se aplique, sólo pueden ser dos. La primera sería: sólo hay una cosa, lo que es, el ser, el todo, fuera de lo cual no hay nada. Esa sería la respuesta de Parménides de Elea y sus seguidores. La otra contestación se sitúa, por supuesto, en el otro extremo: hay infinitas cosas, cada cosa está transformándose continuamente en otra, nada es estable y todo fluye. Sería, claro está, la respuesta de Heráclito, que aparece con frecuencia en los textos de Borges y que es el tema de dos poemas titulados precisamente “Heráclito” (12 y 23) y de “Son los ríos” (27), entre otros.

Pero el problema es que el ser humano tiene que funcionar con un compromiso entre ambas posturas –la de que hay una cosa y la de que hay infinitas–: para poder hablar tenemos que utilizar conceptos, y dichos conceptos sólo pueden “fabricarse” si ignoramos las diferencias. Para poder hablar de árboles (y para poder pensar) hemos de asumir que un árbol pueden ser cosas muy distintas entre sí, incluso que el mismo árbol está sujeto a cambios considerables sin dejar de ser el mismo árbol. Se trata, por supuesto, de lo que se denomina ‘abstracción’, proceso sin el que el pensamiento, la palabra y la vida humana tal y como la concebimos serían, sencillamente, imposibles.

Y esta situación en la que somos conscientes de las diferencias entre las cosas pero no las tenemos en cuenta cuando no nos interesa, lleva a ciertas paradojas, a la posibilidad de formular argumentaciones y problemas de solución contradictoria o imposible. En concreto, las paradojas de Zenón de Elea, alumno de Parménides, son célebres, y son resultado del marco que acabamos de describir.

La primera es la de Aquiles y la tortuga, cuya formulación sería aproximadamente la siguiente. Aquiles, ejemplo proverbial de rapidez, y la tortuga, que corre diez veces más lenta que Aquiles, emprenden una carrera. Dada la diferencia de capacidad, Aquiles le concede a la tortuga

una ventaja de, por ejemplo, diez metros. Al poco de empezar la carrera, en dos o tres amplias zancadas, Aquiles ha avanzado esos diez metros, y llega justo al punto del que salió la tortuga. Pero para entonces, la tortuga, que es diez veces más lenta que Aquiles, ha avanzado un metro. Aquiles avanza ese metro y llega hasta donde estaba la tortuga, pero en ese tiempo la tortuga ha avanzado un decímetro. Aquiles recorre ese decímetro, pero la tortuga mientras tanto está un centímetro más allá. Para cuando Aquiles avance ese centímetro, la tortuga aún estará un milímetro más allá. Y esto, por supuesto, puede prolongarse sin límite, con lo que se llega a la conclusión de que Aquiles nunca alcanzará a la tortuga, porque cuando este llegue al punto en el que estaba la tortuga, ella siempre habrá avanzado alguna distancia más, por pequeña que sea.

La otra paradoja es aún más sencilla, pero tiene el mismo final. En este caso, se trata de un arquero que lanza una flecha contra un blanco. Es evidente que la flecha, antes de dar en la diana, tendrá que pasar por el punto medio entre el arquero y el blanco. Y antes de pasar por ese punto, tendrá que pasar por el punto medio entre ese punto medio y el arquero. Y así podemos ir encontrando puntos medios indefinidamente, que la flecha necesariamente tendrá que atravesar antes de llegar a su objetivo. Y como las divisiones posibles son infinitas, la conclusión es que la flecha disparada nunca alcanzará su blanco.

Estas paradojas de Zenón ponen de manifiesto, pues, algunas de las inconsistencias fundamentales sobre las que está basada la esencia del ser humano: la palabra, el pensamiento sólo son posibles gracias a estas contradicciones. La última frase de un ensayo que Borges dedicó precisamente a estas paradojas, titulado “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” (de *Discusión*, 1923) es la siguiente: “¿Tocar a nuestro concepto del universo, por ese pedacito de tiniebla griega?, interrogará mi lector.”

El problema de la identidad de las cosas y de la necesidad de la abstracción se asocia muy directamente con la tensión entre idea abstracta y realidad concreta, entre género e individuo, entre, por poner un ejemplo, el árbol o el hombre en sentido general y cada árbol y cada hombre en sentido individual. Esta tensión la aplica Borges de manera especialmente significativa a dos ámbitos: el del hombre en general y el de la narración.

Un ejemplo de lo primero sería el texto titulado “Tú” (20). Sus primeras palabras no dejan duda al respecto:

Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra.
Afirmar lo contrario es mera estadística, es una adición imposible.

El poema, tras enumerar elementos diversos que caracterizarían vidas de hombres distintos que en este sentido serían el mismo, acaba aludiendo a una idea que se relaciona claramente con el problema de la percepción que venimos tratando. La cuestión sería que las dudas sobre qué hay fuera de nosotros incluye, por supuesto, a los otros seres humanos, sobre cuya semejanza con nosotros no podemos tener seguridad. En un sentido extremo, nadie puede salir de sí mismo, de su conciencia, para entrar en contacto con otras. Por eso el último verso del poema es el siguiente:

Hablo del único, del uno, del que siempre está solo.

Las dudas sobre la percepción y la perplejidad inevitable acerca de la realidad aparecen unidas a la idea de que cada hombre es el único en “Descartes” (de *La cifra* (1981), 25), que empieza así:

Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni hombre
Acaso un dios me engaña.
Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión.

En esta misma línea, no es de extrañar que haya lugar para un poema (13) dedicado al *Ulises* de James Joyce (publicado por primera vez en 1922). La novela de este autor irlandés, de enorme

influencia y peso en la literatura del siglo XX, es en parte un trasunto de la *Odisea* homérica, pero ambientada, como se sabe, en el Dublín de principios del siglo XX, y cuya acción se desarrolla a lo largo de un solo día en la vida de su protagonista, Leopold Bloom. Y si Ulises y su navegación son una especie de imagen del recorrido vital de cualquier hombre, el día que dura el Ulises de Joyce es, del mismo modo, el modelo de todos los días posibles. Por eso el poema de Borges comienza así, diciendo que en un solo día se contienen, en cierto modo, desde el primero hasta el último, ya que un único día es la imagen de toda una vida:

En un día del hombre están los días
del tiempo, desde aquel inconcebible
día inicial del tiempo, en que un terrible
Dios prefijó los días y agonías
hasta aquel otro en que el ubicuo río
del tiempo terrenal torne a su fuente.

La idea de los arquetipos la aplica también Borges a la posibilidad de crear narraciones diferentes. En “Los cuatro ciclos” (21), Borges es tajante al respecto: “Cuatro son las historias”, dice, y propone cuatro arquetipos narrativos que estarían en la base más o menos lejana de cualquier narración posible. Y finaliza el texto repitiendo la misma idea: “Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas”. Las cuatro historias que presenta son las siguientes: la de la toma de una ciudad asediada en la que los combatientes de ambos bandos ya conocen el resultado inevitable de la batalla, y que estaría ejemplificada por la *Ilíada*. La segunda sería la del regreso al hogar, que representarían la *Odisea* homérica y un mito escandinavo según el cual al Ragnarok, el fin del mundo profetizado, le sucedería el renacimiento de una nueva tierra verde y fértil. La tercera, que Borges considera “una variación de la forma anterior”, es la de una búsqueda: la de los caballeros de la tabla redonda en pos del Grial, la de Jasón y los argonautas en pos del vellocino de oro, etc. La última, propone el autor, es la de un dios que se sacrifica a sí mismo, de la que darían ejemplo la pasión de Cristo, el dios frigio Attis, que acaba castrándose a sí mismo en honor a Cibeles (o en un rapto de locura, según otras versiones) u Odín, el padre de los dioses en la mitología escandinava que, según cuenta uno de sus mitos, se sacrificó a sí mismo colgándose de Ygdrasil, el árbol que sujeta el mundo, en búsqueda de sabiduría.

En efecto, desde un punto de vista general, y como dice L. A. de Cuenca (pág. 161), “la infinita literatura no hace sino remodelar los poquísimos relatos arquetípicos.”

Resumen

En la poesía de Jorge Luis Borges hay un recurso constante a unas cuantas figuras de la cultura clásica, tanto de la mitología como de la filosofía. Dicha presencia, además de ser indicio del apego de Borges por la literatura antigua, sirve al autor para simbolizar y explicar varios problemas generales del ser humano. Estos problemas son sobre todo dos: el de la multiplicidad de las cosas, que cuestiona la estabilidad de los individuos y que estaría representada por Ulises, Proteo y Edipo; y el de la fiabilidad de la percepción, para lo que Borges recurre al mito del laberinto y a los personajes con él relacionados (Ariadna, Teseo y el Minotauro).

Bibliografía

- ARANA, J., *El centro del laberinto: los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Pamplona: Eunsa, 1994.
- CORTÍNEZ, V., "Horacio y la memoria de Borges", en VILLANUEVA, D. - MONEGAL, A. - BOU, E. (eds.), *Sin Fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid: Castalia, 1999, págs. 153-161.
- CUENCA, L. A. de, "Borges y el mundo clásico", *Nueva Revista*, 65, 1999, págs. 153-161.
- GARCÍA GUAL, C., "Borges y los clásicos de Grecia y Roma", ID., *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona: Península 1999, págs. 270-319.
- GARCÍA JURADO, F., *Borges, autor de la 'Eneida'. Poética del laberinto*, Madrid: Biblioteca ELR, 2006.
- HUICI MÓDENES, A., *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges: el laberinto*, Madrid: Alfar, 1998.
- POLO GARCÍA, V., "Borges y los clásicos", *Simposio virgiliano*, Murcia: Universidad de Murcia, 1984, págs. 437-444.

Textos

(Aunque no se citan en el tema en el orden que se sigue a continuación, la siguiente lista presenta los poemas y relatos de Borges aquí tratados según el orden cronológico de su publicación)

- 1: BORGES, J. L., “La lotería en Babilonia”, de *Ficciones* (1944), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. II, págs. 45-49.
- 2: BORGES, J. L., “Funes el memorioso”, de *Ficciones* (1944), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. II, págs. 77-83.
- 3: BORGES, J. L., “La casa de Asterión”, de *El Aleph* (1949), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. II, págs. 162-163.
- 4: BORGES, J. L., “*Le Regret d’Héraclite*”, de *El hacedor* (1960), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. II, pág. 448.
- 5: BORGES, J. L., “A un poeta menor de la antología”, de *El otro, el mismo* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 29.
- 6: BORGES, J. L., “Un poeta del siglo XIII” de *El otro, el mismo* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 35.
- 7: BORGES, J. L., “Odisea, libro vigésimo tercero” de *El otro, el mismo* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 55.
- 8: BORGES, J. L., “A un poeta menor de 1899” de *El otro, el mismo* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 58.
- 9: BORGES, J. L., “A un poeta sajón” de *El otro, el mismo* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 64.
- 10: BORGES, J. L., “A quien está leyéndome” de *El otro, el mismo* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 82.
- 11: BORGES, J. L., “Edipo y el enigma” de *El otro, el mismo* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 87.
- 12: BORGES, J. L., “Heráclito” de *Elogio de la sombra* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 143.
- 13: BORGES, J. L., “James Joyce” de *Elogio de la sombra* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 147.
- 14: BORGES, J. L., “Laberinto”, de *Elogio de la sombra* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 150.
- 15: BORGES, J. L., “El laberinto”, de *Elogio de la sombra* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 151.
- 16: BORGES, J. L., “Asterión”, de *Elogio de la sombra* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 258.
- 17: BORGES, J. L., “Un poeta menor”, de *Elogio de la sombra* (1969), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 259.
- 18: BORGES, J. L., “Proteo”, de *El oro de los tigres* (1972), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 276.
- 19: BORGES, J. L., “Otra versión de Proteo”, de *El oro de los tigres* (1972), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 277.
- 20: BORGES, J. L., “Tú”, de *El oro de los tigres* (1972), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 281.

- 21:** BORGES, J. L., “Los cuatro ciclos”, de *El oro de los tigres* (1972), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. III, pág. 297.
- 22:** BORGES, J. L., “Herman Melville”, de *La moneda de hierro* (1976), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. IV, pág. 31.
- 23:** BORGES, J. L., “Heráclito”, de *La moneda de hierro* (1976), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. IV, pág. 50.
- 24:** BORGES, J. L., “Un escolio”, *Historia de la noche* (1977), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. IV, pág. 70.
- 25:** BORGES, J. L., “Descartes”, de *La cifra* (1981), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. IV, pág. 195.
- 26:** BORGES, J. L., “El laberinto” de *Atlas* (1984), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. IV, pág. 342.
- 27:** BORGES, J. L., “Son los ríos”, de *Los conjurados* (1985), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. IV, pág. 370.
- 28:** BORGES, J. L., “Tríada”, de *Los conjurados* (1985), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. IV, pág. 373.
- 29:** BORGES, J. L., “El hilo de la fábula”, de *Los conjurados* (1985), en ID., *Obras Completas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1993, vol. IV, pág. 391.

7. El mito de Orfeo en la literatura española

Presentación

Este tema pretende presentar otro de los caminos a través de los que la cultura antigua se hace presente en la literatura española: la mitología. Se trata, primero, de definir el mito para ver luego cómo evoluciona su recepción conforme van variando las circunstancias culturales en las que se inserta.

Para ello, tras presentar los rasgos generales del mito de Orfeo y su papel en la Antigüedad grecolatina, realizaremos un recorrido cronológico por distintas muestras representativas de la literatura española en las que aparecen distintos tratamientos del mito de Orfeo, comenzando por la Edad Media y terminando en la poesía contemporánea más reciente.

7.0. Introducción

Entre los mitos antiguos, el de Orfeo ha ejercido una atracción más que considerable en los escritores posteriores. En buena medida ello obedece sin duda a los rasgos del propio personaje: el poeta-cantor por antonomasia cuya actividad poético-musical obra efectos en el mundo circundante (conmueve a los seres inanimados, edifica ciudades, vence a la muerte). El recorrido que hemos elegido comienza por los testimonios más antiguos acerca de los cultos órficos: por oscuros que siempre sean algunos de esos aspectos y ajenos en su mayor parte al eco de Orfeo en la literatura posterior, creemos que es importante entrar en contacto con el valor del mito en el contexto social para el que tenía un sentido no literario. Tras el Orfeo místico, se presentan los textos de la literatura latina que son la fuente última de prácticamente todos los tratamientos posteriores: Virgilio, Ovidio y Boecio.

Los pasajes pertenecientes a la literatura medieval son una muestra del esfuerzo por adaptar al mundo cultural de aquel momento las categorías, en parte incompatibles con las suyas, de la literatura y la mitología antiguas. En los textos del Siglo de Oro puede verse cómo junto a la vitalidad de la que este mito disfrutaba en la poesía de la época, conviven manuales como el de Pérez de Moya en el que se proporciona una explicación racionalista e historicista de los mitos antiguos, todavía en sintonía con la tradición medieval.

En el apartado correspondiente al siglo XX, además de textos de poetas españoles que hacen patente hasta qué punto el escritor moderno puede elegir entre una considerable riqueza de enfoques en su aproximación a los elementos de la literatura antigua, hemos recogido también una traducción: al igual que en el caso, por ejemplo, de Alfonso X, es necesario tener presente la importancia que las versiones de otros textos tienen para el desarrollo posterior de motivos y de géneros literarios y aun del de la propia lengua.

7.1. El mito de Orfeo en la Antigüedad

7.1.1. Orfeo

El mito de Orfeo, como dice Pierre Grimal, “es uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica.” (1) En cuanto a los rasgos que le caracterizan, Orfeo es presentado como hijo de Eagro, un dios-río, y de Calíope, una de las nueve musas. Su lugar de nacimiento es Tracia, región situada en los confines del mundo griego y cuyos habitantes eran considerados como proverbialmente primitivos, incivilizados y belicosos. Orfeo es el cantor por excelencia, el músico y el poeta. Como tal, su canto tiene cualidades prodigiosas: las fieras se amansan para escucharle, los árboles se inclinan para oírle, los hombres más rudos se suavizan y hasta las piedras se conmueven. Los mitos de los que es protagonista son, sobre todo, tres.

El primero de ellos es su participación en la expedición de Jasón y los Argonautas en busca del vellocino de oro, en la que habría actuado como una especie de sacerdote de la expedición. La versión más completa de las hazañas de Orfeo en este episodio están recogidas en el poema épico *Argonáuticas órficas*.

El segundo, el más difundido, es el de su bajada a los infiernos para rescatar a su amada Eurídice. Según este mito, Eurídice, huyendo de la persecución de Aristeo, que pretendía violarla, es mordida por una serpiente. Eurídice muere y Orfeo desciende al Hades en su busca. Con su canto no sólo consigue que Caronte, el barquero que transporta las almas de los muertos, acceda a vadear el río para un hombre todavía vivo, y que los distintos monstruos que habitan las regiones infernales le abran paso, sino que incluso ablanda el corazón de Perséfone y Hades, los dioses del infierno. Así, estos le conceden que Eurídice vuelva con él al mundo de los vivos, pero con la condición de que Orfeo no mire hacia atrás hasta haber salido del reino infernal. Cuando casi han abandonado el mundo subterráneo, a Orfeo le puede la impaciencia y mira hacia atrás: Eurídice se desvanece en el acto, y aunque Orfeo intenta regresar al infierno, esta segunda vez no se le permite entrar.

El tercero de los mitos que protagoniza Orfeo es el que narra su muerte. Según parece, Orfeo se había ganado la enemistad de las mujeres tracias, aunque hay distintas versiones para explicar el origen de la situación: para algunas fuentes, tras la muerte de Eurídice Orfeo no quería contacto alguno con el género femenino, lo que era interpretado como un desprecio inadmisibles. Para otras, Orfeo no admitía a las mujeres a los misterios que había comenzado a celebrar tras su bajada a los infiernos. En cualquier caso, hay coincidencia en el final: Orfeo acaba muriendo despedazado a manos de las mujeres tracias.

7.1.2. Orfeo y la religión griega

En el mundo antiguo Orfeo tiene para nosotros, igual que otros mitos, dos caras. Por un lado está la faceta religiosa, el Orfeo protagonista de una serie de ritos y cultos sobre los que trataremos a continuación. Por otro, de rasgos mucho más claros, tenemos la faceta ‘literaria’, esto es, la imagen de Orfeo en las diversas obras de la literatura griega y romana. Para la pervivencia en las literaturas modernas, lógicamente, es más importante esta segunda faceta, que, sin embargo, resulta inexplicable sin la primera. Por eso, en primer lugar, nos detendremos brevemente sobre cuál era el significado más profundo que tenía Orfeo en el ámbito en el que surgió: el mundo griego.

El mundo griego antiguo es algo que conocemos razonablemente bien. A pesar de todo lo que se ha perdido con el transcurso de los siglos, nos han llegado muestras muy representativas de su literatura y de su arte; su cultura material, su religión, sus instituciones han sido ampliamente estudiados e interpretados; todo ello, además, ha sido fuente constante de inspiración para la cultura occidental. Como dice G. Colli (2, pág. 13), “la Grecia antigua nos ofrece muchas figuras, palabras e imágenes que la fantasía y el intelecto se esfuerzan por seguir.” Sin embargo, hay algo a lo que el acceso nos resulta mucho más difícil: el sustrato común a la cultura griega, la raíz de la que toda esa multiplicidad no es más que una manifestación. Según Giorgio

Colli, “los griegos han dado nombres a este sustrato. Uno de ellos es Orfeo.” En efecto, durante algo más de mil años (aproximadamente, desde el siglo VIII a.C. hasta el siglo III d.C.), encontramos composiciones poéticas y prácticas religiosas relacionadas con Orfeo. De ellas se pueden extraer varias ideas fundamentales asociadas con el personaje de Orfeo.

En primer lugar, hay que destacar el papel de Orfeo como síntesis, como personaje en el que se resuelve la contradicción entre Apolo y Dioniso. Desde Nietzsche, es clásica una visión general de la Grecia antigua en la que convivirían dos principios contrapuestos: uno, apolíneo, que primaría la armonía, la belleza, el equilibrio, que estaría personificado en y presidido por Apolo, el dios de la música y de la poesía. Otro, dionisiaco, que regiría el éxtasis, los arrebatos, la vida intensa e irrefrenada de las pasiones. Entre ambos y sobre ambos se alza Orfeo, porque la poesía que con él se asocia participa del carácter extático y arrebatado de lo dionisiaco; sin embargo, es poesía y música, sometida por tanto a un orden y a una armonía que se identifican con Apolo: estaríamos, en la poesía órfica, ante una relación inseparable entre contenido dionisiaco y forma apolínea. En cierto sentido, como dice Colli, “Orfeo es la figura mítica inventada por los griegos para proporcionar un rostro a la enorme contradicción, a la paradoja que supone la polaridad y la unión entre ambos dioses”, entre Apolo y Dioniso.

En segundo lugar, es fundamental para el mundo antiguo el carácter misterioso del culto a Orfeo: la poesía órfica formaba parte de los misterios de Eleusis, y cuando las fuentes hablan de “ritos órficos” se refieren a las partes de los rituales misteriosos en los que se presentaba la poesía órfica.

En tercer lugar, y directamente relacionado con lo anterior, está el elemento iniciático, de conocimiento del mundo que había detrás de ese culto. En efecto, el conocimiento que la iniciación en los misterios se propone alcanzar es el de la conciencia de unión con la divinidad: gracias a los ritos eleusinos, que incluyen la poesía órfica, el iniciado tomaría conciencia de lo que de divino hay en él, y restauraría así una unidad entre hombre y dios que, para la mayoría de los humanos, está rota. Para ello juega un papel esencial Mnemosine, la memoria, que sería la que posibilita recordar ese estado de unidad inicial. Conservamos algunos de los crípticos textos asociados a estos rituales, muchas de cuyas referencias son de difícil comprensión. Esta es la traducción de una tablilla encontrada en un santuario órfico:

A la izquierda de la mansión de Hades hallarás una fuente,
y junto a ella un blanco ciprés que se yergue altivo;
a esa fuente no te acerques ni lo más mínimo.
Encontrarás otra, de agua fresca que brota
del manantial de Mnemosine; y delante hay guardas.
Diles: soy hija de la Tierra y del Cielo estrellado,
y mi estirpe es celeste; pero eso ya lo sabéis vosotros.
Vengo muerta de sed; dadme en seguida
el agua fresca que brota del manantial de Mnemosine.
Y ellos te darán de beber de la fuente divina,
y después reinarás junto a los demás héroes.
[De Mnemosi]ne es este sepul[cro ...]
mori[r] esto escrib[...]

7.1.3. Orfeo en la literatura antigua

Como ocurre con todos los mitos antiguos, nuestro conocimiento más detallado sobre Orfeo procede sobre todo de las fuentes literarias. En efecto, este Orfeo misterioso e iniciático que fue objeto de culto durante siglos, convivió en el mundo antiguo con otro Orfeo más exclusivamente literario. Así, encontramos referencias a Orfeo en poetas griegos como Píndaro y en los dramaturgos Esquilo y Eurípides. Los relatos más amplios y difundidos sobre el mito de Orfeo pertenecen, sin embargo, a la literatura latina: se trata de un amplio pasaje del libro cuarto de las

Geórgicas de Virgilio (vv. 453-527, 3) y de unos versos (1-71) del libro décimo las *Metamorfosis* de Ovidio (4).

En el primero de ellos, que es el que nos presenta la versión más completa y al que con más asiduidad se ha acudido posteriormente, la narración de la historia de Orfeo se introduce de manera un tanto compleja. Recordemos, en efecto, que las *Geórgicas* son un poema dedicado a la exaltación de la vida en el campo y a proporcionar una serie de indicaciones prácticas al respecto. ¿Por qué aparece Orfeo en es contexto? Veámoslo. El cuarto y último libro de esta obra está trata de la apicultura, después de que los anteriores hayan tratado el cultivo del campo, de los árboles y de la ganadería mayor. Cuando el poeta considera la posibilidad de que la colonia de abejas muera, recuerda que eso es precisamente lo que le ocurrió a Aristeo, y pasa a narrar entonces su historia. Aristeo, desesperado y sin sabe cómo remediar su problema, recurre a Proteo, un dios marino con dotes proféticas. Le explica entonces Proteo que Aristeo debe expiar su culpa por la muerte de Eurídice: en efecto, fue Aristeo el que, persiguiendo a Eurídice, le causó indirectamente la muerte, al ser mordida ésta en su huida por una serpiente venenosa. Sigue hablando Proteo, y es este dios el que relata completa la historia de Orfeo y Eurídice, desde la muerte de ella hasta la muerte de él, despedazado por las mujeres tracias.

La estructura de historias dentro de historias y el recurso de conceder espacio considerable a un asunto que se aparta del que supuestamente es el central es algo típico de la poesía neotérica, un tipo de poesía que, inspirada en la estética alejandrina, se hallaba en pleno auge en la Roma a la que llegó Virgilio. Virgilio adoptó muchas de las técnicas de estos poetas, pero las renovó en la creación de un lenguaje poético más ‘clásico’. El papel que aquí desempeña el mito de Orfeo es, en primer lugar, estructural y, más secundariamente, ornamental. Además hay quien ha querido ver cierto valor irónico: puesto que se trata de un poema en el que se ensalza al campesino, el poeta Virgilio hace aparecer a Orfeo, el poeta por antonomasia, y se destaca su final trágico, lo que confirmaría la excelencia de la vida campesina frente a otras, por ejemplo, la de poeta.

7.2. El mito de Orfeo en la Edad Media

7.2.1. Alfonso X el Sabio y la *General Estoria*

La *General Estoria* de Alfonso X es una de las obras más tempranas en lengua castellana en la que se registra por primera vez atención a un considerable caudal de fuentes clásicas, muchas de ellas, para nosotros, más ‘literarias’ que ‘históricas’. La estructura general de la obra se basa en los *Canones chronici* de San Jerónimo (siglo IV-V d.C.). La obra de San Jerónimo es la traducción latina de una obra griega un poco anterior escrita por Eusebio de Cesarea, que pretende trazar un cuadro cronológico en el que convivan los datos históricos de la tradición grecolatina son los de las fuentes bíblicas. Así, por ejemplo, se precisa la distancia temporal que separaba a Moisés de Rómulo y Remo o al rey David de Solón de Atenas. En ese marco general es en el que los redactores de la *General Estoria* van intercalando traducciones y versiones más o menos fieles de una enorme variedad de fuentes de la más diversa procedencia: antiguas, medievales, árabes, bíblicas, etc. Entre ellas no se excluye ni mucho menos obras que, para un criterio algo más moderno no son considerables como historia, sino que caen dentro de lo que es claramente poesía, como la *Farsalia* de Lucano, o las *Heroidas* y las *Metamorfosis* de Ovidio. Este es precisamente uno de los rasgos más notables de la adaptación de Ovidio (y de otras fuentes antiguas) que se realiza en la *General Estoria*: las *Metamorfosis* no se toman como un poema mitológico, sino como fuente de información histórica. Por eso se introduce cada capítulo relacionándolo cronológicamente con el anterior, que para el caso de Orfeo se trataba de un fragmento de la Biblia. Dice Alfonso X (para el texto entero, véase 5):

Andados dieziseys annos del tiempo de Gedeon, fue Orpheo el sabio; e fue natural de Traçia e muy grant sabio de muchos saberes, tanto quel contaron los sabios en sus escriptos por muy grant filosofo.

Y algo más abajo se alude a un paralelo entre el mito de las Danaides y una narración bíblica contenida en el libro de los *Jueces* (aunque la *General Estoria* remite a *Josué*):

Otrossi quedaron las duennas, que eran las quarenta e nueue infantes fijas del rey Danao, que mataron en una noche todas a sos maridos e sos primos cormanos, como es contado ante desto en esta estoria en las razones del libro de Josue.

Por último, al terminar el relato de Orfeo, Alfonso X va a pasar a otras fuentes, también antiguas, siguiendo el criterio cronológico del que hablamos, y así lo advierte:

Agora dexamos aqui esta razon e tornaremos a las razones de los otros gentiles que en esse tienpo fueron.

El considerar las *Metamorfosis* como una fuente de información histórica hay que relacionarlo con otra estructura intelectual de enorme difusión en la Edad Media: la interpretación historicista de la mitología clásica, que consideraba los dioses antiguos como personas más o menos excepcionales o destacadas en tiempos remotos a los que sus contemporáneos habrían acabado rindiendo culto, pero que no estarían dotados de ninguna dimensión sobrenatural. Se trata de una fórmula interpretativa de larga tradición: ya un filósofo del siglo III a.C. llamado Evémero la propuso, por lo que esta visión de la mitología recibe el nombre de ‘evemerismo’. Por eso, como puede verse en el texto anterior, no hay referencia alguna al carácter semi-divino de Orfeo y se le llama, simplemente, “sabio” o, más adelante, “filósofo”. En el mismo sentido, cuando aparecen los nombres de otras divinidades antiguas, el traductor se siente en la obligación de explicar que eran los antiguos, paganos, los que tenían esta idea: “Himeneo, a quien los gentiles llamauan estonces so dios de los casamientos”, o “las duennas naiades, a quien ellos llamauan sus deessas de las aguas”.

Tenemos en esto, además, otro de los rasgos que caracterizan de manera más clara la actitud de la Edad Media hacia el mundo antiguo. Se ha señalado más de una vez que sólo en el Renacimiento aparece claramente la conciencia histórica, esto es, la idea de que la historia puede dividirse en periodos diferenciados entre sí, cada uno con sus características propias. En efecto, los ‘renacentistas’ se consideraban a sí mismos como pertenecientes a una época distinta de la Edad Media, que les separaba de otra distinta, la Antigüedad en la que ellos querían inspirarse. Esto no era así todavía para la mentalidad medieval: el hombre medieval, por decirlo así, se consideraba a sí mismo como viviendo en un *continuum* ininterrumpido desde la época del Imperio Romano. Por eso en muchísimas ocasiones encontramos formulaciones como la del texto anterior y las del siguiente, en las que se realiza un esfuerzo por encontrar equivalencias entre los elementos culturales, institucionales, etc. del mundo antiguo con los de la cotidianidad medieval. Así, Orfeo era un “sabio” o un “filósofo” y el instrumento que toca no es la tradicional pero desconocida lira sino una “viola”.

La discordancia entre la narración mitológica de Ovidio y la doctrina cristiana de importancia capital en la Edad Media, lleva también a que muchas veces el traductor insista en que él presenta lo que dice un autor. Esto tiene dos fines: en primer lugar dejar sentado un principio de autoridad, la que se concedía a los autores de la Antigüedad grecolatina; en segundo lugar, y causando cierto conflicto con lo anterior, se trata también de dejar claro que no tiene por qué suscribirse lo que dice Ovidio, que lo único que se hace en esta parte de la *General Estoria* es transmitir lo que relata una fuente concreta. Esta idea de que se actúa de transmisor se hace palpable de dos maneras: de un modo más superficial, en la frecuencia con la que se formula explícitamente: casi al principio dice la *General Estoria*: “Deste Orpheo cuenta Ovidio en el dezeno libro del segundo Libro Mayor...”; y en la narración se intercalan con frecuencia expresiones del tipo “cuenta el autor”, “dize el autor”, etc.

Pero que Ovidio no es un historiador es algo que se hace más claro en los recursos literarios que abundan en su refinada poesía; por eso, cuando aparecen comparaciones más o

menos extensas, el traductor medieval muchas veces las acorta o las suprime y, en ocasiones, se siente obligado a explicarla de manera indirecta en lugar de incorporarla al hilo de su narración:

De como finco esbaharido Orpheo en la perdita de su mugier pone ell autor una semeiança ende, e diz: que assi se paro Orpheo esmedreado por la doblada muert de su mugier como el qui uee los tres cuellos del can del infierno, que trae sus cadenas en el cuello que es en medio de los otros dos; e es el pavor dalli tomado de tal poder que non dexa all ombre ante que la su natura nol dexe primero, e finca frio e fecho duro como piedra.

Además, como puede verse, se realiza un esfuerzo de interpretación de la mitología que va ya en otro sentido distinto al del evemerismo que veíamos antes. En efecto, lo que tenemos aquí es otra de las vías más frecuentes de intentar hacer la mitología antigua compatible con la doctrina cristiana: se trata de una interpretación alegórica, en la que a cada elemento del mito antiguo se le hace corresponder una realidad más bien abstracta y de orden moral, lo que da pie a extraer de la mitología antigua un sinfín de interpretaciones morales que casan perfectamente con el cristianismo. La operación se repite un poco más abajo, cuando el traductor intenta explicar qué querría decir Ovidio supuestamente al contar el hecho imposible de que los árboles y los animales acudían a escuchar a Orfeo:

Mas por estos aruoles entienden se omnes de muchas maneras que uinieron a aprender de aquel philosopho. Aun dize mas ell autor en esta semeiança: que alli uinieron las bestias saluaies de los montes e las aues a oyr aquel philosopho. E esto quiere seer que por las aues se entienden los omnes mas sabios, e por las bestias los otros enpos ellos, e por los aruoles los otros que menos saben; e es assi que de todas naturas uinieron omnes a aprender daquel philosopho.

7.2.2. Juan de Mena y *La coronación del Marqués de Santillana*

El siglo XV es uno de los periodos más interesantes en lo que respecta a la presencia de la cultura clásica en la letras españolas, porque conviven actitudes de larga tradición que podríamos llamar ‘medievales’ con los primeros atisbos de un cambio traído por el humanismo italiano. Así, por primera vez en la literatura española comienza a verse un intento de crear un lenguaje poético que conscientemente mira hacia la literatura grecolatina y extrae de ella procedimientos retóricos, léxico, imágenes, personajes, etc. En este periodo, el mismo en el que, según veíamos en el tema 2 Enrique de Villena traduce la *Eneida*, destaca la personalidad del poeta Juan de Mena, cuyo *Laberinto de Fortuna* es una de las cumbres de la literatura española medieval, y en el que la presencia del legado clásico, estudiada por M. R. Lida de Malkiel, es considerable.

Aquí nos detendremos sin embargo en otro poema, también alegórico pero de menor extensión: la *Coronación del Marqués de Santillana* (1438). El poema de Juan de Mena está compuesto de 51 estrofas. De ellas, las 24 primeras están dedicadas a describir los vicios humanos para que sirvan de ejemplo negativo, y las 24 siguientes a considerar las virtudes del hombre que se habrían dado de manera especial en el Marqués de Santillana. Tres estrofas más culminan el poema. El marco en el que Mena sitúa la acción es muy similar al de la *Divina Comedia* de Dante, modelo insoslayable para cualquier poema alegórico medieval (para las dieciséis primeras coplas de este poema, véase 6). Igual que Dante, el poeta comienza a caminar por un bosque oscuro (“un luco envejeçido / do nunca pensé salir”) y va descendiendo “por unas calles / a unos jusanos valles”, esto es, a las regiones infernales, en las que ve cómo multitud de almas sufren castigo eterno. Tras contemplar el poeta a varios de los personajes mitológicos que sufren penas célebres en el infierno (Sísifo, Tántalo, etc.), le pregunta a Tesifone, una de las furias, quiénes son los penados. En este punto, el poema sigue así (coplas 14-16):

Tesifone me respuso:
 “Evás, tú que nos preguntas,
 sabe que fue por mal uso
 el espíritu confuso
 destas gentes ya defuntas,

do en lugar de aver vitoria
cobrarán pena por gloria,
y serán fechos vestiglos
y en el siglo de los siglos
denostada su memoria.

Olvidança del bien santo,
noverca de sapiençia,
permite causar atanto
la sonbra que con espanto
muestra ser de tal esençia;
por ende –me dixo–, fuye
deste valle que destruye
los que falla sin destreza
y el vicio de la pereza
de los tus lados escluye.

Mas mira, quando te fueres,
no retroçeda tu lunbre;
verte has, si lo fizieres,
do nunca jamás esperes
redención nin çertidunbre.
Non seas tan incostante
que vençido de mal talante
muestres seso más inope,
al fijo de Caliope
queriendo ser imitante.

Como puede verse, la furia infernal viene a contestar al poeta que los penados sufren castigos merecidos, y le advierte de que abandone al punto el infierno sin mirar hacia atrás, porque si lo hace quedará irremediamente atrapado en el infierno. Es aquí donde entra Orfeo: lo que le ocurriría al poeta se compara con lo que le ocurrió a Orfeo, que miró hacia atrás y perdió a Eurídice, y a eso hacen referencia los dos últimos versos: “al fijo de Caliope”, esto es a Orfeo, “queriendo ser imitante”.

El contexto en el que encontramos esto es muy distinto al de Alfonso X: aquí estamos ya en una dimensión literaria, no histórica. Orfeo es utilizado como término de comparación, no tratado como un personaje histórico de contornos más o menos precisos. Estamos ante uno de los primeros pasos de un camino que luego será muy transitado: la inclusión de la mitología clásica en un lenguaje poético. Todavía, sin embargo se lleva a cabo un esfuerzo de explicación historicista y alegórica, aunque no directamente en el poema, sino en las extensas glosas que el propio Juan de Mena redactó para ilustrar sus versos. En la glosa que añade a los dos últimos versos de la copla que estamos comentando (7), Juan de Mena opera de manera similar a las otras ocasiones en las que aparece la necesidad de explicar un mito. En primer lugar se presenta la narración del mito según las fuentes antiguas; en este caso, recurre a Ovidio, –según se ve, no sólo directamente, sino también a través de la versión de Alfonso X– y a Boecio (8). Tras ello, encabezada por el lema “Estoria e verdad” se propone una explicación historicista, que en este caso dice simplemente:

En el reino de Traçia fue un gran filósofo, Orfeo llamado, e mucho músico, e en quanto fue grand filósopho dixerón los estoriales que fuese fijo de Febo, e porque fue grand músico quisieron que fuese fijo de Calíope.

A lo que se dedica más esfuerzo, sin embargo, es al otro tipo de interpretación que veíamos: la lectura alegórica y moralizante del mito antiguo, en este caso el de Orfeo, en la que se establece

una amplia serie de equivalencias entre los personajes y las acciones del mito y distintos elementos de la teología y la doctrina moral cristianas. Así, Orfeo sería el “seso”, el entendimiento humano, y Eurídice la carne que está sometida al entendimiento como la esposa al marido. El prado en el que Eurídice, la carne, acaba muriendo serían los “deleites”, y la serpiente que causa la muerte de la carne, el pecado. La única manera de hacer revivir al cuerpo que está en pecado mortal es la penitencia, y eso es lo que representaría el descenso a los infiernos. El canto con el que Orfeo apacigua a las criaturas infernales sería la oración, y la prohibición de mirar atrás hasta no haber salido del infierno es, lógicamente, el llamado “propósito de la enmienda”. Al igual que en Alfonso X, los ríos y los animales que se acercan a oír a Orfeo equivaldrían a los hombres, que abandonarían su estado natural y accederían a regirse según el entendimiento que encarna Orfeo.

7.3. El mito de Orfeo en el Siglo de Oro

La creación de un lenguaje poético que una de manera armónica y madura una serie de tradiciones vernáculas, europeas y grecolatinas se da en las letras españolas por primera vez en Garcilaso de la Vega. Su obra, poco extensa, ejerció un magisterio fundamental y fue la referencia principal de la poesía española de todo el siglo XVI. Entre su producción destacan tres *Églogas* inspiradas directamente en las *Bucólicas* de Virgilio. Buena parte de la tercera, compuesta probablemente hacia 1536, está ocupada por la descripción de cuatro escenas mitológicas, todas las cuales tienen en común el reflejar amores desdichados, lo que está muy en consonancia con el tema central de la *Égloga*. En efecto, la voz del poeta narra como, estando a la orilla de un río, salen de él cuatro ninfas, cada una de las cuales teje una escena mitológica: la primera es la de Orfeo, a la que siguen la de Adonis, la de Dafne, y, en cuarto y último lugar, la de la muerte de Elisa, la amada del otro pastor que interviene en la *Égloga*. Las estancias dedicadas a Orfeo son las siguientes:

Filódoce (que así d'aquellas era
 llamada la mayor), con diestra mano,
 tenía figurada la ribera
 de Estrimón: de una parte el verde llano
 y d'otra el monte d'aspereza fiera,
 pisado tarde o nunca de pie humano,
 donde el amor movió con tanta gracia
 la dolorosa lengua del de Tracia.
 Estaba figurada la hermosa
 Eurídice, en el blanco pie mordida
 de la pequeña sierpe ponzoñosa,
 entre la hierba y flores escondida;
 descolorida estaba como rosa
 que ha sido fuera de sazón cogida,
 y el ánima, los ojos ya volviendo,
 de la hermosa carne despidiendo.
 Figurado se vía extensamente
 el osado marido, que bajaba
 al triste reino de la escura gente
 y la mujer perida recobraba;
 y cómo, después desto, él, impaciente
 por mirarla de nuevo, la tornaba
 a perder otra vez, y del tirano
 se queja al monte solitario en vano.

El recurso a las notas a pie de página del texto de Garcilaso (9), en las que se señalan las fuentes a las que recurre este poeta (Virgilio, Horacio, Sannazaro, Ariosto), sirve para ilustrar el contexto más amplio en el que hay que situar la presencia de la mitología clásica en general y la de Orfeo en particular. En efecto, Garcilaso está construyendo un lenguaje poético en el que se mezclan materiales y prácticas de procedencia diversa: en primer lugar, los metros y la tradición italiana de origen petrarquista, que ya traen consigo, además de sus convenciones, buenas dosis de influencia clásica; en segundo lugar, la poesía amorosa cancioneril que constituye el cuerpo central de la poesía amorosa en castellano a la que Garcilaso puede y quiere acudir; en tercer lugar, el recurso directo, potenciado por la educación humanística, a la literatura y la poesía de la Antigüedad grecolatina, en la que el mito desempeña un papel fundamental que no se pasa por alto en la adaptación moderna.

Juan de Arguijo (1567-1622) es una figura relativamente secundaria de la poesía española del Siglo de Oro, y precisamente por eso la traemos aquí a colación. Su composición preferida fue el soneto.

Uno de ellos es el siguiente (para el otro soneto de Arguijo que trata este mismo tema, véase 11), en el que pueden verse unidos el mito que estamos tratando y los recursos más habituales de una poesía que, desde Garcilaso, había ya desarrollado más de medio de siglo de trayectoria:

Pudo con diestra lira y dulce canto
bajar Orfeo a la región oscura,
y del dolor que eternamente dura,
el rigor suspender y el triste llanto.
De el divino conciento pudo tanto
la fuerza, y de su fe constante y pura,
que a recobrar su prenda mal segura
halló entrada en los reinos del espanto.
Venturoso amator, si no rompiera
el precepto fatal, y conservara
el bien que con tan largo afán coquista.
Mas ordena, ¡ay dolor!, la suerte fiera
que cuanto con la dulce voz ganara,
vuelva a perder con atrevida vista.

El hecho de que la mitología esté plenamente asentada como un elemento clave de la lengua poética del Siglo de Oro posibilita ya dos desarrollos que van más allá: por un lado, que sea ya no ingrediente más de la literatura, sino el tema principal de distintas composiciones. Y en efecto, la fábula mitológica, esto es, el poema que tiene como asunto diversos personajes o episodios de la mitología clásica se alza como un género de enorme difusión en esta época y es cultivado por un buen número de poetas, como atestigua el clásico estudio de J. M^a de Cossío *Fábulas mitológicas en España*. Por otro lado, el que el mito sea ya moneda corriente, lugar casi común de la lengua literaria hace que pueda ser objeto de parodia o de tratamiento en clave burlesca, y esto es algo que también encontramos con frecuencia y en lo que destacó el maestro de la poesía burlesca del Siglo de Oro que fue Francisco de Quevedo (10).

De lo primero puede ponerse como ejemplo la figura de Juan de Jáuregui (1583-1641), que publicó su *Orfeo*, cima de su labor poética, en 1624. (12)

Señalemos, por último, que la mitología fue también fuente de inspiración para la escena, y sobre todo en Lope de Vega y en Calderón de la Barca encontramos tragedias, comedias y autos sacramentales en los que el contenido de la trama se basa en la mitología antigua. En lo que respecta a Orfeo, fue Calderón el que compuso

Sin embargo, esta presencia del mito como un elemento plenamente integrado en el lenguaje poético del Siglo de Oro convive con otro tipo de visiones y de tratamientos que son

continuadores de las interpretaciones medievales en clave historicista y alegorizante. Un buen ejemplo de ello es la obra *Filosofía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya (1513-1596), que es un manual de mitología clásica dirigido al lector simplemente curioso o que busque información sobre alguno de los personajes mitológicos, a veces un tanto oscuros, que llenaban la poesía que escribía en el momento.

En concreto, el capítulo dedicado a Orfeo (13), como puede verse, repite varias de las ideas que ya aparecían en Juan de Mena y hasta en Alfonso X, aunque algún elemento delata la procedencia, mucho más tardía, de la obra de Pérez de Moya. El título hace referencia, además, a esas interpretaciones alegóricas: *Filosofía* designa ‘sabiduría’ en general, *secreta* alude a la sabiduría que, en clave alegórica esconden las narraciones mitológicas antiguas, y cuyo ‘secreto’ nos desvelaría el manual. La obra de Pérez de Moya, por otro lado, no es en absoluto original: sigue muy de cerca, a veces literalmente, los manuales anteriores de Boccaccio (*Genealogía de los dioses paganos*, c. 1375) y, sobre todo, de Natale Conti (*Mitología*, 1551), al que, en un gesto de picaresca literaria, no cita casi nunca.

7.4. El mito de Orfeo: siglos XVIII al XX

La mitología clásica, más allá de manifestaciones relativamente marginales, no es uno de los temas a los que acuda con frecuencia la literatura de los siglos XVIII y XIX. Hay que esperar a que, superada en parte la reacción anti-clásica del Romanticismo, se dé en el siglo XX una nueva y fecunda relación entre literatura moderna y mitología clásica, de la que los autores contemporáneos pueden extraer un sinfín de imágenes que, convenientemente utilizadas, vuelvan a ser comunicativas y contribuyan a establecer un renovado diálogo con la tradición literaria, que ya no es sólo la clásica o la de origen grecolatino.

Uno de los autores de principios de siglo en los que el recurso a la imagería clásica es evidente es el poeta nicaragüense Rubén Darío. No encontramos en él poemas dedicados específicamente a Orfeo, pero precisamente eso nos sirve para ilustrar algo muy común: la aparición casi testimonial, meramente alusiva, del mito clásico en la poesía modernista. En efecto, en “Elogio de la seguidilla” y “Syrinx”, (14), Orfeo aparece utilizado casi como otro nombre de “poesía” o de “canto”, lo que revive la metáfora habitual de la Antigüedad.

Otro tipo de presencia de Orfeo en la poesía española del siglo XX que nos interesa señalar es la que encontramos en Carlos Barral. Aunque este autor no compone ninguna obra dedicada a Orfeo, traduce al español por vez primera los Sonetos a Orfeo del poeta alemán Rainer María Rilke (para dos ejemplos, ver 15). Esto ilustra dos ideas: en primer lugar, que según cómo y quién lleve a cabo una traducción, se puede considerar que forma parte de la propia producción poética y, por lo tanto, de la literatura en la que ella se inserta; en segundo lugar, que, en este siglo más que en otros, la presencia de un mito antiguo no asegura el contacto directo con la Antigüedad; muchas veces es a través de intermediarios como Rilke como llega a nuestra poesía la voz de Orfeo.

Guillermo Carnero (Valencia, 1947) es uno de los poetas más crípticos de la poesía española actual. En su obra, llena de referencias culturales pero que propone una lectura del mundo y de los problemas de la percepción que van más allá del juego culturalista, son frecuentes las alusiones a la literatura antigua, e incluso el propio poeta se identifica en una composición con Ausonio, uno de los últimos poetas paganos. En ese diálogo con la tradición que caracteriza a la post-modernidad en la que podríamos incluir a G. Carnero, encontramos un poema en el que Orfeo es precisamente uno de los protagonistas. Se trata de “Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste”:

Nunca cupo virtud al traficante
que traslada sus males al espejo,
admira la pureza de esos seres segundos

y su diversidad taxonomiza.
Clame la beatitud de la matrona
que amó en silencio, no temió morir
y por Apolo resurrecta
volvió en carne mortal al viejo tálamo:
su inocencia rindió como un hábil negocio.
No así el poeta que sus versos ama,
aunque consiga en lo retrospectivo
posesión de su amada por el canto;
al no mirar atrás, cuanto en arte edifica
goza sólo dibujo de la muerta.

En él, como señala I. J. López en su edición (16), Carnero contrapone dos figuras mitológicas, la de Alceste, protagonista de una tragedia de Eurípides, y la de Orfeo que venimos viendo. Ambas tienen algo en común: las dos realizan un esfuerzo incomparable por salvar a su cónyuge. La historia de Orfeo ya la conocemos; Alceste es el modelo de amante esposa que, llegado el caso en el que se obliga a la pareja a elegir cuál de los dos ha de morir, se entrega ella por salvar a su marido. Como premio por su acción, los dioses, conmovidos, la devuelven a la vida. Así, el poema elogia a este personaje, que simbolizaría el triunfo de los sentimientos, frente a Orfeo, el poeta, que fracasa en su intento de devolver a Eurídice a la vida y, podría deducirse, de explicar el mundo circundante.

Señalemos, por último, que otros poetas contemporáneos que han tratado el tema de Orfeo, con las lógicas particularidades individuales, son Antonio Colinas (17) y Ángel González (18).

Resumen

Orfeo, el poeta-cantor por excelencia, es uno de los mitos más ricos de la cultura griega, que se asocia, en el plano religioso, con cultos místéricos e iniciáticos y, en el plano literario, con su descenso a los infiernos en busca de su esposa Eurídice y con su despedazamiento a manos de las bacantes. Tras la versión literaria de Virgilio y Ovidio, Orfeo aparece en la literatura medieval, en la que es interpretado en clave alegórica, para pasar a formar parte de manera más integrada del lenguaje poético de los siglos de Oro, en los que el recurso a la mitología desempeña un papel fundamental. En el siglo XX, Orfeo es, junto a los demás elementos de la cultura clásica, un referente facultativo, no necesario, de la literatura; por ello su presencia es especialmente significativa y sintomática de poéticas concretas.

Bibliografía

- BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, P., "Orfeo en la *Coronación* de Juan de Mena", *Dicenda*, 14, 1996, págs. 21-46.
- CABAÑAS, P., *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid: C.S.I.C., 1948.
- COLLI, G., "Introducción", *La sabiduría de los griegos*, Madrid: Trotta, 1995, págs. 34-48.
- COLLI, G., "Órficos", *Enciclopedia de los maestros*, Barcelona: Seix Barral, 2000, págs. 13-15.
- COSSÍO, J. M. DE, "Los dos Orfeos", en *Fábulas mitológicas en España*, I, Madrid: Istmo, 1998 (2ª ed.), págs. 428-451.
- COSTA, A., "Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido más firme* de Lope de Vega", RUIZ RAMÓN, F. - OLIVA, C. (eds.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid: Taurus, 1988, págs. 278-287.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. - MORA DE FRUTOS, R., "Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Guillermo Carnero y Antonio Colinas", *Anuario de Estudios Filológicos*, 27, 2004, págs. 101-119.
- GIL FERNÁNDEZ, L., "Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)", *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, 1974, págs. 135-193.
- RUIZ PÉREZ, P., "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía", en LÓPEZ BUENO, B. (ed.), *La elegía. III Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, págs. 351-354.
- SCHWARTZ, L., "Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo", *Filología*, 26, 1993, págs. 205-211.
- THOMAS, M. D. "Ovid's Orpheus: immoral lovers and immortal poets", *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 40, 1998, págs. 99-109.

Textos

- 1: GRIMAL, Pierre, "Orfeo", *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. F. Payarols, Barcelona: Paidós, 1981, págs.391-393.
- 2: COLLI, Giorgio, "Órficos", *Enciclopedia de los maestros*, Barcelona: Seix Barral, 2000, págs. 13-15.
- 3: VIRGILIO, *Geórgicas* IV, 453-527, trad. J. Velázquez, Madrid: Cátedra, 1994, págs. 275-281.
- 4: OVIDIO, *Metamorfosis* X, 1-71, trad. A. Ramírez de Verger, Madrid: Alianza, 1995, págs. 295-297.
- 5: ALFONSO X, *General Estoria*, Parte II, CCX-CCXV
- 6: JUAN DE MENA, *Coronación del Marqués de Santillana*, coplas 1-16.
- 7: JUAN DE MENA, glosa a *Coronación del Marqués de Santillana* 16, 9-10, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona: Planeta, 1989, págs. 149-154.
- 8: BOECIO, *Consolación de la filosofía* III, XII trad. P. Rodríguez Santidrián, Madrid: Alianza, 1999, págs. 124-126.
- 9: GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga* III, 129-144, ed. B. Morros, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 230-231.
- 10: F. DE QUEVEDO: "Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos" (ed. J. M. Bleuca, Madrid: Castalia, 1969, vol. III, n. 765).
- 11: JUAN DE ARGUIJO, Sonetos XXIII y XXIV ("A Orfeo"), ed. S. Branich, Madrid: Castalia, 1971, págs. 92-94.
- 12: JUAN DE JÁUREGUI, *Orfeo* II, 55-61, ed. J. Matas, Madrid: Cátedra, 1993, págs. 456-459.
- 13: JUAN PÉREZ DE MOYA, *Philosophía secreta* IV, 39, ed. C. Clavería, Madrid: Cátedra, págs. 514-520.
- 14: RUBÉN DARÍO, "Elogio de la seguidilla"; "Syrinx", *Prosas profanas y otros poemas*, ed. I. M. Zulueta, Madrid: Castalia, 1983, págs. 132-133 y 174-175.
- 15: RAINER MARIA RILKE, *Sonetos a Orfeo*, trad. C. Barral, Barcelona: Lumen, 1995 (1ª ed. 1954).
- 16: GUILLERMO CARNERO, "Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste", *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. I. J. López, Madrid: Cátedra, 1998, págs. 189-190.
- 17: ANTONIO COLINAS, "Órfica", *El río de sombra. Treinta años de poesía, 1967-1997*, Madrid: Visor, 1999, págs. 333-334.
- 18: ÁNGEL GONZÁLEZ, "Apotegma"; "Popular", *Palabra sobre palabra*, Barcelona: Seix Barral, 1998 (5ª ed.), págs 299 y 300.

8. El mito de Narciso en la literatura española

Presentación

Aunque no ha ejercido tanta atracción como el de Orfeo, el mito de Narciso aparece con frecuencia en la literatura española. El recorrido que presentamos es similar al anterior: partimos de las versiones de la literatura antigua, ya sin poder consignar un valor del mito más allá o por debajo del literario, para pasar luego a las versiones medievales racionalizadoras y presentar una serie de casos del Siglo de Oro, entre los que, además de poesía de inspiración clasicista como la de Garcilaso, incluimos ejemplos del valor alegórico-cristiano que confirieron al mito clásico autores tan influyentes como Calderón y también otros de menor relieve en la época como Sor Juana Inés de la Cruz. Por último, los poemas de este siglo dan muestra, en primer lugar, de lo efectivo de un mito como el de Narciso para ilustrar tantos aspectos del problema del sujeto moderno, y, en segundo, de que el esfuerzo por recrear una tradición y reelaborar ciertas imágenes del mundo clásico es una constante en la literatura española.

8.1. El mito de Narciso en la Antigüedad

Son diversas las fuentes antiguas que nos presentan distintos aspectos del mito de Narciso, pero la más amplia y detallada de todas ellas, y la que más influencia tuvo en la posteridad, es la que aparece en las *Metamorfosis* del poeta Publio Ovidio Nasón (43 a.C. – 17 d.C.). Según esta versión (1), Narciso, hijo de la ninfa Liríope y del dios-río Cefiso, fue un joven de singular belleza física. En el momento de su nacimiento, sus padres consultaron al adivino Tiresias qué acontecimientos le reservaba la fortuna al pequeño, a lo cual éste contestó, de la manera habitualmente enigmática que corresponde a oráculos y adivinos, que Narciso viviría hasta viejo si no llegaba a conocerse a sí mismo. Una vez alcanzada la edad adulta, la belleza de Narciso le hizo objeto del amor de numerosos jóvenes de ambos sexos, a los que, sin embargo, Narciso siempre despreciaba. Entre estos enamorados destacó especialmente el caso de la ninfa Eco, que ante el desdén de Narciso se consume hasta quedar convertida únicamente en voz que repite el final de aquello que se le dice. Los amantes despreciados por Narciso piden venganza a los dioses, que acceden a desencadenar el castigo del joven. En efecto, un día de cacería particularmente caluroso, los dioses conducen a Narciso hacia una fuente clarísima, en la que, al inclinarse a beber, ve reflejada su propia imagen. El joven, que inicialmente no comprende que se ve a sí mismo, queda también prendado de la belleza de quien ve en el agua; cuando se da cuenta de que el objeto de su amor siempre será inalcanzable, pues es él mismo, se deja consumir hasta la muerte, incapaz de asumir la imposibilidad de su amor y de apartar la mirada de su propio reflejo. En el lugar en el que muere, surge una flor nunca vista hasta entonces, que recibe el nombre del joven.

Según recoge Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana*, en el mundo antiguo circuló otra versión de esta leyenda, originaria de Beocia y que presenta rasgos decisivamente distintos que coincidirán con recreaciones modernas del mito de Narciso. Esta versión alternativa presenta también a Narciso como un joven hermosísimo que desprecia a sus pretendientes, entre los que se encontraba un joven llamado Aminias. Ante la insistencia de Aminias, Narciso le envía como regalo una espada, con la que su amante no correspondido se

suicida, no sin pedir antes a los dioses la maldición de Narciso. Por la crueldad de Narciso, los dioses hacen que Narciso se consuma de pasión ante su imagen reflejada en una fuente, y éste acaba suicidándose ante su reflejo. De la sangre vertida en el suicidio, se mancho una flor allí nacida, que llevó desde entonces el nombre Narciso. Como veremos más adelante, la componente homosexual que contiene esta narración, pero no la de Ovidio, resulta decisiva para las recreaciones del personaje de Narciso en la poesía del siglo XX.

Una tercera versión obedece a una tendencia muy extendida en la interpretación de los mitos antiguos: la lectura racionalista, que trataría de ver detrás de los elementos fantásticos de las narraciones mitológicas deformaciones de hechos perfectamente explicables. Es algo, que, como veremos, practican casi sistemáticamente los autores que pertenecen al cristianismo, pero que ya en la misma Antigüedad era moneda corriente. Así, Pausanias, un autor griego del siglo II d.C. que escribió una *Descripción de Grecia* en la que recopila abundantes leyendas y curiosidades, recoge una explicación de este tipo. Según cuenta Pausanias (IX, 31, 6) Narciso habría sido un joven de enorme belleza que tenía una hermana gemela a la que amaba muchísimo pero que resultó muerta en trágicas circunstancias. Narciso experimentó por ello un gran dolor, y al contemplarse en una fuente recordó a su hermana muerta, lo que le sirvió de algún consuelo y le impulsó a mirar su reflejo asiduamente. Según Pausanias, esto habría dado lugar luego a la leyenda de Narciso en los términos más conocidos.

Es, sin embargo, según decíamos, la versión de Ovidio (1) la que sirve de fuente principal de inspiración para casi todos los tratamientos posteriores del mito. El principio del pasaje de las *Metamorfosis* en el que el autor romano trata el tema de Narciso muestra el procedimiento habitual de transición de un mito a otro (recordemos que en esta obra se incluyen unos doscientos cincuenta episodios mitológicos): acaba Ovidio de relatar la historia en la que Tiresias obtiene su don adivinatorio, y eso le sirve para enlazar con la historia de Narciso aludiendo a la ya mencionada consulta de sus padres. Pasa después Ovidio a narrar el enamoramiento de Eco (tras referir de pasada las causas de la reducción de su capacidad de comunicación) y el desdén de Narciso, incluyendo un pasaje de gran ingenio verbal en el que el eco parece responder a las preguntas y exclamaciones de Narciso (versos 380-394) y que también imitarán autores más tardíos. La narración de Ovidio prosigue después aportando gran cantidad de detalles sobre la pureza de la fuente en la que Narciso se refleja (versos 407-410), sobre cómo Narciso intenta obtener alguna respuesta de esa imagen que aún no sabe que es la suya (versos 415-463), sobre la desesperación que arrebató a Narciso tras tomar conciencia de su situación paradójica e insoluble (versos 463-485) y, por último, sobre cómo acaba consumiéndose y descendiendo su alma al Hades, donde aún intenta continuar la autocontemplación en las aguas infernales de la laguna Estigia. El relato de Ovidio termina, como la mayoría de los de esta obra, dando cuenta de una transformación (de ahí, por supuesto, el título de *Metamorfosis*): la del cadáver de Narciso en una flor que lleva su nombre desde entonces (versos 508-510).

Señalemos, por último, que más allá de su contenido concreto, la versión de Ovidio de este mito contiene ciertos elementos que la dotan de enormes posibilidades de reelaboración y que conectan muy directamente con preocupaciones de la lírica occidental moderna, como son el planteamiento de un amor imposible, el largo monólogo interno de Narciso como amante doliente y frustrado (versos 441-479) o la intervención de la voz del narrador que, aunque de manera retórica, increpa directamente al propio personaje (versos 431-436).

8.2. El mito de Narciso en la Edad Media

Durante la Edad Media, como es sabido, la lectura de los autores antiguos, aunque extendida y relativamente frecuente, no alcanza la importancia que tendrá a partir del Renacimiento. La mitología clásica, además, era uno de los puntos en los que la fricción entre la religión cristiana y la cultura grecolatina eran más evidentes, debido, por supuesto a lo irreconciliable del panteón olímpico (y otros personajes) con los presupuestos de una religión monoteísta y basada en la revelación directa por parte de ese único Dios. Con todo, las instancias culturales más diversas de

este periodo sintieron interés y aprecio por las obras de la literatura antigua, y acudieron a ella en busca de inspiración y, sobre todo, de conocimiento histórico.

Así, una de las obras fundamentales de la literatura española medieval en la que encontramos una gran cantidad de narraciones procedentes de la mitología clásica es la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio (segunda mitad del siglo XIII). Obra de enorme extensión, la *General Estoria* pretendía ser una historia universal en la que se incluyesen todos los acontecimientos conocidos transmitidos tanto por fuentes cristianas y bíblicas como paganas. Con ese fin, la *General Estoria* consiste en buena parte en la traducción y adaptación, parcial o íntegra según los casos, de un gran número de obras de diversa procedencia, entre las que se cuentan precisamente unos cuantos pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio. Uno de estos pasajes es el dedicado al mito de Narciso (2); ahora bien, la traducción-adaptación que se realiza en esta obra historiográfica presenta varias características que merecen destacarse.

En principio, el texto de la *General Estoria* sigue muy de cerca la versión de Ovidio, aunque casi sistemáticamente se hace oír la voz del traductor con dos finalidades distintas. En primer lugar, a cada trecho se hace explícito que se está siguiendo a Ovidio (en efecto, las expresiones del tipo “E diz otrossi el autor”, “onde dize Ouidio”, “cuemo cuenta Ouidio”, y otras similares son frecuentes), esto es, a un autor antiguo. Con ello se pretende, por supuesto, tanto dejar claro que se sigue una fuente digna de autoridad (porque es un autor antiguo), como que se trata de un autor pagano, y que, por lo tanto, no tuvo acceso a la revelación de la religión cristiana (por lo que se explican ciertas particularidades y ciertos ‘errores’ en sus narraciones). En estas referencias no sólo aparece Ovidio, sino que, además, se alude a otros autores a los que se sigue (se cita a un tal “Juan el inglés” y a un “frayre”; en las notas de 2 se explica quiénes están detrás de estas expresiones), lo que pone de manifiesto que el historiador que redacta la *General Estoria* no acude únicamente al texto de Ovidio, sino que tiene ante sí una versión comentada, incluso ampliamente comentada, de las *Metamorfosis*, y al trasladar al castellano la obra de Ovidio incluye también parte de estos comentarios.

La interpretación que se proporciona del mito de Narciso (2, XLVI) es, como puede verse, en clave alegórica, en la que Narciso equivaldría al hombre codicioso, la flor en que se convierte simbolizaría lo efímero de las posesiones materiales, y así sucesivamente (véase el texto para el resto de equivalencias). El esfuerzo intelectual que así se lleva a cabo tiene como fin extraer alguna enseñanza moral de la mitología clásica y, también, hacerla compatible con la religión cristiana. En la misma línea va el empeño, que no se ve explícitamente en este texto pero que aparece una y otra vez en los pasajes de la *General Estoria* que proceden de Ovidio, de reinterpretar un texto como las *Metamorfosis* desde el punto de vista histórico. Así, los dioses no son dioses, sino reyes, y las narraciones mitológicas serían deformaciones de acontecimientos históricos que ocurrieron realmente. La distancia entre el lenguaje poético de Ovidio y lo que sería el registro neutro de la historia se le hace evidente al traductor, y por eso en varias ocasiones, cuando en el texto de las *Metamorfosis* aparece una comparación que ocupa varios versos, se siente en la obligación de advertirlo explícitamente, y así encontramos varias ocasiones en las que se señala que Ovidio introduce una “semeiança”, esto es, un símil o comparación.

Una interpretación también en clave alegórico-moral del mito de Narciso la encontramos siglo y medio más tarde, en una obra del poeta Juan de Mena (1411-1456). Este autor compuso un poema titulado *Coronación del Marqués de Santillana* (1438), dedicado a ensalzar las virtudes cristianas, escarnecer los vicios y exaltar la figura de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. En una de las primeras coplas, en las que el poeta, tras narrar su descenso al mundo infernal (en claro paralelo con el modelo de Dante) está describiendo a diferentes condenados, alude de manera indirecta a Narciso, diciendo que vio “al fijo de Liríope”. Pues bien, el propio Juan de Mena redactó una serie de glosas en las que explicaba los que él consideraba aspectos más oscuros o enjundiosos de su poema, y al comentar este verso se dedica, sobre todo, a proporcionar una lectura alegórica y moral del significado del mito de Narciso (3), que coincide en lo fundamental con la que ya hemos visto de Alfonso X (los estudiosos han demostrado que, en muchos pasajes, Juan de Mena acude directamente a la *General Estoria*, aunque también recurre a otras fuentes).

El conjunto del poema y sus glosas es así testimonio muy esclarecedor sobre varios elementos de la situación cultural del siglo XV castellano en general y de la actitud hacia la

mitología clásica y la literatura antigua en particular. En efecto, aunque ya no se considera que Narciso y los mitos grecolatinos sean historia deformada, sino que se incluyen en un poema muy elaborado, se trata de un recurso que no está del todo integrado en el lenguaje poético de Mena, (ya que se trata, en buena parte, de proporcionar un ‘color’, un tono que remita a la Antigüedad). Además, la extensa glosa deja clara la interpretación en clave predominantemente alegórico-moral de la mitología antigua. Hay que esperar, por lo tanto, hasta principios del siglo XVI para que la mitología sea utilizada en la literatura española como un elemento plenamente fértil e integrado.

8.3. El mito de Narciso en el Siglo de Oro

8.3.1. Narciso en la poesía ‘lírica’

No es exageración decir que con Garcilaso de la Vega (1501-1536) nace definitivamente en España un nuevo lenguaje poético: aunque no es él el primero en utilizar endecasílabos en español (ya el marqués de Santillana realizó un intento en el siglo XV), y le precede Juan Boscán en la intención de aclimatar al castellano las convenciones de la poesía italiana, es Garcilaso quien alcanza la perfección necesaria para que el éxito sea duradero. Este nuevo lenguaje surge, como dice Antonio Prieto, del ‘ayuntamiento de dos prácticas poéticas’, a saber, (a) la poesía cancioneril desarrollada en castellano durante el siglo XV en metros tradicionales y (b) el tipo de poesía italiana escrito por Petrarca (siglo XIV) y los autores que pueden considerarse sus continuadores a lo largo del Quattrocento.

En este lenguaje juega un papel fundamental la mirada hacia el mundo antiguo, y así la poesía de Garcilaso, que también compuso algunos poemas en latín, está llena de citas, ecos y alusiones de Virgilio, Ovidio, Horacio, etc. Esta atención hacia los elementos de la literatura antigua es especialmente perceptible en los géneros literarios elegidos por Garcilaso y sus continuadores y en la presencia del contenido mitológico. En efecto, difícilmente es concebible la obra de un poeta de los siglos XVI y XVII sin la alusión extensa a numerosos personajes de la mitología clásica, que son a veces incluso el tema central de composiciones diversas.

Pues bien, en la producción poética de Garcilaso, aparece ya el mito de Narciso. La égloga segunda, la más larga de las tres que compuso este poeta (escrita entre 1533 y 1534, tiene 1885 versos), plantea la siguiente situación argumental: Albanio se vuelve loco ante el rechazo de Camila, su amada, e intenta abrazar su propia imagen reflejada en una fuente. Salicio y Nemoroso, otros dos pastores, quieren curar a Albanio de su locura, y lo convencen de que abandone la orilla de la fuente para llevarlo ante el sabio Severo, que ya había conseguido sanar a Nemoroso de una dolencia parecida. El paralelo entre el caso de Narciso y el de Albanio es evidente, aunque nunca se hace explícito en el texto de Garcilaso. Se trata, además, del elemento central de la trama argumental de la égloga, pues es el que desencadena los acontecimientos, y una muestra más de su importancia es el lugar en el que está situado, ya que el pasaje en el que se presenta a Albanio ante la fuente (4) se sitúa aproximadamente en el centro justo de la composición.

Durante los siglos XVI y XVII, la figura de Narciso es visitada por multitud de autores, como bien ha estudiado Y. Ruiz Esteban, entre los que pueden destacarse figuras como Lope de Vega y Góngora u otras menos conocidas como Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre y el Conde de Villamediana. Tanto Garcilaso como los autores citados y el soneto de Arguijo que vamos a ver a continuación conviven, sin embargo, con obras como la de Juan Pérez de Moya (5), que muestran la pervivencia y el vigor que mantenía la interpretación alegórico-moral de los mitos grecolatinos.

En efecto, la *Filosofía secreta* (1585) de Pérez de Moya (1513-1596) es una especie de enciclopedia que recopila, ordenándolas por personajes, la mayor parte de las narraciones de la mitología clásica. La estructura de cada capítulo es siempre la misma: se presenta en primer lugar un relato resumido de la versión más difundida del mito (remitiendo de manera general a los

textos antiguos que la contienen) y después se añaden una o dos “declaraciones”: una “histórica”, en la que se intentaría explicar la realidad histórica, desprovista de elementos fantásticos, que habría detrás del mito; y otra “moral”, en la que, como en los casos anteriores que hemos visto, se extrae una enseñanza moral del mito y los elementos que lo componen mediante su interpretación alegórica. En este caso, Pérez de Moya aporta solamente la “Declaración moral”. Las correspondencias que establece la alegoría, como puede verse, no son exactamente las mismas que en los casos anteriores, pero tienen bastantes puntos en común y coinciden, entre otras cosas, en que la flor en que se transforma Narciso simboliza lo efímero (aquí, aplicado a la belleza corporal).

La obra de Pérez de Moya es muy poco original, ya que la mayoría de las interpretaciones, de las alusiones a las fuentes e incluso de la propia redacción del texto proviene de manuales mitográficos anteriores, especialmente los de Giovanni Boccaccio (siglo XIV) y Natale Conti (publicado por vez primera en 1551 y reimpresso después en numerosas reediciones). Sin embargo, precisamente por su falta de originalidad la *Filosofía secreta* es muy representativa de la vigencia que la lectura alegórica de los mitos clásicos conservó durante el Siglo de Oro. Es más, las reelaboraciones dramáticas que vamos a ver después pertenecen a este mismo ámbito de reinterpretación en clave alegórica y moral de los mitos grecolatinos, a pesar de que, claro está, poseen una dimensión estética que no pretende alcanzar el manual de Pérez de Moya.

Sólo unos decenios posterior a la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya es un soneto (6) como el de Juan de Arguijo (1567-1623), que constituye una muestra de lo difundido del tema de Narciso, y de cómo el personaje mitológico y su trágico final son susceptibles de recreaciones muy claramente situadas en las convenciones del lenguaje poético del amor de origen petrarquista. En efecto, Arguijo juega aquí con la paradoja, muy del gusto de esta poesía, de que aquello que da la vida da también la muerte. Si habitualmente esto se aplica a la amada (o a lo relacionado con ella: su rostro, su mirada, etc.), aquí se proyecta sobre el agua en la que se refleja Narciso. En efecto, es de ese ‘agua’ de donde nace el ‘fuego’ (términos antitéticos) del amor (verso 6), y, según se recoge en el último terceto con un juego conceptual, también el agua que fue origen de la muerte de Narciso será ahora fuente de vida para la nueva flor en la que se ha metamorfoseado el amante de sí mismo.

8.3.2. Narciso en obras dramáticas

El tema de Narciso y su enamorada Eco no sólo fue asunto de géneros diversos de la poesía lírica, sino que, al igual que otros temas mitológicos, fue llevado a la escena, dentro de la vigorosa tradición de dramas mitológicos compuestos en el siglo XVIII español. Tanto Lope de Vega como Calderón de la Barca (1600-1681) se dedicaron ampliamente a este subgénero teatral, y, en concreto, tenemos una obra titulada *Eco y Narciso* de este último, que se representó en 1661 y fue impresa por vez primera en 1672. La pieza tiene una ambientación pastoril y, como en toda la producción de Calderón, muestra la influencia decisiva de la fe cristiana: en efecto, como ha señalado A. Valbuena Briones, son muchos los elementos de la narración mitológica ovidiana (en la que se basa Calderón) que son reinterpretados en clave cristiana. Así, por ejemplo, la predicción de Tiresias según la cual Narciso sería feliz mientras no se conociese es reformulada de manera que se anuncia que a Narciso le acabarán perdiendo los sentidos, esto es, el oído y la vista (ya que la voz de Eco será la que lo acerque a la fuente y la vista la que desencadenará el auto-enamoramiento de fatal desenlace).

El mensaje moralizante que transmitiría esta obra sería, así, el de subrayar el papel negativo que para el conocimiento y la salvación desempeñan los sentidos, el amor por la experiencia sensorial: los sentidos nos ponen en contacto con una belleza necesariamente efímera, y por tanto engañosa (simbolizada también por la flor en la que luego se transforma Narciso), que aparta al alma del camino recto de la sabiduría. El fragmento reproducido en 7 presenta, casi al final de la obra, el momento en el que Narciso se da cuenta de que la imagen que contempla es la de sí mismo. Como puede verse, sin embargo, no es el propio Narciso quien cae en la cuenta de su situación, sino que ha de ser su madre, Liríope, la que le advierte de ello, con lo que se pone de relieve la incapacidad casi absoluta de reflexión, de entendimiento, que padece un Narciso arrebatado por la intensidad del mundo sensorial que tiene delante. Por otro lado,

Calderón no deja de utilizar el recurso de la intervención de una Eco que, como transmite la mitología y narra Ovidio, sólo repite las últimas sílabas de aquello que oye.

Directamente relacionado con el drama mitológico de Calderón está el auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz titulado *El divino Narciso* (compuesto en 1688, representado en 1689 e impreso en 1690). Esta monja, de nombre secolar Juana de Asbaje y Ramírez, nació en 1651 en San Miguel Nepantla (México) y murió en 1695, no sin haber dejado una extensa producción escrita. Una de las características de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz es el intento de compatibilizar el saber terreno y su vocación religiosa, muestra de lo cual es precisamente este auto sacramental, que constituye una adaptación de la versión ovidiana del mito a la teología católica.

En muchos aspectos (la ambientación bucólica, el amor no correspondido, una cantidad considerable de expresiones verbales similares), la obra de Sor Juana sigue bastante de cerca el modelo de su predecesor Calderón, pero lleva mucho más allá la mezcla de elementos paganos y cristianos, ya que la versión de esta autora no es una simple reinterpretación del mito, sino que constituye una auténtica reconstrucción del mismo. El fragmento que aquí hemos seleccionado (8) presenta completa la escena décima sexta y última de la obra, en la que intervienen, como puede verse, además de Eco y Narciso, personificaciones del tipo de las habituales en estas obras teatrales: la Naturaleza humana, el Amor Propio, la Soberbia y la Gracia.

8.4. El mito de Narciso: siglos XVIII al XX

Durante el siglo XVIII, aunque conservaron cierta vitalidad, los temas mitológicos no se encuentran entre los más visitados por los autores de la época, y menos aún por aquellos que podríamos considerar como más representativos o destacados. El siglo XIX presenta un panorama cultural y literario ciertamente distinto del del XVIII, pero en lo que respecta a la presencia de la mitología clásica puede, en líneas generales, decirse lo mismo. Hay que esperar, pues, al siglo XX para que los escritores vuelvan sus ojos hacia el mundo de la mitología grecolatina de una manera más interesada, activa y fructífera. Nos restringiremos aquí al ámbito de la poesía, comenzando por Rubén Darío, uno de los poetas fundamentales en lengua española de principios del siglo XX y terminando por unos cuantos ejemplos de poetas ya consagrados pero aún vivos.

La obra poética de Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), se sitúa en el inicio de la modernidad literaria hispánica e, incluso, como dice A. Acereda (págs. 20-21), “puede asegurarse que Rubén Darío es el auténtico inaugurador de la modernidad poética en lengua española”. En efecto, Darío es el precursor de un nuevo lenguaje poético que abandona las formas y los tonos decimonónicos y románticos, en el que a un profundo cambio formal acompaña el tratamiento renovado de lo metafísico, lo erótico, lo espiritual, lo político y lo social. En dicho lenguaje poético el diálogo con la tradición literaria, tanto la de lengua española como la de otras culturas, resulta de enorme importancia, y así la presencia de lo grecolatino en la obra Darío es constante. Un ejemplo de ello es un poema como “Eco y yo”, aparecido en el libro *El canto errante* (1906) (9) y que, aunque no presenta la figura de Narciso, está construido alrededor del personaje de su enamorada Eco y de su conocida cualidad de poder tan sólo repetir lo último que se le dice (al igual que hicieron Ovidio y Calderón). Como puede verse, Darío, en un alarde de elaboración formal, utiliza este recurso del eco no sólo cuando interviene la ninfa Eco, sino que el discurso puesto en boca del propio poeta está compuesto por una sucesión de versos octosílabos y bisílabos alternados, en las que los bisílabos están constituidos por la repetición de las últimas dos sílabas de los octosílabos.

Es precisamente la poesía modernista de Darío y otros la que abre la vía para la posibilidad de la obra de Juan Ramón Jiménez y, después, de la generación del 27. Fueron varios los autores de este grupo que a lo largo del decenio de 1920 sintieron interés por el mito de Narciso hasta el punto de componer uno o varios poemas dedicados a este personaje en fechas relativamente próximas. Así tenemos los textos correspondientes de Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca y Luis Cernuda, e incluso una obra dramática de Max Aub (para

muchos de los cuales parece que fue decisiva la aparición en 1914 del libro del poeta francés Paul Valéry *Fragments de Narcisse*; por cuestiones de espacio, nos centraremos a continuación sólo en Lorca y Cernuda.

Son dos los poemas que Federico García Lorca (1898-1936) dedicó a Narciso en su obra *Canciones* (1921-1924). Al igual que en el resto de poemas del siglo XX que vamos a ver, ya no encontramos la recreación de más o menos elementos del mito a partir del recurso directo a las fuentes clásicas, sino que se utiliza el personaje de Narciso como cauce de expresión de inquietudes e ideas del momento. Además, también a diferencia de lo que ocurría en el Siglo de Oro, la presencia en la literatura del siglo XX de elementos procedentes de la literatura antigua (mitología incluida) ya no es una característica inevitable, sino que, al contrario, es muestra de una opción deliberada y por ello significativa, pero no necesariamente universal. De este modo, el poema de Lorca (10) presenta al poeta junto a un río mientras contempla y huele un narciso, para, al final del texto, aludir a cómo las ranas rompen la quietud del agua, impidiendo así el reflejo y la autocontemplación:

Las ranas, ¡qué listas son!
 Pero no dejan tranquilo
 el espejo en que se miran
 tu delirio y mi delirio.

El tema del Narciso aparece también, de manera más o menos explícita, en otros pasajes de la obra de Lorca, y se puede relacionar con otras preocupaciones muy claramente presentes en la producción de este autor. La primera de ellas, sobre la que volveremos, sería la del amor homosexual: tema central de los tardíamente difundidos *Sonetos del amor oscuro*, por aludir sólo al caso más evidente, la figura de Narciso, que al fin y al cabo es la de un hombre enamorado de un hombre (que sólo ulteriormente se da cuenta de que es él mismo) sirve de vía indirecta para tratar un tema delicado para el mundo editorial y cultural de aquel momento (téngase en cuenta, además de la distancia temporal que nos separa, que entre 1923 y 1929 estuvo vigente el régimen dictatorial de Primo de Rivera). En segundo lugar, el amor de Narciso, que nace y se acaba en el mismo sujeto, que está condenado a la no consumación y que nunca podrá dar fruto, puede también ponerse en relación con el tema de la esterilidad, eje central en torno al que gira, sobre todo, la célebre pieza dramática *Yerma*.

Casi de los mismos años data el primer libro de poesía que publicó Luis Cernuda (1902-1963), titulado precisamente *Primeros poemas* (1924-1927) y en el que la composición que lleva el número XIII (estos poemas no llevan títulos individuales) evoca el mito de Narciso:

Se goza en sueño encantado
 tras espacio infranqueable,
 su belleza irreparable
 el Narciso enamorado.
 Ya diamante azogado
 o agua helada, allá desata
 humanas rosas, dilata
 tanto inmóvil paroxismo.
 Mas queda sólo en su abismo
 fugaz memoria de plata.

Como puede verse, el poema se detiene en retratar el momento de pasión que desata la autocontemplación de Narciso (“sueño encantado”, “inmóvil paroxismo”) para, a la vez, subrayar lo necesariamente efímero e imposible de ese encuentro amoroso (“espacio infranqueable”, “queda sólo...fugaz memoria”). Pues bien, una de las ideas a las que más fácilmente se asocia el amor narcisista y que también queda reflejada en este texto es la de la soledad, que resulta ser uno de los rasgos más acusados e influyentes en la trayectoria vital de Cernuda, según destacan

los estudiosos y según apunta él mismo en los numerosos textos de carácter autobiográfico que hemos conservado (rasgo ya juvenil pero acentuado por su condición de homosexual y exiliado). El tema de Narciso va más allá en el caso de Cernuda: unos pocos años posterior a estos *Primeros poemas* es el libro *Égloga, elegía, oda* (1927-1928), en el que la égloga que aparece en el título está basada precisamente en la *Égloga* II de Garcilaso que hemos visto antes. Además hay varios textos de Cernuda en los que se da a sí mismo el nombre de Albanio, esto es, el del protagonista de la égloga de Garcilaso.

El tema del enloquecido que busca remedio a su mal en un lago (recordemos que éste era el centro argumental de la *Égloga* II de Garcilaso) surge de nuevo en otro poema de Cernuda, titulado “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*” (11, 2ª parte) y que apareció en *Desolación de la Quimera* (1956-1962), quizá el libro más señero en la obra de Cernuda. Este relativamente extenso poema recrea el supuesto momento en el que Luis II de Baviera (1845-1886) escucha un fragmento de la ópera *Lohengrin*, de Wagner. Hay que señalar que Luis de Baviera fue protector y mecenas de Wagner, y que, tras perder la cordura, se ahogó en el lago Starnberg. Aquí, Luis de Baviera se contempla a sí mismo no en el agua, sino en la melodía que escucha y, al igual que el Albanio de Garcilaso, espera encontrar cura a su mal interior en la autocontemplación:

Se inclina y se contempla en la corriente
Melodiosa e, imagen ajenada, su remedio espera
Al trastorno profundo que dentro de sí siente.
¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?
Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?

La referencia a Narciso es evidente y, un poco más abajo, prosigue Cernuda estableciendo conexiones entre el protagonista del poema y Narciso. En efecto, Luis de Baviera se desea a sí mismo, lo que le impide cualquier otra acción, proceso que el poeta compara con la transformación en flor:

Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
(Que los dioses castigan concediendo a los hombres
Lo que éstos les piden), y el destino del rey,
Desearse a sí mismo, le transforma,
Como en flor, en cosa hermosa, inerme, inoperante,

Entre ambos poemas de Cernuda hay que situar cronológicamente el siguiente texto que hemos seleccionado. El primer libro de poesía del autor cubano José Lezama Lima (1910-1976) apareció en 1937, y llevaba precisamente por título *Muerte de Narciso*, que coincide con el del primer poema de la obra (13). Si hay una idea, un concepto al que pueda asociarse especialmente la poesía de Lezama Lima, éste es el de ‘barroco’. En efecto, Lezama Lima culmina una tradición cuyo origen más representativo está en Góngora, pero su obra está también muy estrechamente ligada a la poesía contemporánea. El poema, de una enorme riqueza y exuberancia verbales, plagado de imágenes de gran intensidad que disuaden de una comprensión literal, está dedicado a evocar, como reza su título, el momento de la muerte de Narciso mientras se contempla a sí mismo ante las aguas, en el que se demora este extenso texto.

Entre los poetas de la llamada “Generación de los 50”, el que más ha influido en la poesía española posterior y uno de los que mayor favor del público y de la crítica ha gozado es Jaime Gil de Biedma (1929-1990). Autor de una obra relativamente breve recogida en un volumen titulado *Las personas del verbo*, Gil de Biedma se dedica en su poesía a buscar e inventar una identidad consciente del paso del tiempo, que por ello se aferra a la recreación, con actitud a la vez apasionada y distante, de los momentos de especial felicidad. Con una conciencia muy aguda del proceso de construcción de la voz poética, y del diálogo entre esa voz y otra más identificada con la persona ‘real’, son varios los poemas que se centran en estas cuestiones. Entre ellos está “Contra Jaime Gil de Biedma” (12), publicado por primera vez en *Poemas póstumos* (1968).

Como ocurre en varios de los poemas de Gil de Biedma, presenta aquí el poeta una situación cotidiana, el del regreso a casa tras una noche de diversión, lo que le da pie, tras mirarse en el espejo, a entablar un diálogo con aquello que ve reflejado, las partes de su “yo” que más quebraderos de cabeza le producen. Los reproches que le hace a su “yo” coinciden con los que se le harían a un amante hacia el que se sienten emociones contradictorias, pero el final del texto deja claro que el contexto en el que nos situamos es el del amor a uno mismo:

Oh innoble servidumbre de amar a seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!

Por último, y a título de ejemplo de la constancia con que Narciso insiste en aparecer en la poesía contemporánea, hemos incluido dos poemas de autores que, contando como cuentan con larga trayectoria, aún publican hoy en día. El primero de ellos es Ángel González (1925-2008), en cuya poesía el lugar para las reminiscencias culturales clásicas o las referencias mitológicas y eruditas es prácticamente inexistente. Así, en “¿Recuerdas que querías ser Narciso?” (14) plantea González una inversión cómica del mito: no es un joven hermoso quien se prenda de su propia belleza, sino una muchacha con un defecto a quien la voz del poeta incita a huir de su reflejo e imponerse a la vida sin prestar atención a la cuestión de la apariencia física.

El otro ejemplo es el de José Manuel Caballero Bonald (nacido en Jerez de la Frontera en 1926), que en su breve “Narciso de aguas turbias” (15) propone también una reinterpretación del mito y su significado: en contra de la imagen tradicional del amor de Narciso como autoerótico y no consumado, sostiene este texto que el acto sexual, la penetración en concreto, supone la mayor muestra de amor hacia uno mismo, mayor incluso que la autocontemplación que estaría condenada a la pasividad. El poema procede de un libro titulado *Laberinto de fortuna* (que es también, como es sabido la obra cumbre de Juan de Mena), publicado originalmente en 1984 y cuyo estilo se caracteriza por la prosa un tanto exuberante y barroca que aquí se ve.

Ambos casos son muestra de la dimensión lúdica, de subversión de significados que caracteriza buena parte de la actitud con la que la literatura contemporánea se acerca al mundo clásico en general y a la mitología en particular: no es posible ya una aproximación ‘inocente’, o en la que se quiera ser fiel en exceso al material al que se acude, sino que el alto grado de autoconciencia de la literatura actual obliga a un acercamiento mucho más cargado de matices, intenciones y niveles de lectura.

Bibliografía

- ALGANZA ROLDÁN, M., "Dos poemas sobre Narciso de Manuel Altolaguirre", en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: S.E.E.C., 1989, vol. III, págs. 353-358.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C., "El mito de Narciso en el Renacimiento español", *Fortunatae*, 8, 1996, págs. 345-362.
- MATAIX, R., "Muerte de Narciso y nacimiento de una poética: Lezama y la tradición clásica", en BAÑULS OLLER, J. V. - SÁNCHEZ MÉNDEZ, J. - SANMARTÍN SÁEZ, J. (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Valencia: Universitat de València, 1999, págs. 287-292.
- RUIZ ESTEBAN, Y., *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid: Universidad Complutense, 1990.

Textos

- 1: OVIDIO, *Metamorfosis* III, 339-510, trad. F. Navarro Antolín, Madrid: Alianza, 1995, págs. 128-133.
- 2: ALFONSO X, *General Estoria*, Parte 2ª, xxxviii-xlvi. en B. BRANCAFORTE (ed.), *Las Metamorfosis y Las Heroidas de Ovidio en La General Estoria de Alfonso el Sabio*, Madison: The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1990, págs. 71-80.
- 3: JUAN DE MENA, *Coronación del Marqués de Santillana*, glosa a copla VI, en ID., *Obras completas*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona: Planeta, 1989, págs. 126-128.
- 4: GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga* II, 910-1031, ed. B. Morros, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 184-189.
- 5: JUAN PÉREZ DE MOYA, *Philosophía secreta* V, 8, ed. C. Clavería, Madrid: Cátedra, 1995, págs. 585-586.
- 6: JUAN DE ARGUIJO, soneto X, en *Obra poética*, ed. S. B. Vranich, Madrid: Castalia 1971, págs. 66-67.
- 7: PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Eco y Narciso*, Jornada III, en ID., *Obras Completas*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, 1969, vol. I, págs. 1937-1938.
- 8: SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El divino Narciso*, 1969-2238, ed. A. Méndez Plancarte, en ID., *Obras Completas*, México: F.C.E., 1995 (=1955), vol. III, págs. 89-97.
- 9: RUBÉN DARÍO, "El canto errante", en ID., *Poesías completas*, ed. A. Méndez Plancarte, Madrid: Aguilar, 1968, págs. 755-757.
- 10: FEDERICO GARCÍA LORCA, "Narciso", en ID., ed. M. A. García Posada, Madrid: Círculo de Lectores, vol. 1, pág. 377.
- 11: LUIS CERNUDA, *Primeras poesías*, XIII y "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" (de *Desolación de la Quimera*), en ID., *Poesía completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid: Siruela, 1993, págs. 115-116 y 513-517.
- 12: JAIME GIL DE BIEDMA, "Contra Jaime Gil de Biedma", en ID., *Las personas del verbo*, ed. C. Riera, Barcelona: Lumen, 1998, págs. 155-156.
- 13: JOSÉ LEZAMA LIMA, "La muerte de Narciso", en ID., *Poesía completa*, ed. C. López, Madrid: Alianza, 1999, págs. 21-25.
- 14: ÁNGEL GONZÁLEZ, "¿Recuerdas que querías ser Narciso?", de *Prosemas o menos* (1985), en ID., *Palabra sobre palabra*, Barcelona: Seix Barral, 1998 (5ª ed.), pág. 367.
- 15: JOSÉ MARÍA CABALLERO BONALD, "Narciso de aguas turbias", en ID., *Laberinto de Fortuna* (1981-1984), en *Descrédito del héroe y Laberinto de Fortuna*, Madrid: Visor, 1993, pág. 177.

9. La presencia indirecta de la literatura antigua en la literatura española

Presentación

El objetivo principal de este tema es mostrar cómo en muchas ocasiones la presencia de un elemento de la literatura antigua (un personaje mitológico, un motivo temático, una enumeración, un eco verbal) no es fruto del contacto directo entre autor moderno y fuente clásica, sino que resulta de la utilización de diversos repertorios que recopilaban y clasificaban el material extraído de las obras de la literatura grecolatina.

Para ello se exponen las características generales y la evolución histórica de este tipo de obras, y se estudian en detalle varios casos en los que el recurso por parte de autores como Cervantes, Calderón o Lope a estas obras es más que evidente, con la remisión a la reciente bibliografía al respecto, que mostrará así el auge de este tipo de estudios en el ámbito del hispanismo y fuera de él.

9.1. La tradición de la antología y la miscelánea en la Antigüedad

Ya en la misma Antigüedad hubo autores que se dedicaron a componer obras basadas en la variedad, en la redacción de unidades más o menos breves sobre temas muy heterogéneos o en la recolección de anécdotas, curiosidades, etc. Con frecuencia, el fin que perseguían estas obras era el entretenimiento del lector, y en ello se basaba el criterio de selección del material reunido. Así conservamos en lengua griega varias colecciones en estado más o menos fragmentario de paradoxógrafos, esto es, de autores que acumulan sin orden fijo relatos de hechos asombrosos o extraordinarios, en cuya veracidad no se entra.

En el ámbito romano nos consta la existencia de una tradición análoga, pero son sobre todos tres los autores que hemos conservado entre los muchos que escribieron obras que merecen el calificativo de misceláneas por lo variado de su contenido y por su relativa falta de unidad. Se trata de Plinio el viejo, Aulo Gelio y Valerio Máximo.

Plinio el viejo (23/24-79 d.C.) desarrolló una brillante carrera en los ámbitos de la milicia, del derecho y de la política. Compuso además varias obras literarias, de las que sólo hemos conservado la que aquí nos interesa: la *Historia natural* (*Naturalis historia*), enorme enciclopedia en 37 libros sobre el conjunto de los conocimientos de su época (acerca de animales, plantas y minerales, pero con un lugar destacado para el ser humano). El interés de Plinio por los fenómenos naturales llegó, incluso, a acarrearle la muerte. En efecto, según cuenta su sobrino Plinio el joven, Plinio el viejo murió asfixiado cuando acercó su barco excesivamente al Vesubio para observar con más detalle la erupción que sepultó Pompeya y Herculano en el año 79 d.C. Las dimensiones de su obra son asombrosas: según asegura él mismo en sus páginas hay unas 20.000 noticias procedentes de unos dos mil libros, y la crítica moderna asegura que se queda corto. Especialmente influyentes fueron los capítulos en los que Plinio trata sobre arte, gracias a los que su obra es una de las principales fuentes que tenemos sobre cuál era el canon de los grandes artistas de la Antigüedad.

Aulo Gelio (siglo II d.C.), originario de África del norte, estudió en Roma junto a personalidades destacadas de la cultura de la época (Frontón, Favorino) y acabó su formación en Atenas. Según cuenta él mismo, durante las noches de invierno de su estancia en Atenas fue tomando notas sobre los asuntos más diversos, las cuales redactó de manera más formal unos treinta años después para que sirvieran de entretenimiento y enseñanza para sus hijos. Así nació la obra por la que le conocemos: las *Noches Áticas* (*Noctes Atticae*), compuestas por veinte libros a su vez subdivididos en numerosos capítulos, en los que Gelio trata una enorme variedad de temas: filosofía, historia, derecho, literatura, etimologías, la corrección de ciertos usos lingüísticos, etc.

Valerio Máximo (finales siglo I a.C.-c. 35 d.C.) escribió una obra titulada *Hechos y dichos memorables* (*Facta et dicta memorabilia*) que constituía una colección de *exempla* (narraciones ejemplares) con el fin de elogiar la virtudes y censurar los vicios. En ella recogía una larga serie de capítulos (91) en los que se narraban acciones dignas de recuerdo y dichos de personajes famosos especialmente memorables. Distribuidos en diez libros (véase el índice de la obra en 1), los capítulos se agrupaban por temas como la fidelidad de las mujeres (VI, 7), los ancianos célebres (VIII, 13), el amor al lujo (IX, 1), etc. Aunque la crítica, en general, coincide en emitir un juicio severo sobre la escasa calidad literaria de la obra de Valerio Máximo, sus *Hechos y dichos memorables* tuvieron un éxito considerable como modelo para colecciones posteriores, entre las que destacó la confeccionada por el influyente Erasmo de Rotterdam con el título de *Apotegmas* (*Apophthegmata*), esto es, ‘dichos de hombres célebres’.

9.2. Principales misceláneas y antologías europeas del Renacimiento y su influencia en la literatura española

9.2.1. Las recopilaciones de ‘dichos célebres’

A obras como la de Valerio Máximo se añadieron otras que, originalmente, no fueron concebidas como colecciones de dichos célebres. Así, por ejemplo, el escritor griego Plutarco de Queronea (s. I-II d.C.) compuso una larguísima serie de *Vidas paralelas*, en las que se narraba la biografía de diversos personajes, uno griego y otro romano, entre cuyas peripecias vitales se podían señalar puntos en común (de ahí lo de “paralelas”, por supuesto). Así, Plutarco unía en parejas a grandes genios militares (Alejandro Magno y Julio César), a destacados oradores (Demóstenes y Cicerón), etc. La narración incluía, como es natural, referencia a las palabras que tal o cual personaje pronunciaba en situaciones especialmente relevantes. Y ya desde finales del siglo XV hubo quien se ocupó de extraer de la inmensa colección de Plutarco los pasajes en los que se contenían las frases célebres o dignas de recuerdo. Los *Apotegmas* de Plutarco, que nunca fueron escritos como tales por este autor griego, disfrutaron de una enorme difusión y se unieron a la tradición de obras como la que hemos visto de Valerio Máximo. El ejemplo cundió y fueron apareciendo otras colecciones por toda Europa, en la que los dichos célebres se ponían no ya en boca de personajes de la Antigüedad clásica sino en la de italianos o franceses más o menos contemporáneos.

La *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (Toledo, c. 1505-c. 1585), publicada en 1574, es una obra que se inscribe dentro de esta tradición. Su título completo es *Floresta de apotegmas españoles*; en él, “Floresta” es la traducción del término griego *anthologia*, que literalmente quiere decir ‘colección de flores’, en la idea de que una antología es precisamente eso: una selección de lo mejor que hay en un conjunto más amplio. Un apotegma es, en principio, un dicho, una sentencia de un personaje histórico o famoso, aunque esta condición no la acaban de cumplir muchos de los personajes en cuyas bocas pone Santa Cruz sus apotegmas. La obra, que reúne 1.056 breves narraciones, está dividida en once partes que a su vez constan de varios capítulos, a los que dan unidad o bien los personajes protagonistas de los apotegmas (como por ejemplo: I, 1, “De cardenales”; IV, 4, “De alguaciles” o XI, 5, “De viudas”) o bien su temática (VI, 4, “De casamiento”; IV, 5, “De hurtos”) o, incluso, características formales (III, 4, “De dos significaciones”). Al igual que las otras obras de las que hablamos en este tema, la *Floresta* de Santa Cruz fue un éxito editorial. Las distintas ediciones se sucedieron a buen ritmo (para 1576 ya

se iba por la tercera) e, incluso, se adoptó en Francia como texto para el aprendizaje de la lengua española.

Según presenta la situación Melchor de Santa Cruz en su prólogo, la *Floresta* perseguiría dos fines. El primero es el de entretener al lector a la vez que se le transmite una enseñanza edificante; lo primero que resulta evidente por el contenido de la colección, que constituye en buena parte una yuxtaposición de chistes, del tipo (III, 8, 4, pág. 314):

A un estudiante, que era pupilo de un Colegio, echáronle en un escudilla grande mucho caldo, y sólo un garbanzo. Desabrochóse y rogó a su compañero que le ayudase a desnudar. Preguntado para qué, respondió: Quiérome echar a nadar para sacar aquel garbanzo.

Lo segundo se derivaría de la lección moral que podría extraerse de muchos de los apotegmas, cuyo valor pedagógico se vería especialmente reforzado por el efecto del humor.

El otro motivo, en parte justificación precavida ante la materia 'ligera' de la obra, pero también expresión sincera de un sentimiento muy extendido en la época, es algo que podríamos llamar patriotismo cultural. En efecto, dice Santa Cruz en su "Dedicatoria" dirigida a don Juan de Austria (2):

En tanta multitud de libros, Excelentísimo señor, como cada día se imprimen, y en tan diversas y ingeniosas invenciones que con la fertilidad de los buenos juicios de nuestra nación se inventan, me pareció se habían olvidado de uno, no menos agradable que importante, para quien es curioso y aficionado a las cosas propias de su patria: y es la recopilación de sentencias y dichos notables de españoles. Los cuales como no tengan menos agudeza y donaire, ni menos peso, o gravedad, que los que en libros antiguos están escritos, antes en parte, como luego diré, creo que son mejores; estoy maravillado qué ha sido la causa que no haya habido quien en esto hasta agora se haya ocupado.

Como puede verse, Santa Cruz justifica su tarea porque llena un hueco que reclamaba ser colmado, y afirma la igualdad y hasta la superioridad del patrimonio cultural español con respecto al del mundo antiguo. Con esta afirmación, Santa Cruz se alinea en la empresa de construir una cultura de raíz y expresión castellanas que sea equiparable al legado de la Antigüedad, y esto le une, con las matizaciones que se quieran hacer, al esfuerzo de Garcilaso con sus *Églogas* o al de Ercilla y su *Araucana* o al de fray Luis y sus *Odas*, por citar tres ejemplos señeros.

Sin embargo, el origen de algunas de las anécdotas que presenta Santa Cruz en su obra no es precisamente la historia europea más reciente o las tradiciones orales a las que podía tener acceso. En muchos casos, detalladamente estudiados, Santa Cruz recurre directamente a obras como la de Valerio Máximo. Basta comparar, a título de ejemplo, los capítulos VIII, 7, 4 y II, 3, XIV de la *Floresta* (3) con un breve pasaje de Valerio Máximo (3, 7 (ext.), 8, 4). Como puede verse, Valerio Máximo pone varios ejemplos de espartanos que demuestran el valor excepcional y el desprecio a la muerte que en la Antigüedad eran virtudes proverbiales de los ciudadanos de Esparta. En primer lugar, presenta a un cojo que responde a quien le increpa por ir así al combate que no piensa huir, sino luchar, y que por lo tanto la cojera no le afecta; en segundo lugar, a un soldado que ante el anuncio de que las flechas de los enemigos nublan el sol contesta que así tendrán la ventaja de combatir a la sombra. Pues bien, en pasajes bastantes separados de la *Floresta*, Santa Cruz recoge exactamente las mismas anécdotas, atribuidas no ya a espartanos sino a soldados indeterminados que, por el título de la obra y la declaración inicial de su autor, hemos de suponer españoles.

Basta acudir a la introducción de M. Cabañas (págs. 50-54) o a su índice de fuentes (págs 602-611) para comprobar cómo este procedimiento lo aplica Santa Cruz en un altísimo número de ocasiones. Esto ilustra hasta qué punto se recurría a la literatura antigua, a veces sin reconocerlo, para construir incluso obras que se presentan como especialmente castizas: la literatura clásica no es sólo referente como modelo, sino también fuente directa del contenido.

9.2.2. Las misceláneas

En el Siglo de Oro español se compusieron también bastantes obras en las que lo variado del contenido va más allá de la recopilación de dichos y que más propiamente reciben el nombre de misceláneas. Entre ellas pueden destacarse el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, la *Miscelánea*, de Luis Zapata y, la más exitosa de todas ellas, la *Silva de varia lección* de Pero Mexía (la tradición ha conservado la grafía arcaica en el nombre y el apellido de este autor), en la que nos centraremos a continuación.

Pedro o Pero Mexía nació en Sevilla en 1497 y murió en la misma ciudad en 1551, de la que sólo se ausentó durante la década de su educación universitaria en Salamanca (1516-1526). En su formación se unieron el estudio de la literatura clásica y del derecho con un considerable interés científico-naturalista. Personaje de relieve en la España de la época, Mexía desempeñó varios cargos públicos en su Sevilla natal e incluso fue nombrado cronista imperial en lengua romance (había otro cronista en lengua latina) de Carlos V. Fruto de esta actividad fue la *Historia imperial y cesárea* (1545), que consiste en una recopilación de biografías, ordenadas cronológicamente, de todos los emperadores romanos, tanto los antiguos como los medievales del Sacro Imperio, desde Julio César hasta Maximiliano I de Austria, abuelo paterno de Carlos V; así como la *Historia del Emperador Carlos V*, que ha permanecido inédita hasta el siglo XX.

Mexía compuso además unos *Coloquios* en la tradición erudita y humanística del diálogo, pero, según decíamos, entre su producción destacó muy especialmente la *Silva de varia lección*, que se publicó por vez primera en 1540, y para 1550 ya iba por la novena edición, de extensión considerablemente superior a la de la primera. En las décadas siguientes tuvo un enorme éxito en toda Europa, y así nos consta que aparecieron hasta 32 ediciones de la obra en castellano, 30 en italiano, 31 en francés, 5 en inglés, 5 en holandés y 4 en alemán: más de cien ediciones a casi todas las lenguas europeas de cultura de la época.

La obra de Mexía trata temas variadísimos, de donde precisamente deriva el título genérico de *Silva*, en latín ‘bosque’, esto es, un lugar en el que se puede encontrar casi de todo pero que sin embargo puede concebirse como un todo unitario. En efecto, basta con echar un vistazo al índice correspondiente (5). Entre ellos, y a título de ejemplo pueden señalarse la historia de la supuesta papisa Juana (I, IX), la caída de Constantinopla en manos de los turcos (I, XII), la existencia y características de los tritones y las nereidas (I, XXIV), la vida y alguna de las anécdotas del filósofo cínico Diógenes (I, XXVII), el relato del tiempo que el papado residió en Aviñón (II, VI), cuál es la mujer más adecuada para cada hombre (II, XIV), las bondades del agua para la salud humana y la manera de distinguir su calidad (II, XXV), consejos para prevenir “la beodez” (III, XVIII) o para que el sueño sea lo más reparador posible (IV, V), etc.

El objetivo de Mexía en su obra es doble, y obedece a la idea clásica de enseñar deleitando, de hacer compatibles el *docere* (por la gran cantidad de sabiduría procedente del mundo clásico que contendría la obra) y el *delectare* (por la selección, que ciertamente obedece al criterio de la amenidad, de los temas). Así, en los preliminares a su obra (6), Mexía, hace explícito este doble intento, insistiendo en lo necesario que era para ello abandonar la lengua latina y recurrir al romance (págs. 163-164):

Por lo qual yo, preciándome tanto de la lengua que aprendí de mis padres como de la que me mostraron preceptores, quise dar estas vigiliass a los que no entienden los libros latinos, y ellos principalmente quiero que me agradezcan este trabajo, pues son los más y los que más necesidad y desseo suelen tener de saber estas cosas. Porque yo, cierto, he procurado hablar de materias que no fuessen muy comunes ni anduviessen por el vulgo, o que ellas, de sí, fuessen grandes y provechosas, a lo menos a mi juyzio.

Además, en términos muy parecidos a los que veíamos en Santa Cruz, defiende Mexía la necesidad de equiparar las letras españolas a las antiguas (págs. 161-162):

Y aunque esta manera de escrevir sea nueva en nuestra lengua castellana y creo que soy yo el primero que en ella aya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes auctores escrivieron assí, como fueron Ateneo, Vindice Cecilio, Aulo Gelio, Macrobio, y aun en nuestros

tiempos, Petro Crinito, Ludovico Celio, Nicolao Leónico y otros algunos. Y pues la lengua castellana no tiene, si bien se considera, por qué reconozca ventaja a otra ninguna, no sé por qué no osaremos en ella tomar las invenciones que en las otras y tractar materias grandes, como los ytalianos y otras naciones lo hazen en las suyas, pues no faltan en España agudos y altos ingenios.

Como indica Antonio Prieto (pág. 224), “con la materia e incitación de la *Silva* comenzaron a caminar bastantes argumentos por la literatura española y posiblemente por las conversaciones ciudadanas”. Buena parte de esos argumentos son asuntos procedentes de la literatura antigua, pero quienes leen a Mexía para referirse a Julio César o a Diógenes, evidentemente no han acudido directamente a los textos antiguos; es más, ni siquiera Mexía acude muchas veces directamente a las fuentes clásicas, sino que, como han demostrado varios estudiosos, las referencias de Mexía proceden más bien de autores contemporáneos, y, entre ellos, sobre todo de las obras de Erasmo.

9.2.3. *Officinae y polyantheae*

Mexía siguió sin duda el método de aprendizaje que los humanistas difundieron en la Europa de los siglos XV y el XVI. Dicho método se basaba en gran parte en la lectura de los autores de la Antigüedad, e incluía que los alumnos confeccionaran lo que se llamaba *codex excerptorius* (‘cuaderno de citas’) o, también, *esquela*, esto es, fichas. Se trataba de que el estudiante adquiriera la costumbre de ir anotando, copiando de las más diversas fuentes lo que luego le podría ser de utilidad para la redacción de sus propios textos. Así uno no tenía que volver a buscar en la amplísima obra de Cicerón aquella frase sobre que la historia es maestra de la vida (*historia...magistra vitae*), o aquel verso de Virgilio sobre la avidez por el dinero (*auri sacra fames*): bastaba con recurrir al propio cuaderno o a las propias fichas, que resultaban mucho más breves y, también, mucho más familiares y sencillas de manejar. Cuando un escritor se ponía a la tarea de redactar un soneto amoroso, un pasaje de un poema épico o una carta llena de consejos morales tenía siempre a su lado la selección de referencias que había ido acumulando a lo largo de su formación y con posterioridad a ella; es más, hay que pensar que incluso se leía muy a menudo con la actitud del que siempre está pendiente de encontrar algo para poder incorporarlo a la propia obra.

Sin embargo, no es difícil pensar que no todos los escritores eran igualmente diligentes a este respecto y que una antología de las características de las que hablamos sería útil para cualquiera, aunque no la hubiese confeccionado uno mismo. Por eso ya desde principios del siglo XVI surgieron en el mercado cultural y, por supuesto, editorial europeo obras que ya daban hechas estas antologías. Ahí podía encontrar cualquier erudito, agrupadas temáticamente, miles y miles de referencias de la literatura clásica a las que recurrir para adornar y componer las propias obras.

El autor pionero y más exitoso en este género fue Jean Tixier, señor de Varisy, cuyo nombre latinizado era Ravisius Textor. Su *Officina* (que habría que traducir como “Taller”, o algo parecido) se publicó por primera vez en 1520, y hasta principios del siglo XVII fue objeto de más de treinta ediciones, con lo que se puede calcular que a lo largo del siglo XVI circularon por Europa unos cincuenta mil ejemplares de la obra de Tixier. Algo anterior, y también muy difundida, fue la *Polyanthea* (“variedad de flores”) de Nani Mirabelli (1503). En la *Officina* de Tixier, como dice V. Infantes (pág. 247), “había citas para todos y para todo.” Así van desfilando por sus páginas, agrupados temáticamente, textos de la literatura antigua (y también alguno de la moderna) sobre los más diversos particulares (personajes clasificados según su tipo de muerte, ejemplos de fuerza, las hazañas y la parentela de cada uno de los dioses olímpicos, etc.). Así, por ejemplo, en las columnas 358-360 (7) de la *Officina* se reúnen hasta 46 citas encabezadas por la rúbrica “Descriptio ortus diei” (“descripción del amanecer”) en las que aparece la aurora de rosados dedos, el sol pintando el mundo con sus rayos, la oscuridad huyendo ante la llegada del nuevo día, y toda serie de formulaciones que puedan imaginarse, con la referencia al autor clásico correspondiente.

Otra obra de Tixier, que se solía editar conjuntamente con la *Officina*, es la titulada *Epitheta*, que consiste en una lista de sustantivos ordenados alfabéticamente, a cada uno de los cuales se le añade otra lista de adjetivos que casan especialmente bien con él. Así, por ejemplo, si

un poeta tiene algún problema, de métrica o de contenido, sobre cómo calificar el agua a la que alude en alguno de sus versos, le puede servir de gran ayuda consultar la obra de Tixier. Basta con buscar la voz correspondiente, por orden alfabético, para, en el caso de *aqua* encontrar una lista de 86 adjetivos posibles, todos ellos ejemplificados con una cita de un autor clásico. (8) Por eso cuando los estudiosos y editores modernos detectan en los poetas del siglo XVI o XVII que en tres o cuatro versos seguidos hay ecos, por ejemplo, de varios pasajes de Virgilio, de Ovidio o de Horacio, hemos de interpretar esos datos con cautela. Según de qué poeta estemos hablando, es muy posible que estuviese familiarizado con los textos latinos originales, pero lo es tanto o más que hubiera recurrido a repertorios de citas como los de Ravisio Textor.

Esto es algo que puede comprobarse muy claramente en una obra de Lope de Vega: la *Dorotea*. En ella, los personajes intercambian diálogos de un contenido altamente erudito, y en varias discusiones se recurre a la acumulación de ejemplos históricos procedentes de la Antigüedad para confirmar las tesis propias y rebatir las del contrario. Observemos, por ejemplo, el siguiente pasaje en el que un parlamento incluye una referencia culta (9):

EL. No ha menester la hermosura de Dorotea de mi defensa.

LAU. No, sino tu dinero.

BEL. Friné fue una mujer de Beocia que, acusada al magistrado por la hacienda que había adquirido, se desnudó delante de aquellos senadores; que, viendo la perfección de su cuerpo, la dieron por libre; y dijo Quintiliano que más que la acción y patrocinio de letrados, le había valido la hermosura.

En este texto, la alusión a Friné procede directamente del apartado de la *Officina* de Textor titulado “Meretrices quaedam” (10), en el que se reúnen prostitutas célebres que aparecen en la literatura clásica. Dice la *Officina*:

Phryne meretrix Thespiensis (quae civitas est Boeotiae) olim in iudicium vocata, dum sibi timeret a sententia iudicum, sublatis tunicis corpus denudavit. Cuius pulchritudine permoti iudices, liberam abire permiserunt. Neque tam profuit puellae Hyperidis actio et patrocinium quam venustas formae (autore Quintiliano). [“Friné, una prostituta de Tespis, ciudad de Beocia, fue llamada a juicio, y ante el temor de la sentencia de los jueces, se quitó la túnica y desnudó su cuerpo. Los jueces, conmovidos por su belleza, la dejaron ir libre. Así que a aquella muchacha no le fue de tanta utilidad el alegato y la defensa de Hipérides como la belleza de su figura (lo cuenta Quintiliano)”].

Por lo demás, basta consultar las notas a pie de página de la edición de E. S. Morby para comprobar cómo Lope de Vega aplica este procedimiento con una frecuencia abrumadora.

9.2.4. Los emblemas

Por lo heterogéneo del material que reúnen, otro tipo de obras que puede relacionarse con las anteriores son las colecciones de emblemas, que tienen una enorme importancia en la configuración de multitud de elementos del imaginario cultural de occidente. Un emblema es la unión de dos elementos: uno visual y uno literario. Los emblemas son, pues, productos estéticos y culturales que reúnen imágenes y textos. En concreto, un emblema tiene tres partes, a las que se suele dar nombre latino: en primer lugar, tendríamos la *inscriptio*, esto es, el lema, la expresión que explica cuál es el asunto del emblema; en segundo lugar está la *pictura*, o sea, la imagen; por último, la *suscriptio*, generalmente en verso, que explica la relación entre la imagen y la *inscriptio* y desarrolla brevemente ideas de alcance más general.

Aunque el éxito del emblema seguramente obedeció a que satisfacía cierto tipo de demanda cultural, su nacimiento es bastante fortuito: a principios del siglo XVI, un ilustre jurista italiano, Andrea Alciato (nacido en 1492 en Alzate, en la Lombardía) reunió una serie de poemas en latín, algunos compuestos por él mismo y otros, la mayoría, traducidos de los epigramas griegos de la *Antología Palatina*. El impresor encargado de publicar esta colección de breves poemas, J. Steyner, tuvo la feliz idea de añadir a cada uno de ellos imágenes alusivas, que encargó al grabador Jean Breuil, y así apareció en 1531 el primer libro de emblemas: el de Alciato. Esta obra, que en su primera versión contenía 99 emblemas, se amplió en sucesivas ediciones hasta

reunir 212. Se reeditó muchas veces en las décadas siguientes, y fueron muchos también los autores que decidieron seguir por ese camino de unión de elementos visuales y verbales.

En los emblemas de Alciato aquí seleccionados (11) podemos ver cómo se asocian de manera muy gráfica distintos elementos de la mitología y la literatura clásicas con ideas de orden más general. Por ejemplo, podemos ver representados varios personajes mitológicos cuyos rasgos se interpretan a la manera moralizante que hemos visto en temas anteriores y sobre la que volveremos más adelante. Así, se identifica a Tántalo, que nunca llegaba a tocar la comida y la bebida que tenía a su alcance, con el avaro que tampoco disfruta de sus posesiones (Emblema LXXXIV); o a Narciso como advertencia a los que, por fijarse demasiado en sí mismos, no miran hacia los textos antiguos y componen obras extraviadas por la fantasía (Emblema LXIX); o a Eneas con su padre Anquises sobre los hombros huyendo de Troya en llamas como modelo proverbial y, claro está, emblemático, de piedad filial; o, por último, a Faetonte (Emblema LVI) e Ícaro (Emblema CIII) como ejemplos de las consecuencias funestas que acarrearán la temeridad y el exceso de confianza en las propias fuerzas.

Precisamente estas dos imágenes pueden relacionarse con un soneto de Garcilaso, el número XII, cuyo texto es el siguiente:

Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso,
que es darme a entender lo que yo no creo,

no me aprovecha verme cual me veo,
o muy aventurado o muy medroso,
en tanta confusión que nunca oso
fiar el mal de mí que lo poseo,

¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con las alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar ha dado,

y la de aquel que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado?

En él, como puede verse, el poeta asegura que hasta tal punto se ve arrastrado por la pasión amorosa (el “deseo loco”) que no se atreve a reconocer que lo padece; se siente incapaz de refrenarlo, a pesar de estar viendo los cuadros (las “pinturas”) precisamente de Ícaro y Faetonte, a quienes el “loco deseo”) les deparó un final trágico. Lo que aquí interesa poner de relieve es la fuerza que para la configuración de ciertas imágenes tuvieron estos difundidísimos emblemas: una vez que se da forma concreta a los más diversos elementos (dioses, personificaciones como la Avaricia, la Fortuna, etc.), la imaginación poética de la época recurre una y otra vez a los rasgos que caracterizan estas representaciones visuales. Señalemos, por último, que las referencias bibliográficas sobre Cervantes y Calderón explican cómo puede detectarse esta influencia desde el mundo de la imagen emblemática hacia el mundo de la creación literaria en la producción dramática de estos autores.

9.3. La mitografía tardoantigua y medieval

El final de la Antigüedad es una de las épocas más interesantes de la historia cultural occidental. Con la expansión del cristianismo, entran en contacto dos mundos culturales que, en más de un aspecto, son incompatibles: por un lado, el de la tradición cultural grecolatina pagana, con sus escuelas filosóficas ya centenarias y con su literatura llena de mitos; por otro, el de la nueva religión de origen semítico y que se presenta como revelada directamente por la divinidad. Ante la fricción inevitable, se dieron sobre todo dos actitudes: una de oposición total, otra de intento de conciliación. Aunque nunca desapareció del todo ninguna de las dos ‘corrientes’, la que acabó teniendo más éxito fue la segunda, la de conciliación, y así tenemos desde el final de la Antigüedad varios intentos fructíferos de hacer compatible la doctrina cristiana con los más diversos elementos de la rica cultura grecolatina a la que no se quería renunciar.

Entre los aspectos más conflictivos para esta conciliación está, por supuesto, la mitología: difícilmente puede tolerarse por quien cree en el Dios cristiano una poesía en la que aparecen constantemente otros dioses. Por eso ya desde el siglo V d.C. se desarrolla con fuerza una interpretación de la mitología clásica que hunde sus raíces en precedentes bastante antiguos (como Evémero, s. III a.C.) y que intenta ver en las narraciones mitológicas alegorías del más diverso tipo y de las que puedan extraerse enseñanzas morales.

Así, desde la Antigüedad tardía y a lo largo de toda la Edad Media, surgen y se asientan sobre todo tres tradiciones de interpretación del relato mitológico: las que Seznec denomina histórica, física y moral, que, aunque basadas en principios distintos, no son concebidas como incompatibles; antes al contrario, con mucha frecuencia se superponen unas a otras en las manos del intérprete particular.

Según la primera de ellas, que también recibe el nombre de evemerismo por encontrar en Evémero, un filósofo del periodo helenístico, uno de sus primeros representantes, los dioses serían en realidad hombres más o menos excepcionales a los que se les habría acabado rindiendo culto. Para la tradición física, por otro lado, los dioses simbolizarían astros (estrellas, planetas, constelaciones). Por último, la tradición moral recurre a un método alegórico y va identificando a los distintos elementos de un mito con ideas abstractas para extraer algún tipo de enseñanza moral de las narraciones mitológicas antiguas; es con diferencia el método más forzado de interpretación, pero por eso mismo el que más libertad proporciona al intérprete.

9.4. La mitología en el Renacimiento

En lo referente a la mitología, igual que en los otros aspectos que estamos viendo, tampoco el enorme éxito de los dioses antiguos en la literatura y en el arte del Renacimiento, se explica siempre por el recurso directo a Virgilio u Ovidio. Muy al contrario, con mucha frecuencia los escritores y los artistas se contentaban con acudir a obras contemporáneas en forma de manual o diccionario. Del examen general de estas obras deduce Seznec (pág. 185) que “todas son, en gran medida, tributarias de la Edad Media, y que prolongan en realidad, tanto por el espíritu como por el contenido, la tradición mitográfica medieval.” Entre un periodo y otro desempeña un papel fundamental como vínculo la *Genealogía de los dioses* del florentino Giovanni Boccaccio, comenzada a mediados del siglo XIV y a la que su autor dedicó los veinticinco últimos años de su vida.

En el uso de sus fuentes Boccaccio opera de manera parecida a sus sucesores: intenta aparentar cierto sentido crítico hacia ellas e hinchar su número, pero en realidad bebe también de antologías y trata en pie de igualdad a todas las autoridades y a todas las narraciones en ellas contenidas. Con todo, supera con mucho a las recopilaciones anteriores por sus proporciones.

El método de interpretación de Boccaccio lo relaciona también más con la Edad Media que con el mundo moderno. En primer lugar, porque no intenta resolver las contradicciones que

encuentra en sus fuentes: según afirma él mismo, actúa como notario y no considera su deber aclarar la confusión que causan versiones que no coinciden acerca de tal o cual aspecto de las 'vidas' de Júpiter o Mercurio. Sin embargo, esta cautela no se conserva a la hora de realizar interpretaciones alegóricas y atribuir significados simbólicos a los dioses, a los héroes y a los episodios que protagonizan. Así, según explica Seznec (págs. 187-188), igual que en los precedentes que hemos visto, Boccaccio propone que una misma historia puede entenderse de varias maneras. Por ejemplo, dice Boccaccio,

la fábula de Perseo cortando la cabeza de la Gorgona y elevándose por los aires con sus sandalias aladas puede entenderse literalmente, como el relato de un acontecimiento real; o moralmente, como un símbolo de la victoria del Sabio elevándose hacia la virtud tras haber abatido el pecado; o alegóricamente, como un símbolo de Cristo triunfante sobre el demonio y ascendiendo hacia su padre.

En resumen, lo que caracteriza la actitud de Boccaccio es el pretender encontrar casi en cualquier parte y a cualquier precio verdades edificantes desde el punto de vista de la moral cristiana.

La estrecha relación de la *Genealogía* con sus precedentes medievales no impidió, sin embargo, su enorme éxito a lo largo de los dos siglos siguientes. En efecto, hubo que esperar dos siglos para que aparecieran otras obras que sustituyeran a la de Boccaccio como fuente de referencia para la mitología antigua en el mundo erudito. Así, a mediados del siglo XVI, y con escasa separación entre unos y otros, se publicaron tres manuales mitográficos que tuvieron un éxito inmediato, considerable y duradero. Se trata de la *Historia de los dioses*, de Lilio Gregorio Gyraldi (1551), la *Mitología* de Natale Conti (1551) y *Las imágenes de los dioses* de Vincenzo Cartari (1556). De todos ellos, el más influyente fue el de Conti, pero en los tres, como dice Seznec (pág. 193) "las similitudes (...) superan con mucho a las diferencias." Los enfoques, además, son complementarios: Gyraldi centra su interés en los nombres de los dioses y su origen así como en los epítetos que se les atribuye con más frecuencia; Conti, no sin vanidad, se presenta a sí mismo como filósofo, y se dedica en proporcionar una explicación lo más 'profunda' posible a las narraciones mitológicas; Cartari, por su parte, es un experto en iconografía que se preocupa especialmente por la descripción de los dioses.

El lapso transcurrido desde Boccaccio y sus predecesores medievales hasta mediados del siglo XVI hace que nos encontremos ante autores más eruditos y que tienen a su disposición no sólo un mayor número de fuentes, sino también la posibilidad de haber desarrollado un sentido crítico mucho mayor a la hora de leerlas. Y, en efecto, eso es lo que aseguran en sus manuales Gyraldi, Conti y Cartari, que han cribado cuidadosamente los testimonios de los autores antiguos y que distinguen entre estos y los recopiladores posteriores como Higino, Marciano Capela, Servio o Fulgencio. Sin embargo, y a pesar de sus afirmaciones, estos mitógrafos mezclan sus fuentes y les atribuyen muchas veces un crédito que no merecen, concediendo la superioridad a autores tardíos sobre los más antiguos y fiables. El resultado es que, junto a los dioses antiguos, se encuentra en las páginas de estas obras una considerable proporción de divinidades bárbaras o semi-antiguas. Así por ejemplo se ven imágenes de Júpiter o de Mercurio ataviados con prendas propias de la Edad Media y portando atributos que nunca les correspondieron en la mitología propiamente clásica. Además, y siguiendo el impulso de estos tratadistas de la Antigüedad tardía, se refleja a menudo un sincretismo de dioses grecolatinos con dioses de otras procedencias, sobre todo egipcios: así vemos a un Apolo con las tres cabezas propias de Serapis, Júpiter se identifica con Ammón, una Venus sajona, etc.

Hay un aspecto, sin embargo, en el que estos manuales del siglo XVI sí suponen un avance considerable con respecto a sus antecesores medievales: se trata del uso de los monumentos artísticos como fuente para la iconografía de los dioses. Así, junto a los extravíos de los que hablábamos, se detecta, sobre todo en Gyraldi, el recurso directo a los hallazgos arqueológicos que proliferaban en la Roma y la Italia de la época.

En cuanto al tipo de interpretación de los mitos antiguos que encontramos en estos manuales, a pesar de la importancia que explícitamente conceden sus autores a este aspecto, no se muestra en absoluto innovadora; antes bien, vuelven a repetirse los viejos procedimientos de explicación histórica, física y moral. No suelen decidirse entre algunas de las tres explicaciones:

simplemente, añaden unas a las otras. Conti es el más preocupado por este asunto, y en la idea de que la mitología antigua esconde una sabiduría profunda a la que sólo pueden acceder quienes no se quedan en el exterior de la fábula, divide los mitos según la enseñanza que encierran (unos contienen los secretos de la naturaleza; otros, lecciones morales).

9.5. La mitografía en España en los siglos XV, XVI y XVII

Son pocos los manuales mitográficos que se escriben y publican en España en esta época, y ninguno destaca por su originalidad. Pero precisamente por eso son especialmente sintomáticos de lo que era una extendidísima manera de interpretar la mitología antigua, así como del interés renacido que esta suscitaba entre un número cada vez mayor de lectores.

Ya en siglo XV encontramos el primero de estos manuales: se trata de la obra *Sobre los dioses de los gentiles* de Alonso Fernández de Madrigal 'El Tostado' (1410-1455), que coincide con la obra de Boccaccio no sólo en el título sino en multitud de pasajes que Fernández de Madrigal traduce directamente al castellano; sin embargo, sólo en dos ocasiones cita al autor italiano. En la interpretación de los mitos antiguos recurre el 'Tostado' a los procedimientos que ya hemos visto y distintos cruces y combinaciones entre ellos; así, encontramos solas o añadidas una tras otra interpretaciones evemeristas, alegóricas y físicas.

En el siglo siguiente destacan sobre todo dos obras: la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (1585) y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* del franciscano Baltasar de Vitoria, que se publicó en 1620. El título de la obra de Pérez de Moya obedece a una idea ya formulada por Natale Conti, el autor de la *Mitología* del que hablábamos antes y al que Pérez de Moya sigue muy de cerca, hasta el punto de que muchos pasajes de la *Filosofía secreta* son tan sólo traducciones de los pasajes correspondientes de Conti. Decía Conti (reproducido por Seznec, pág. 205) que "todos los principios de los filósofos están encerrados bajo las fábulas" (*quod omnia philosophorum dogmata sub fabulis contineantur*). Y así encontramos una vez más en Pérez de Moya el tipo de interpretación medieval que hunde sus raíces en la Antigüedad tardía: en general, tanto los manuales españoles como sus paralelos europeos son la muestra de la pervivencia de cierta visión de la mitología que, curiosamente, convive con una integración más armónica y madura en el lenguaje de la poesía europea de los siglos XVI y XVII.

Resumen

Desde la misma Antigüedad hay una tradición de componer obras extrayendo material de obras previas y agrupando lo así reunido con criterios diversos. Obras de este tipo como las de Valerio Máximo sirven de modelo para misceláneas, antologías y manuales posteriores a través de los cuales se da una presencia indirecta del mundo cultural grecolatino en la literatura y las artes de los siglos posteriores. Ocupan un lugar destacado en esta transmisión indirecta recopilaciones y misceláneas como las de Santa Cruz y Mexía, manuales destinados a la composición literaria como los de Ravisius Textor y obras mitográficas como las de Boccaccio, Conti y Pérez de Moya.

Bibliografía

- ARELLANO, I., "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes", *Boletín de la Real Academia Española*, 87, 1997, págs. 417-443.
- BOUZY, C., "El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos", *Criticón*, 59, 1993, págs. 35-45.
- BRANCAFORTE, E., "The Emblematic Tradition in Calderón's *El príncipe constante*", *Iberoromania* 46, 1997, págs. 40-59.
- INFANTES, V., "De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del siglo de oro", en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1988, págs. 243-257.
- PRIETO, A., "Silvas, misceláneas y jardines", *La prosa española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1986, págs 219-263.
- SANTA CRUZ, M. DE, *Floresta española*, ed. M. Chevalier & M. P. Cuartero, Barcelona: Crítica, 1997.
- SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1983.

Textos

- 1: VALERIO MÁXIMO, *Hechos y dichos memorables*, Madrid: Gredos, 2003, trad. S. López Moreda *et al.*, vol. II, págs. 127-128.
- 2: SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*, “Dedicatoria”, ed. M. Cabañas, Madrid: Cátedra, 1996, págs. 113-115.
- 3: SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española* VIII, 7, 4 y II, 3, 14, ed. M. Cabañas, Madrid: Cátedra, 1996, págs. 483 y 220.
- 4: VALERIO MÁXIMO, *Hechos y dichos memorables* 3, 7 (ext.), 8, trad. S. López Moreda *et al.*, Madrid: Gredos, 2003, vol. I pág. 247.
- 5: MEXÍA, P., *Silva de varia lección*, Índice, ed. A. Castro Díaz, Madrid: Cátedra, 1989, vol. I. págs. 840-849 y vol. II págs. 695-701.
- 6: MEXÍA, P., “Prohemio y prefación de la obra”, *Silva de varia lección*, ed. A. Castro Díaz, Madrid: Cátedra, 1989, vol. I. págs. 161-165.
- 7: TIXIER, J., *Officina*, Basilea, 1557, coll. 358-360.
- 8: TIXIER, J., *Epithetorum opus*, Lyon, 1607, fol. 33v-34r.
- 9: LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1980, pág. 243.
- 10: TIXIER, J., “Meretrices quaedam”, *Officina*, Basilea, 1557, coll. 1293-1295.
- 11: A. ALCIATO, *Emblemas* LVI (“In temerarios”), LIX (“Impossibile”), LXIX (“*Filautia*”), LXXXIV (“*Avaritia*”), CXV (“*Sirenes*”), CII (“*Quae supra nos, nihil ad nos*”), CIII (“In astrologos”), CLXXX (“*Eloquentia fortitudine praestantior*”), CXCV (“*Pietas filiorum erga parentes*”), ed. S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985, págs 92, 96, 104, 119, 136, 137, 223 y 238.



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Servicio de Publicaciones
Biblioteca Universitaria
C/ Piscinas, s/n
26006 Logroño (La Rioja)
Teléfono: 941 299 187

<http://publicaciones.unirioja.es>
www.unirioja.es