Fábulas mitológicas en España I

José María de Cossío

Lectulandia

En las «Fábulas mitológicas de España», José María de Cossío planteó una nueva visión sobre nuestra literatura al sacar a la luz sus aspectos antirrealistas y universales y, por tanto, los menos admitidos cuando esta obra se publicó por primera vez en 1952. Al ofrecer al lector la reedición de este libro, agotado desde hacía mucho tiempo, lo hacemos no sólo con la intencion de recuperar un «clásico» en su especialidad, sino que tenemos el convencimiento de que se trata de una obra plenamente actual, que no ha perdido un ápice de interés o utilidad pues, desde su primera salida al mercado, no ha aparecido ningún otro trabajo que, como éste, rastreé totalmente la presencia de la mitología en la cultura literaria española.

José María de Cossío

Fábulas mitológicas en España I

ePub r1.0
Titivillus 01-05-2024

José María de Cossío, 1952

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

A Gerardo Diego

NOTA INTRODUCTORIA

Ofrecemos al lector *Fábulas mitológicas en España*, que apareció publicado en Madrid en 1952. Y lo hacemos no sólo con la intención de reeditar un «clásico» en su especialidad, sino también desde el convencimiento de que se trata de una obra plenamente actual que no ha perdido ni un ápice de interés o utilidad desde que salió por primera vez al mercado, pues desde entonces no ha aparecido ningún otro trabajo que, como éste, rastree globalmente la presencia de la mitología en la cultura literaria española.

Por el contrario, son relativamente abundantes los estudios parciales sobre el tema, todos los cuales a su vez han tenido entre sus fuentes primordiales el libro de Cossío, lo que da idea de su importancia y utilidad. Una enumeración de los más generales puede ayudar al lector interesado en profundizar sobre algunos aspectos de la obra que tiene en las manos. Así, desde el punto de vista de la presencia de la fábula mitológica en arte español, además de numerosísimos artículos sobre problemas concretos, contamos con dos estudios de alcance más amplio: *La mitología* y *el arte español del Renacimiento*, de Diego Angulo, publicado el mismo año que estas *Fábulas mitológicas…*, y *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, de Rosa López Torrijos, que vio la luz en Madrid en 1985. Más estrechamente relacionados con la literatura, que es el campo donde se centró Cossío, existen numerosos trabajos sobre la presencia de los dioses antiguos en la obra de los más importantes literatos, como, por citar un caso paradigmático, los de Neumeister. Levan o Benedetti acerca de Calderón; y hay también varios estudios que tienen por objeto el rastreo de la utilización de personajes míticos a lo largo de amplios períodos de nuestra historia literaria. Son las obras que, por su carácter general, están más cercanas a los propósitos globalizadores de Cossío, aunque constreñidas a figuras particulares, y no a todo el panteón mítico. Entre las más importantes figuran *El mito de Faetón en la literatura española*, de A. Gallego Morell (Madrid, 1961); *El tema de*

Hero y Leandro en la literatura española, de F. Moya del Baño (Murcia, 1966); *The Myth of Icarus in Spain Renaissance Poetry*, de J. H. Turner (Londres, 1970); *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, de J. Cebrián (Barcelona, 1989); *El mito de Narciso en la literatura española*, de Y. Ruiz Esteban (Madrid, 1990); *El mito de Proserpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, de M. D. Castro Jiménez (Madrid, 1993) *o Arachnes Tapestry: The Transformation of myth in Seventeenth-century Spain* (San Antonio, Texas, 1985). De carácter algo más general son *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, de L. Diez del Corral (Madrid, 1957) y *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI*, de M. C. Álvarez Morán (Madrid, 1976).

PRÓLOGO

PRIMAVERA DEL MITO

(Este prólogo empieza en el año 0).

Tiempo en verdad dichoso. ¡Qué primavera del mundo! El mundo es un prado verde (y un verde prado no es todavía un lugar común). Muchas fuentes borbotean en el prado (ninguna es aún «fuente literaria»). Bajan las aguas y juntándose terminan por formar un río: parece no fluir, de tan lento, y con tal diafanidad que se pueden contar en su fondo hasta las piedras más diminutas (aún no lo han dicho así ni Ovidio ni Garcilaso). El aire es como un esmalte cristalino que todo lo llena: sí, un aire eglógico (y aún no ha nacido la Égloga). Todo está reciente, jugoso, sensual, virginal, terso, brillante. ¡Qué bello es el mundo aún no usado! ¡Qué bello es el mundo cuando aún no ha nacido la literatura!

La mañana sube, lenta, hacia su plenitud. ¡Qué colores enterizos, como iluminados por dentro, brillantes y no charros: rojo, verde, azul, blanco, rosa! Y el terso esmalte del aire (limitado por las cosas, posado sobre las cosas cuya superficie perlustra) vibra. ¡El aire vibra, zumba, está lleno de algo! Es la vida: el aire es todo como la suprema vibración de mil élitros. Si se oye bien, comienzan a distinguirse, dentro de esa nota total, voces, suspiros, aves, gritos, cánticos, imprecaciones. Es la vida. ¡Esta primavera está poblada! La comprendemos poblada de seres vivos, los cuales (¡cosa más curiosa!) están llenos los unos de amor, los otros de odio, muchos de sensualidad, este de furia, tal de sedosa nostalgia…

Fijémonos bien en esto: si acaso pasan años, si este mundo tan tierno logra hacerse viejo alguna vez, no podrá volver a estar coloreado ni poblado así; nunca los colores tendrán esta esmaltación virginal, nunca el aire volverá a vibrar con tal polifonía. Es que el mundo es ahora muy joven. ¡Jóvenes fuerzas del joven mundo!

¡Qué esguinces, qué frenesí de esas ninfas que se chapuzan, que se persiguen por el agua! El agua, golpeada, salta rota en mil partículas de fuego. El sol —que nunca tostó espaldas divinas— deslumbra reflejado en la piel chorreante. Los chillidos de estas muchachas excitadas —¡qué alimañas estupendas!— nos desgarran los oídos. Pero arriba, alrededor de las copas de los árboles, ¡cuántos amorcillos, revoloteando!: quizá de servicio hacia algún vínculo nuevo. Unos giran persiguiéndose, en bandadas, alrededor de la copa de un gran pino; algunos se calan, cabeza abajo, vertiginosamente, hasta casi tocar con la tierra —¡qué susto, cuánta diablura!—; y el más mofletudo, que siempre se quedaba atrás, llora agitando desesperadamente las alitas, porque se le han enganchado las nalgas en la rama de un chopo. ¡También en los abismos, también en las entrañas de la tierra hierve la vida, no ya sólo el sombrío amor que envuelve en noche a Perséfona: aquel lejano volcán que humea en el impoluto azul, exhala la inútil ira de los vencidos gigantes; y esta vibración del suelo la causan los martillazos ciclópeos: sin duda los herreros de Vulcano están forjando la armadura de algún héroe o algún dios.

Una plenitud de vida, una hinchazón de savia pujante hace que el mundo reviente ahora en yemas, que se abra en espléndidas flores. Esta juventud de savia es, sin duda, lo que produce un maravilloso fenómeno de mutación de formas: un lánguido muchacho. Narciso, enamorado de un imposible, este otro. Adonis, que un celoso colmillo destrozó, ante nuestros ojos se deshilan, se deshacen, y se convierten en sendas flores; de estas dos hermanas fugitivas. Progne y Filomela, la una se disolverá en alas negras que. vertiginosas, anuncien la vuelta de la primavera, la otra será una dulce voz que cantará siempre su desgracia; a esta ninfa esquiva. Dafne, ya se le arraigan los pies, la cabellera que aun ondeaba con el viento de su huida, se le está cambiando en hojas inmarcesibles; y de este mozo, Acis, aplastado por despechada ira. bajo la peña que le oprime, nacerá un claro río. Mil y mil fuerzas, mil seres, abandonan su posición, sus límites, su color, dulcemente se deforman, para informarse, de nuevo, distintas. Parece que la furia creativa no ha cesado: y una sola fuerza común es la que late en todas las fuerzas particulares. Tal prodigiosa mutación multitudinaria ocurre ante nuestros ojos: basta la voluntad de un dios, ya en iracundo arrebato, ya piadoso. Todo este mundo virginal está en metamorfosis. Es una evolución que va de las formas humanas a las vegetales o animales. ¡No, no pisemos esta flor, este jacinto: es otro bello muchacho, herido por un disco (larga historia)! ¡Ese ciervo, ese pobre ciervo perseguido por furiosa jauría: es Acteón, a quien la diosa sorprendida no perdona! Y tú, arañita, vete en paz: fuiste doncella tejedora;

arrogante desafiaste en tu oficio a la diosa; ella te convirtió en araña; bastante castigo tienes.

Sí; son fuerzas jóvenes de un mundo juvenil. Por eso nunca después —si va a existir un después— se formarán tan intensas, tan prodigiosas concentraciones de vida. Quizá llegará un día en que el amor esté dividido entre muchos seres: ahora está condensado en sólo uno: Cupido. Tal vez millones y millones de mujeres hermosas giren en la rueda de la vida: pues ahora la hermosura está toda cifrada en Venus. Marte es el poderío militar; Hércules, la fuerza heroica…

Todo el prado está lleno de bellas figuras; se diría que son estatuas: no tienen pupila. Pero no: son seres vivos. Aquí Hipomenes corre en competencia con Atalanta, y en ganar la carrera no le va menos que la vida, por lo que con disimulo le arroja al paso unas bolas de oro; la moza se agachará para coger el oro: ¡brava estratagema! También Júpiter se ha disuelto, aquí, en lluvia de oro para penetrar hasta Dánae; y un poco más lejos, se ha revestido de toro para raptar a Europa; la muchacha acaricia el cuello del animal —¡tan inocente, tan manso!— y aun se atreve a sentarse en el lomo: ¡ya está perdida! Silencio: en la linde del bosque está dormido Endimión; un rayo de luna —fiel enamorada— le cae sobre el rostro. Por una senda del boscaje, tristemente prerrománticas, pasean dos parejas: Píramo y Tisbe, Hero y Leandro: ya desde el comienzo del mundo están unidos el amor y la muerte. Hay muchas locas carreras por el prado; parece que en este momento auroral el modo más inmediato de mostrar que una bella no corresponde a un galan o de que un galán no se deja cautivar por los atractivos de una ninfa, es salir corriendo: Narciso huye de Eco; Dafne, de Apolo; Aretusa, de Alfeo; de Polifemo, Galaica… *Ab initio*. las fuerzas del mundo son fundamentalmente de dos clases: atractivas y dispersivas. ¡Y cuánto caso particular, novelesco! Aquí está la competencia tejedora de Aracnes y Palas. Ahí. escondida tras un matorral, la celosa Procris espía a su esposo: nadie la librará del venablo que no marro nunca. Más allá, en un secreto palacio. Psique ha encendido la lampara para contemplar a su dormido amante. Sobre aquella peña batida por el mar, llora, amarrada, la pobre Andrómeda; su deslumbrante desnudez se diría un campo de nieve en la hendidura del peñasco: ¡animo, valiente Perseo que vienes por el aire, ánimo, que ya te falla poco para llegar! Y este meteoro luciente, muy bajo, que cruza el ciclo —¡que se cae!, ¡que nos aplasta!— es el desatentado Faetón: las aguas han rugido al clavarse sobre ellas la triste antorcha humana…

(Este prólogo continúa en el año 1952).

¡Qué tristeza!: alrededor, un mundo sobado, ajado. Hace mucho que las fuerzas del mundo ya no tienen aquella petulancia apretada, crujiente, virginal. Aquel borbotón ya no apremia hacia mutaciones aparenciales. Y los tristes hombres nacen, crecen, maduran, se arterioesclerotizan, mueren. Antes, amados por los dioses, se destruían jóvenes —se aniquilaban, ¿cómo diría yo? lujosamente—, mientras sus fuerzas inmortales se reconcentraban de nuevo en dorados narcisos, en pensativas violas… Escribo en la primavera: pero ¿acaso no hay un cansancio, una vejez, en esta primavera sigilosa? ¿No están cansadas las fuerzas del mundo? (¿O soy yo el cansado?).

Dejémonos de tonterías y de farsas. Juguemos con las cartas boca arriba: hasta ahora he estado mintiendo. Porque ese bellísimo, ese impoluto mundo —esa primavera de la vida— sólo lo conocemos por la literatura. Más aún: porque ese mundo cristalino y virginal no ha existido: es una fantasía, una creación del hombre, y por tanto, no es primario, sino secundario, pues supone al hombre mismo: es como una depuración, como una proyección de la triste experiencia del hombre. Es una creación, en parte religiosa y en gran parte también literaria. Esa bella nitidez es fábula, una mentira, un trampatojo de la inventora literatura. Es una bella socaliña perfeccionada a lo largo de la historia humana —hasta este mismo libro que tu. lector, tienes en tus manos — porque todos los pueblos de nuestra cultura europea han colaborado en la invención. El caudal griego se juntó con el romano, y a través de la Edad Media, fue a desembocar en otro día bellísimo, también como con un lustre virginal, pero día bien real éste, y casi al alcance de la mano: el Renacimiento. Las aguas afloraron antes en Italia. De allí, y directamente de la antigüedad, bebimos largamente los españoles. (Con cuanta sed, para cuánta belleza — aunque alguno ¡vaya vista! lo niegue— bien a las claras lo prueba el presente libro).

Luego, cada día trajo sus modas: el siglo XVI contemplo otra vez toda la primavera mítica, como si la viviera, como si la estuviera creando: pero con un refreno de compensada ley. la fuerza se serenaba en armonía, y el amor se adelgazaba, hacia perfume, en nostalgia. Pero el siglo XVII lo alborrascó todo, todo lo apasiono y dramatizó; porque soñaba re-crear también: predominaba el impulso, otra vez se enlomaban las inmensas fuerzas telúricas ¡oh, crear vida! Y, quien lo diría, no pudiendo soportar el frenesí sublevado, el mismo siglo XVII habría de sofocar esa vida por él evocada: la llegaría a comprimir en violentos contrastes, la ahormaría en duros esquemas. Después,

más tarde, todo había de ser decadencia: el mito clásico se arrastra por el siglo menos clásico (el neoclásico) y muere —salvo coletazos ocasionales— con el Romanticismo. Si en algo se perfecciona después, es en re-creación científica: este libro es ilustre ejemplo.

Tal es el panorama, tal la tradición en que José María de Cossío se ha sumergido, primero para amar y admirar, y luego para escribir la presente maravillosa obra. Nada te digo, lector, sino sencillamente esto: Abre por la primera página y, lentamente, vete impregnando hasta la última: tienes entre tus manos el mejor libro de Cossío (que tantos y tan buenos ha escrito ya), un libro en el que se han juntado máximo conocimiento y sensibilidad máxima, una de las obras maestras de la crítica moderna española.

DÁMASO ALONSO

INTRODUCCIÓN

Trata de explorarse en este libro toda una provincia de nuestra geografía literaria, desasistida de esclarecimientos y, en gran parte, ignorada. Las causas de este abandono no pueden buscarse en su falta de interés poético, ni en lo oscuro de los escritores que la frecuentaron y poblaron con sus producciones. Los nombres más ilustres de nuestra historia literaria han de salimos al paso al recorrerla, y con el género que la determina inicia el Renacimiento italiano su decisivo influjo en nuestra poesía y alcanza el arte barroco su mayor cumbre.

Las fábulas mitológicas corresponden a una especie de creación literaria que la rutina de nuestros historiadores ha considerado siempre, sin decirlo, como ajena al genio literario español. El considerar una especie de realismo castizo como consustancial con nuestras letras y distintivo de los géneros a que debía aplicarse el estudio, ha hecho que estas ficciones, nada realistas y nada castizas, hayan quedado al margen de la consideración y de la crítica. Dámaso Alonso, en un memorable ensayo[1], denunció este prurito de atribuir tal exclusivo carácter a nuestra literatura, que automáticamente eliminaría de ella autores, obras y aun géneros enteros que. bien considerados, tienen derecho a aspirar a ser tan definidores de su carácter como, v. g., nuestra picaresca o nuestro romancero. Claro es que la provincia en que vamos a adentrarnos nada tiene de racialmente característica; sus temas pertenecen al depósito de temas clásicoscomún a todas las literaturas occidentales y a cuantas han sentido el influjo de la cultura grecolalina. Creo que tal carácter alejó del estudio de estas fábulas poéticas a nuestros críticos e historiadores, y menos era de esperar que los extranjeros cegaran esta laguna. Hasta algún poema que ha merecido atención y estudio, el *Polifemo*. de Góngora, por ejemplo, no se ha considerado como miembro de una comunidad de poemas o jalón en el camino recorrido por un género literario, sino como expresión exaltada de una comente bizarra, y muchas veces desmandada, tan expresiva por ello de nuestro genio literario como los géneros realistas aludidos. Para

centrar ese poema, antes se han acordado los críticos de la ampulosidad barroca de Lucano que de la tradición italiana que desde Boscán y don Diego Hurtado de Mendoza fluía en nuestras letras y a cuyo curso pertenece plenamente.

De otra parte, he pensado en ocasiones, habida cuenta de lo trabajoso muchas veces de la lectura de estos poemas, si no habrá sido la pereza parte, y considerable, de su preterición en el estudio. Ciertamente resulta más cómodo leer un par de sonetos o una canción de Acuña o de Aldana, por ejemplo, que pechar con la lectura, a veces árida, de sus fábulas de tema mítico.

Sea ello como haya sido, es lo cierto que al proponerme estudiar en su conjunto esta zona de nuestra poesía, apenas si en estudios monográficos sobre determinados autores he podido encontrar algún dato que importara, y que al querer cumplir con mi primera intención, que fue hacer un estudio sintético y de conjunto de estas fábulas, me he visto precisado a cambiar mi presupuestada metodología y he venido a hacer una exposición analítica de los poemas de esta especie que he podido haber ante mi vista, y para descubrir en parte, si no total, sí suficiente, la rica cantera, investigar en los rincones de los libros impresos y en los manuscritos de las bibliotecas, como si investigara en un archivo de protocolos, desordenado y sin índices orientadores, siempre a la expectativa de lo desconocido e imprevisto.

Conscientemente he elegido el tema, precisamente por corresponder al aspecto antirrealista y universal menos admitido de nuestra literatura. Con esta contribución trato de ayudar a este platillo de la balanza de nuestras letras, contrapesado en los estudios de ellas, con ventaja aún insuperada, por los de los aspectos más castizos y realistas. No trato de negar éstos, ni su importancia. He de subrayarles cuando se presenten en nuestro camino, especialmente al estudiar la interpretación de los temas clásicos por nuestros poetas de vocación medieval isla, y cuando la corriente conceptual y realista que nunca abandona nuestra poesía les hace desembocar en el poema burlesco, de tan significativa importancia.

Como quiere Dámaso Alonso, ambos elementos, idealista y universal, y realista y castizo se contrapesan, y si en géneros enteros la ventaja está de parte de estos últimos, aún hay otros en que nuestro genial realismo cede y deja plaza a la intención universalista que supone el tratamiento de temas clásicos por medio de la expresión más universal y de tradición clásica de que el genio español ha sido capaz.

Pero he de confesar que no ha sido éste el único móvil de la elección de materia para mi estudio. Me propongo hacerle de un género de poemas que,

teniendo en el fondo un carácter narrativo, es en ellos lo menos importante la novedad e interés de lo narrado, y lo más los aderezos poéticos añadidos a la narración. La materia, el argumento, era conocido, y aun archiconocido, del lector u oyente a quien se dirigían, y se aceptaba por el poeta para, como cimiento en que asentar el edificio, o como cañamazo sobre el que se había de realzar el bordado, servir de sostén a la copia poética que ha de dar interés a la sabida fábula.

No concedo importancia a la precisión retórica de este término que empleo, pues pienso que la materia literaria que he de versar aparece bastante esclarecida con lo insinuado, y aún aparecerá más a medida que avance este trabajo. La denominación de fábulas tiene en su favor, a más de la autoridad de muchos poetas que así las llamaron, el no contradecir lo estatuido en las preceptivas, vigentes cuando las hacían, que expulsaban a estas composiciones del género épico. Así, Luzán, intérprete de la opinión más académica, ha de decir: «Ni el poema de Hesiodo, *Obras y días*…, ni *La Filomena*, de Lope de Vega Carpio, son en rigor poemas épicos, porque no contienen asuntos propios de la Epopeya: como tampoco lo son el poema griego de *Hero y Leandro*, ni *El Adonis*, del Caballero Marino, ni *Los amantes de Teruel*, de Juan Yagüe, porque contienen amores y acciones de personas particulares…»[2].

Si, pues, no convienen estos poemas al género épico por las razones que expone Luzán, aunque hoy nos importen poco, ni al narrativo, por ser esta intención en ellos secundaria, o al menos no exclusiva, no será descaminado incluirles en un género lírico al que. por muchas razones que atañen a nuestra sensibilidad, se inclina su evidente carácter híbrido, y llamarles fábulas.

Es fácil penetrar en ellas esta intención delatada por el predominio de la pretensión retórica; por el desinterés de presentar los casos sin urgencia noticiosa, que se trasluce en la demora del relato empecido por complacencias metafóricas, por imágenes antidinámicas que hacen más lento el curso de la narración; por el recargamiento de toda especie de primores literarios. Esta intención puramente artística, preciosista podríamos decir, es característica del género que vamos a estudiar, y en ella reside precisamente su principal interés y al par su más importante limitación.

No tener que preocuparse el poeta en este género de composiciones de la invención del asunto, apenas nada del plan y, sobre todo, el encontrarse ya estereotipadas las pasiones y precisados los afectos que han de jugar en el relato, hace que su atención se fije estrictamente en lo más externo y literario. Aquí reside la limitación a que aludía, tan digna de notarse que, a veces, hace

entrar este género en el de los retóricos mejor que en el de los poéticos. Pero esto es causa, simultáneamente, de que en estos poemas mejor que en otros algunos puedan estudiarse con precisión perfecta la evolución de los modos literarios, de los medios retóricos, de la sensibilidad para lo formal de las distintas generaciones literarias, lo que se llama sucesión de corrientes o escuelas. Sobre un mismo tema dos poetas trabajan su fábula. Nada íntimamente lírico, nada personalmente pasional, nada característicamente patético conducirá en sesgo fatal la progresión del poema. Sólo preocupaciones de orden estrictamente, desinteresadamente retórico y poético embargarán al poeta. Y no es tan de lamentar la ausencia de subjetivismo. En realidad, las pasiones hondas, arrolladoras, son lo más repetido en la vida y en el arte. Los hombres han amado y han odiado siempre aproximadamente lo mismo y por semejantes procedimientos. Lo diferencial no reside, pues, en la pasión, sino en la sensibilidad, y esto es lo que diferencia, valora y jerarquiza a los poetas; y para la patentización de la sensibilidad, cualquier tema, el más manido, es reactivo suficiente, y aun acaso en los más manoseados muestra mejor el escogido sus cualidades de excepción.

Notemos que las evoluciones literarias que superficialmente se han atribuido tantas veces a cambios de gusto caprichosos no son sino variaciones y metamorfosis de la sensibilidad, presionada por circunstancias vitales, por exigencias históricas, por el ambiente saturado de ideas, doctrinas y visiones nuevas. Estudiar, pues, la evolución retórica en estos temas que parecen los más frívolos, no es sino estudiar la evolución de la sensibilidad en su índice más delicado y preciso. Conocidas las ideas y aspiraciones de una época, su historia y su economía, las consecuencias de su política y de su ciencia, aún queda por estudiar lo más inefable y expresivo: su arte desinteresado, aparentemente alejado de preocupaciones sociales e individuales, que es, como el ángel en un rostro, la última expresión de lo más matizado, tenue e íntimo, la única ventana abierta a lo más recatado y fecundo del paisaje espiritual.

Este convencimiento ha sido móvil importantísimo en el quehacer de este trabajo. Al confesar esta intención, confieso al par mi ambición grande, aunque por tener que realizarla yo, resulte, como temo que haya resultado, el logro mezquino de al considerar sistemáticamente el género literario en que de modo más patente se han reflejado las variaciones de la sensibilidad española, y por tanto, los cambios literarios de nuestra historia, tratar de hacer no menos que una historia de la poesía española, a través de este género de fábulas mitológicas.

Por deficiente que haya sido el éxito, si he conseguido despertar el interés por un género preterido y olvidado de nuestras letras, habré logrado cumplir el plan mínimo de los que me proponía al emprender este estudio.

ADVERTENCIAS

Quiero anticiparme en estas advertencias a posibles reparos del lector de este libro. Yo sería el más severo censor de él si fuera usual que el autor hiciera la crítica de su obra. Pero quiero que consten las limitaciones que han sido voluntarias, e incluso que entraban en el programa de su composición.

Podría haberse intentado un estudio de los mitos, desde su propio ser de mitos, que precediera a la exposición de su tratamiento por nuestros poetas. Esta empresa humanística me encontraba sin preparación, y, honestamente, aunque hubiera podido, no he querido improvisarla. Por otra parte, en mis proyectos no entró nunca la idea de hacer un libro de mitografía, sino, modestamente, un libro de crítica literaria española.

Echará de menos alguno la abundancia de bibliografía en que suelen abundar monografías de este carácter. También esta omisión ha sido voluntaria y, en cierto modo, impuesta. Apenas existen estudios concretos sobre el tema de poesía que aquí se ha inquirido. Existen, sí, sobre poetas que han compuesto este género de poesía. No tengo que decir que esta bibliografía la he utilizado, y que sin ella capítulos enteros no podrían haber sido escritos. Lo que he procurado evitar es la cita de estudios generales que podría haber llenado páginas y márgenes sin utilidad alguna, salvo la del lucimiento. Naturalmente que cuando opino en estas páginas sobre temas de tal carácter, lo hago como resultado de lecturas y de meditaciones. Mis ideas, por originales que puedan parecer, y nunca gustaré de que presuman de tales, deben casi todo a lecturas demoradas de los demás. Pero asimiladas estas lecturas, a mí mismo me sería difícil precisar lo que debo a cada uno de los autores que han contribuido a que forme mi juicio. Ni creo que sea interesante el rastrear el origen de cada opinión.

He manejado constantemente, y como texto fundamental de mi estudio, un texto latino, Las Metamorfosis, *de Ovidio, y no he querido hacer las*

referencias en latín, lo que me hubiera sido sencillísimo. He preferido, casi siempre, dar traducciones castellanas que pudieron influir en los poetas que estudio y, en casos necesarios, referencias de las fábulas latinas precisas y concretas. No hubiera añadido claridad, sino para muchos confusión, el seguir otra conducta, y, sobre todo, tratando de estudiar capitalmente las formas retóricas de los poemas castellanos, poco auxilio (aunque reconozco que alguno) hubiera sido para esta discriminación presentar el texto latino.

He suprimido, en cuanto me ha sido posible, el uso de notas. Si el lector había de leerlas, prefiero que las vea en el texto. Las llamadas que hago son más bien referencias inexcusables que notas.

Aunque he procurado para la ordenación de capítulos, y sobre todo de sus materias, un orden racional, no siempre ha sido simétrico, y, en casos, habrá desproporción en la extensión de los distintos capítulos. Pido por ello excusas, si bien no me creo responsable totalmente.

Finalmente, he de hacer constar que no he tenido la pretensión de hacer una obra completa y agotadora. Creo que puede aumentarse el caudal de poemas mitológicos y su posible estudio, pero pienso que los nuevos de que no he logrado noticia aumentarían, sin duda, el número, pero no cambiarían las líneas esenciales de esta monografía. Honradamente menciono los que conozco por sus títulos, pero que por diversas razones no he podido consultar.

Estas limitaciones, unas voluntarias y otras que no he sabido salvar, desearía que no se me tomaran en cuenta, que materia sobrada quedará de censura fuera de ellas para quien me favorezca con sus observaciones.

GRATITUD. Quiero expresársela a cuantos con noticias, consejos o alientos me han ayudado a dar fin a esta obra. Son muchos, pues con muchos amigos he comunicado mis proyectos primero y mis trabajos después. Entre todos quiero hacer resaltar unos cuantos nombres de personas que directa y eficazmente puede decirse que han colaborado en esta obra. He aquí la lista:

Don Luis Morales Oliver.
Don Pedro Longás,
Don Enrique Sánchez. Reyes.
Doña Matilde Serrano.
Don Arturo Sedó.
Don Dámaso Alonso.
Don Gerardo Diego.
Don Antonio Rodríguez. Moñino.

Don José Manuel Blécua.
Don Luis Rosales.
Don Narciso Alonso Cortés.
Don Francisco López Estrada.
Don Manuel García Blanco.
Don Antonio Pérez Gómez.

A todos mi agradecimiento, pero séame permitido subrayar, por su colaboración excepcional mente eficaz, los nombres de Luis Rosales, José Manuel Blécua y Antonio R. Moñino.

I. Antecedentes medievales

El mundo mitológico grecolatino fue conocido por la Edad Media española; pero su interpretación era completamente distinta de la que había de traer el Renacimiento, y, por ello, para abordar la materia que me he propuesto en este libro, cumple conocer esta interpretación medieval como antecedente para el estudio de los poemas mitológicos renacentistas.

Ovidio, en su libro de las *Metamorfosis* o *Libro Mayor*, como le llamaban entonces, influye ya en los primeros monumentos de nuestra poesía y de nuestra prosa, pero acaso influyen más intérpretes o expositores suyos, que dan un carácter moral especialísimo al tratamiento de estas ficciones, cuya repercusión se puede notar en época bastante avanzada en la tradición de estos temas en la poesía española. Las *Metamorfosis*, nos dice un erudito ilustre: «Son parangonadas con la Biblia, y, como a la Biblia, se les busca el sentido oculto que puedan tener, ayudándose de glosadores medievales[3]».

Así, el sentido directamente poético de estas fábulas es desconocido para estos escritores, que han de buscar una moralidad en cada una, y es útil conocer los autores más divulgados que explican este sentido y fomentan la difusión de Ovidio con sus glosas morales.

Un precedente bien antiguo hay, que creo que no se ha tenido en cuenta: el de Severino Boecio en su áureo tratado *De Consolatione*, en el que moraliza, narrándolas primero, dos ficciones de este género: la de Circe y la de Orfeo. Pero su influencia entiendo que fue mayor ya entrado el siglo XVI, en virtud de traducciones en verso, que fueron patrón por su carácter para poetas arcaizantes o escrupulosos. Dejo, pues, para más adelante el indicar concretamente la posible influencia de este autor en determinados poetas, y el carácter y mérito de tales traducciones.

Indudablemente conocido, y bien tempranamente, fue un comentario ovidiano francés, cuyo título indica suficientemente su carácter: el *Ovide moralisé*[4], aprovechado ya por Alfonso X en la composición de su *General*

Estaría, hacia 1275. Su composición hubo de ser, pues, anterior a esta fecha. La compilación alfonsina cree que su autor es «un doctor de los frayres menores que se trabajó de tornar las razones de *Ovidio mayor* a theologia». Solalinde, que ha estudiado estos problemas, piensa que en el escritorio de la Corte Alfonsina debía de haber un manuscrito del *Ovide moralisé*, cuyo *explicit*, como en uno que hoy se conoce, le atribuyera a «Maistre Crestien de Goways de Seynt More vers Troyes, de l'ordre des frères ménours».

Otro comentario que la *Estoria* dicha cita frecuentemente como autoridad es Juan *el Inglés*, o Juan de Garland, autor de un comentario, *Intergumenta Ovidii, secundum magistrum Iohanem Anglicum*[5]. Sin duda su influencia fue notoria, pues no hay razón para pensar que sólo le disfrutaran los redactores del libro alfonsino.

Insisto en que para nada me interesa un estudio de estos textos, que son frecuentes en los escritores medievales, pero sí me interesaba indicar esta parcela del saber medieval, que podría ampliar a poca costa, con citas y erudición de segunda mano, bien fácil de espigar en el prólogo citado de Solalinde, y aún más en un estudio suyo sobre el tema del *Juicio de París*, en el *Poema de Alexandre*[6].

Pero además del conocimiento directo de Ovidio, y del indirecto de estos escritores, aún conoció la Edad Media otros textos clásicos, y, para el tema que nos interesa, el Ovidio de las *Heroidas*, las *Fábulas* de Higino y las *Metamorfosis* de Apuleyo. Esta influencia ha de ser de mayor duración que la de los escoliatas moralizadores del *Libro Mayor* ovidiano, y en más de una ocasión han de salimos al paso en nuestras inquisiciones sobre el tema.

Convenía fijar estos jalones, aunque sólo fuera enumerativamente, antes de comenzar nuestro estudio, y muy especialmente el de las alusiones, referencias y, en casos, imitaciones de Ovidio en la Edad Media.

Una excursión por nuestros repertorios bibliográficos nos permitiría situar diversos textos y traducciones de las *Metamorfosis*, que se conocieron y manejaron en la Edad Media. Baste alguna indicación.

Todavía, nos informa Corminas, se guardaba en su tiempo, en la Catedral de Tortosa, un ejemplar de las *Metamorfosis* de Ovidio, letra del siglo XIII[7], y según Villanueva, en su *Viaje literario*, en la misma biblioteca existía «un códice en folio, ms. con el título de *Moralitates super libros Metamorphoseon a fr. Thoma de Anglia ord. predicatorum*, a cuyo final se lee: *Scriptus fuit hic liber Ilerdae X Angustí 1430 a Gundisalvo Riquero*[8]». Verosímil es que ambas citas se refieran al mismo texto, si bien Corminas cita este pasaje de Villanueva tras dar noticia del códice que cree anterior, pero la presencia de

este Ovidio moralizado me parece sumamente demostrativa del interés que despertaba el *Libro Mayor* ovidiano y del carácter que indispensablemente tenía su interpretación.

No faltaba, asimismo, en la biblioteca del Condestable de Portugal, Don Pedro, y así se registra en el inventario hecho en Barcelona por el notario Juan Girubret, haciendo constar que estaba escrito el índice, que titula *Ovidi Metamorfosus*, «en vulgar castellá».

El «Poema de Alexandre».

En los albores de nuestra poesía, en un poema característico del mester de clerecía, el *Poema de Alexandre*, aparecen ya imitaciones de Ovidio, y precisamente del libro de las *Metamorfosis*, que ha de dar la materia a la muchedumbre de fábulas que nos proponemos considerar. No utiliza el poema temas mitológicos provenientes de tal libro, ni narra alguna de la multitud de fábulas que en tal obra se contienen, sino que la imitación se constriñe a descripciones y circunstancias que ha observado y estudiado Rodolfo Sehevill en su libro sobre la influencia de Ovidio en nuestro Renacimiento[9].

De las *Metamorfosis'* cree que proviene la descripción del escudo de Alejandro (lib. XIII), y el mismo origen parecen tener las profecías de Coicas y la descripción del cairo de Darío (lib. II), así como el palacio de Poros en el poema no es sino imitación del del Sol, en la fábula de Faetón. Copio este pasaje, singularmente expresivo:

La obra del palacio non es de olvidar,
maguer non la podamos dignamente contar,
porque mucho queremos la verdat alabar
aun avran por eso algunos a dubdar.

Las puertas eran todas de un marfil natural,
blancas e reluzientes como un fin cristal,
los entalles sotiles, bien alto el poyal,
casa era de Rey mas bien era Real.
Quatroçientas colupnes avie en esas casas,
todas de oro fino japiteles e basas,
non serien plus luzientes sy fuesen bivas brasas,
ca eran bien broñidas, planas e bien rrasas.

Un episodio contiene el poema de interés capital para el género cuyo estudio emprendo: el del *Juicio de Paris*, que por estar mezclado a las crónicas de la materia de Troya ha solido ser mencionado infinitas veces por nuestros poetas medievales, especialmente del siglo XV, pero que en el poema que consideramos parece tener fuentes más complicadas, como ha demostrado Antonio G. Solalinde, el editor de la *General Estoria*, en un eruditísimo estudio[10]. Las deducciones de éste son que la fuente del episodio del *Alexandre* «estaría compuesta de una mezcla de detalles tomados ya de Higino[11], ya del *Mit. I,* incluyendo todos los pormenores esenciales y aun la mención de las bodas de Thetis y Peleo, que los poemas franceses suprimen, pero sin la intervención de Júpiter y Mercurio, y acaso sin la referencia ai monte Ida como lugar del juicio… A este núcleo principal el *Alexandre* añadió ciertos datos tomados de Ovidio. Tanto de su modelo principal como de Ovidio suprimió algunos nombres propios, cuya explicación le resultaba embarazosa o la consideraba innecesaria, y enriqueció, en cambio, su narración con una serie de gráficas ampliaciones».

El *Mit. I* que menciona Solalinde es el primero de los mitógrafos de la compilación vaticana, o *Mitógrafos Vaticanos*, publicada con el título *Complectens mytographos tres*, en la serie *Classicorum auctorum e Vaticanis codicibus editorum* (Romae, 1831). Ovidio, es el de las *Heroidas XV* y *XVI*.

Me he detenido en esta consideración porque he de incluir entre estas fábulas ovidianas las varias que tratan del *Juicio de Paris*, y me parecía indispensable anotar este precedente, si bien las fábulas que estudiaré tendrán por fuente, a más de la tradición troyana del tema, que le hizo popular, los diálogos de Luciano, desconocidos en la Edad Media, pero familiares a nuestros escritores de los siglos áureos.

Para dar un ejemplo de cómo se desenvolvía el poeta, en la lengua balbuciente aún que manejaba, daré una muestra, y ella correspondiente al razonamiento de Juno a Paris para persuadirle de que sea ella la escogida en el juicio:

De mi beldat non quiero luenga mente contar,
lo que paresçe por ojo non ha menester provar,
la my beldat a muchos fizo e fas lazrar,
desto puedo, si mandas, muchos testigos dar.
Porque es tan fermosa la rueda del pavon
fue a mi appareiada por a tal razon,
esto yace en libro que escrivio Nason;

devo yo con la mançana ir a toda sazon.
Si tu lo otorgases, que esto es derecho,
fallarte as bien en ello, e avras ende provecho,
nunca te veras pobre nin te verás maltrecho;
si tu al fizieres, faras a mi despecho.

Basten este ejemplo y estas consideraciones. En el citado libro de Schevill y en el estudio de Solalinde podrán encontrarse más informes.

La «General Estoria», de Alfonso X

Al proponerse Alfonso X el proyecto de su *Grande e General Estoria*, fue su ambición recopilar lodos los sucesos acaecidos en el mundo desde su creación hasta su propio reinado. Lo que se conserva de ella no alcanza sino hasta los padres de la Virgen Mana. La constituyen seis parles, si bien la sexta está incompleta, y tan sólo nos es accesible la primera, editada por el desvelo del malogrado erudito ya citado, Antonio G. Solalinde.

La base de esta historia en el período que abarca había de ser la Biblia, pero la universalidad del espíritu del Rey no podía conformarse con dejar de interesarse por las vidas de los pueblos que quedaban al margen del sagrado relato, y para la mitología grecolatina y la historia de los pueblos de la antigüedad, se admiten como fuentes los textos clásicos que entonces eran conocidos en Occidente. Así entran las *Metamorfosis* de Ovidio, y sus demás libros, compaginando la cronología de estos supuestos sucesos con la del pueblo hebreo, según el criterio de Eusebio. No me interesa sino citar esa fuente al lado de las de sus escoliastas moralizadores, que ya mencioné más arriba. «No hay historia profana —dice Solalinde— ni alusión a los distintos dioses y personajes de la historia antigua que no proceda de Ovidio: Deucalión, Faetón, Calixto, Júpiter, Cadmo, Baco, Narciso, Píramo y Tisbe, Perseo, Niobe y Latona, Filomena, Calidón, Jasón y Medea e Hipsipila y todas las fábulas relacionadas con Troya, Hércules, etcétera. Las *Metamorfosis* y las Heroidas puede decirse que están incluidas en su totalidad dentro de la compilación de Alfonso X»[12].

Generalmente, los compiladores tienen en cuenta el texto genuino y los comentarios moralizadores de que hablé, y así amplían la materia de las fábulas que por una parte convierten en reflexión moral o teológica, que las hace perder su carácter, y por otra se comunica a su traducción algo del encanto del poeta sulmonense, que no ha dejado de sentir nadie que a él se haya aproximado con intención de traducirle o imitarle.

Propondré, reduciéndoles, algunos ejemplos de esta manera de aprovechar a Ovidio en la *General Estoria*. Escojo la fábula de Júpiter y Calixto, que en el texto alfonsino cobra unas dimensiones desmesuradas. He aquí cómo se someten a la autoridad de las tablas cronológicas de Eusebio: «Andados XXXVI annos del cabdellado de Moysen, e XXVI de Echireo, rey de Sicionia. e dos de Stenelo, rey de Argos, e cuatro de Eritenio, rey de Athenas, el çinco de Armagis, rei Pharaon de Egipto, segund cuentan Eusebio e Jheronimo. aquel rey Arcas, fijo del rey Juppiter e de Calixto…». Y refiriéndose a su origen escribe estas palabras que transparentan el programa de su misión histórica: «Mas Ovidio cuenta la generación e el fecho deste rey Archas mas complida mientre en el segundo libro de su Libro mayor, e nos, por poner en esta Estoria tod el su fecho e la su razon complida mientre, queremos uos lo contar como lo cuenta Ovidio; e en cabo desta estoria contar uos emos unas razones que pone y Ovidio de mudaciones dunas cosas a otras, e desi departir nos las emos que quieren dar a entender**[13]**».

La gracia para traducir, pese a lo rudimentario del instrumento verbal, se comprueba a cada paso. Jorge de Bustamante habrá de traducir ceñidamente así: «No sabía [Calixto] hilar, texer, ni labrar delicadas ni ricas labores, sino tan solamente con arco y saetas, cazando, seguir a la diosa Diana, trayendo la toca mal puesta, y los cabellos revueltos, y un dardo en su mano, y un arco con su carcaj de saetas al hombro». La *General Estoria* interpreta así este pasaje: «Non era el mester desta infante labrar de lana, nin lauar, nin liar se los cabellos, nin pennar se los, nin afteytar se, nin catar se tod el dia en espejo si parescie bien, mas cinnie se bien su correa, e apretaua se en ella, e pinie se su toca blanca como la nieue con que traye sus cabellos apremiados e apretados, tales bueltos quales los ella traye; e a las ueces tomaua dardo, o langa o azcona con que trebeiaua, a las ueces arco con sus saetas, e salie a los montes, e corrie los, e mataua los uenados e cagaua, assi que la llama la estoria que era cauallera de Diana**[14]**». Con esta ingenua gracia amplifica la *General Estoria* un texto poético.

Las moralidades del «freyre e maestre Johan ell Inglés» no sólo se exponen amplificadas, sino que se puntualizan y discuten, lo mismo por lo que hace a la verosimilitud histórica que por lo que toca a la interpretación moral de la alegoría. Apurada esta interpretación vuelve con la mayor naturalidad el texto a su fuente principal diciendo, por ejemplo, en este caso: «Agora dexamos aquí estas razones de los gentiles e tornaremos a la estoria de la Biblia**[15]**». Y titula el siguiente capítulo: «Dell ordenamiento que mandó Dios en los de Israel…». Así queda trufado el relato del *Libro Mayor* de

Ovidio en el de la Biblia, y en ocasiones con otros de proveniencia clásica u oriental, musulmana o hebrea, pues pocos libros más hospitalarios que esta monumental compilación alfonsina. La *General Estoria* viene, pues, a ser el más rico filón para investigar como admitían los mitos clásicos en el prerrenacimiento, que eliminaban de los textos genuinos o qué aumentaban, en una palabra, que sentido tenía para la Edad Media la antigüedad grecolatina que el Renacimiento había de conocer con otra sensibilidad y con otra extensión.

Paréntesis del Arcipreste

(Las fuentes del gran poema del siglo XIV, el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita están estudiadas prolijamente. Entre ellas se encuentra el poeta sulmonense que Juan Ruiz, como los más de los poetas del siglo XV, conocía [aunque muchas veces a través de fuentes intermedias] en sus libros amorosos, como el *Remedia amorís*, y el *Ars amatoria*, pero ni una sola vez muestra conocimiento de las *Metamorfosis*.

Es cierto que el carácter del poema, harto distante de gustos mitológicos grecolatinos, no hacía presumir que le hubieran interesado las fábulas del brillante poeta latino. Pero me ha parecido obligado indicarlo porque en pocos textos medievales se le cita expresamente por su nombre tantas veces como en el libro del Arcipreste.

Sin tratar de apurar todas las menciones, espigo las siguientes en una lectura somera hecha con este fin:

Sy leyeres a Ovydio, el que fué mi criado
en el fallarás fablas, que le ove yo mostrado,
muchas buenas maneras para enamorado;
Panfilo e Nanson yo los ove castigado[16].

Está bien claro que alude a la fama del *Ars amatoria*.

Esto que te castigo con Ovidio concuerda[17],

dirá en otra ocasión, y también tratando de ardides de amor.
Finalmente,

El amor leo a Ovydio en la escuela[18],

en que también se refiere a temas semejantes.

Comprendo lo superfluo de estas referencias, pero por tratarse de autor tan conocido y que tantas veces invoca al poeta latino, era necesario advertir que su Ovidio no es el de las fábulas, sino el de las tretas amorosas, y acaso aún más el de la fama de tales tretas).

Poetas del «Cancionero de Baena».

El adusto y grave caballero Fernán Pérez de Guzmán, Señor de Batres, conocía bien las fábulas de la antigüedad, y, sobre todo, su Ovidio. Es de notar que al manifestar tal conocimiento es para repudiarle, y así, en sus *Loores de los claros varones de España*, ha de protestar de la insustancialidad de tales ficciones[19].

Ovidio poetizando
el caso de Filomena,
e como engañó a Almena
Júpiter se trasformando,
vaya sus trufas cantando,
ornando materias viles
con invenciones sotiles,
su alto estilo levantando.

Y en la siguiente estrofa hace más formal condenación del género, aún inexistente, pero que parece presentir:

Aquestas obras baldías
parecen al que soñando
falla oro, e despertando
siente sus manos vacías:
asaz emplea sus días
en oficio infructuoso
quien sólo en fablar fermoso
muestra sus filosofías.

Pero lo paradójico del caso está en que a él debemos el primer apunte, y delicioso, de una fábula ovidiana, que enuncia y reitera en su linda canción o decir de *loores, que fiso e ordenó a Leonor de los Paños*[20]. El condenado Ovidio le presta una de sus más lindas ficciones para componerle, y Fernán

Pérez de Guzmán aclara el sombrío ceño para escribir sus más frescos y poéticos versos. Todo el decir está encaminado a que la dama no se recree en su belleza, a riesgo de sufrir la pena de Narciso, cuya historia sabía el Señor de Batres:

El gentil niño Narciso
en una fuente engañado,
de ssy mesmo enamorado
muy esquiva muerte priso:
Señora de noble risso
e de muy gracioso brío,
a mirar fuente nin río
non se atreva vuestro viso.
Deseando vuestra vida
aún vos dó otro consejo,
que non se mire en espejo
vuestra fas noble e garrida;
¿Quién sabe sy la partida
vos será dende tan fuerte
porque fuese en vos la muerte
de Narciso repetida?

Así continúa la canción, instándola a no ser presumida, pues debía serlo doña Leonor, a quien Villasandino llama «la del extraño atavío». Tal composición tuvo gran popularidad y se encuentra ya en el *Cancionero de Baena*. así como en el de Stúñiga, en el de la Biblioteca Nacional de París estudiado por Eugenio de Ochoa y después por Morel Fatio, y en el de Herberay des'Essarts[21].

Pero Villasandino había de dar suelta a su vena irrestañable para reiterar los consejos del Señor de Batres, en una respuesta que en el *Cancionero de Baena* va a continuación[22]:

Entendí luego en proviso
buen Señor, vuestro deytado
del niño que fué afogado,
segund la fortuna quiso.

Por cierto que el buen juglar no debía de andar muy fuerte en erudición ovidiana. Las citas, no frecuentes, que hace de héroes mas o menos míticos corresponden a la materia troyana, y cuando quiere glosar en respuesta los versos del Señor de Batres, aparte la cita transcrita de Narciso, que le daba hecha Fernán Pérez, no hace sino la siguiente, me parece que equivocada y mezclando las *Metamorfosis* con la *Crónica troyana*:

… la que ffuesse repisa
amor la tenga en cadena,
como fiso a doña Elena
por don Júpiter conquisa.

Los poetas del *Cancionero de Baena*, y de todos los cancioneros del siglo XV, salvo excepciones que vengo señalando, conocen el Ovidio del *Ars amatoria*, o del *Remedia amoris*. pero citan muy poco el de las *Metamorfosis*. Como he notado en Villasandino, los héroes de que se valen para mostrar erudición clásica proceden de la *Crónica Troyana*. o de cualquiera de las versiones de tal materia (el *Leomarte*. la *Crónica polimétrica*). Por excepción puede citarse algún caso en que demuestren conocimiento directo de los dioses y ninfas ovidianos. Así Micer Francisco Imperial ha de decir en el que hizo al nacimiento del Príncipe don Juan, en 1405[23]:

Cual fué Narciso el muy amoroso
en la fuente clara é á su nascion,
sea este infante mucho gracioso
en conversación, en fablar rrason:
manso e cortés de gentil coraron,
amador a todos, de todos amado,
deleytoso en fablar, de buen gasajado,
e más sabidor de amor que Nason.

Frente a esta cita mitológica pueden encontrarse, en el mismo decir, avalancha de citas de la materia de Troya, y hasta de las nuevas novelas de caballerías, como *Tristón, Amadís* y *Flores y Blancaflor*.

Acaso se explique la ausencia de estas menciones mitológicas por la dificultad de lectura del original de Ovidio, pero en cambio las imitaciones o recuerdos de los libros de materia amorosa son muy numerosos, y ello hace pensar que de tales libros existía una tradición que se remontaba en textos

asequibles al Arcipreste de Hita, en tanto para las *Metamorfosis* el propio marqués de Santillana necesitaba tener a su hijo, el futuro gran Cardenal, don Pedro González de Mendoza, como lector y traductor.

El propio Imperial, al tratar de lucir sus lecturas, nos dice bien expresivamente[24]:

Muchos poetas ley,
Homero, Virgilio, Dante,
Boecio, Lucam, desy
en Ovidio de Amante.

Los «Infiernos de amor».

Entre las imitaciones dantescas, en que tan fecundo fue nuestro siglo XV, tuvo particular favor la del infierno de los enamorados, reducción o miniatura del infierno del gran poema, y que al par miraba a la tendencia amatoria de los trovadores y a la alegoría puesta en moda por el gran florentín.

Creo que el primero que usó de esta alegoría y artificio fue el marqués de Santillana en su *Infierno de amor*, y tras él fueron varios los imitadores que siguieron creando infiernos y poblándoles de los amadores que mejor les venían en gana. En los más servilmente dantescos entran los héroes mitológicos y los amadores de los tiempos clásicos, en tanto en los más castellanizados tan sólo tienen lugar trovadores y caballeros que suelen lamentar su desdicha; y en ello está el artificio de la composición, con sus propios versos, generalmente bien escogidos. Así el *Purgatorio de amor*, del Bachiller Ximénez, o el *Infierno de amor*, de Garci Sánchez de Badajoz. Éstos son más tardíos que los *infiernos* que paso a considerar.

Es el primero, como indiqué, el que compuso el marqués de Santillana. Perdido en la obligada selva dantesca y asaltado por feroces tigres, serpientes y dragones, viene en su auxilio un fuerte y gentil caballero que resulta ser no menos que el hijo de Teseo y entenado de Fedra, Hipólito, a quien sin duda, en opinión de Menéndez y Pelayo, conocería don Iñigo por las tragedias de Séneca. Mora en aquel valle, como todos los que murieron por castidad, y el marqués, tras confesarle que es *de la partida donde nasció Trajano*, le da cuenta de que Venus le sometió desde su edad juvenil a la servidumbre de una señora que cuida poco de su amor. Hipólito, para desengañarle, le invita a visitar el infierno de los enamorados, a lo que accede el marqués, no sin justificado temor que su acompañante disipa, y allí encuentra copia de

amadores, muchos provenientes de las metamorfosis de Ovidio y todos, excepto el inevitable Macías. De los tiempos heroicos de Grecia y Roma. Pero antes ya el marqués ha recordado con varia ocasión a otros héroes ovidianos, como cuando nos cuenta que en el valle,

… dormí, maguer con pena,
fasta en aquella sazón
que comienza Philomena
la triste lamentación
de Thereo…

o cuando pondera la hermosura de Hipólito,

que tan fermoso
los vivientes nunca vieron,
nin aquellos que escribieron
de Narciso, el amoroso.

Los héroes que enumera, y que interesan a nuestra intención, son Eurídice con Orfeo, «Tisbe con su buen amante», Hércules, lo, Athalante, a más de Filis y Demofón, Dido y Eneas,

e la muy fermosa Elena
con el segundo marido;

y, sobre todo, y más circunstanciadamente escrito,

e mas en el dolorido
tormento vimos a Ero,
con él su buen compañero
en el lago perescido.

La suma de estos nombres nos hace pensar más en las *Hervidas* como fuente, que en las *Metamorfosis*, pero en todo caso se trata de héroes ovidianos que no han de ser ajenos a las tabulas que me propongo estudiar, y que a veces son comunes a ambos libros.

No lleva título en el *Cancionero de Stúñiga*. donde se contiene, el *Infierno* de Johan de Andújar, poeta de la corte de Alfonso V de Aragón, en Nápoles,

pero el tema es idéntico, si bien los personajes que penan en tal lugar corresponden los más a las historias griegas y romanas, como cuadraba a poeta tan próximo a las fuentes renacentistas más puras. No faltan, sin embargo, nombres de la misma procedencia que los evocados por el de Santillana, como Deyanira, «que de Hércules se quejaba», y Neso, y aún más expresivamente para nuestra inquisición,

Biblis, con viso benigno,
pide de Cauno justicia,
e Píramo la misticia
muestra con tanta tristicia
a Tisbe ser vecino.

La enumeración es irrestañable:

Allí paresció Medea
clamándose de Iasón,
porque le fizo tan fea
paga con su galardón;
también demanda razón
Ariadna de Theseo.…

Leandro con fatiga
paresce con aflicto…

E vi al músico Orfeo
andar sonando la lira,
e vi al fijo de Ageo
contra Cupido con ira…

Mirra, con desperación,
de su padre temerosa,
fuyendo va dolorosa,
e dize: «Non sé cual cosa
diga por mi defensión».

E vi venir con un toro
a Pasife celerada,

y a otros y a otras numerosos, sin excluir, naturalmente, a Macías, y en este infierno a Fiometa «inflamada con un florentin avaro».

Pocos textos medievales dan idea de la erudición mitológica de aquellos tiempos como estas grandes juntas, aunque sean en los mismos infiernos, de héroes y dioses que acuden a la imaginación de los poetas atropelladamente y en tropel a servir de ejemplos morales y ser ocasión de bizarrías poéticas.

El marqués de Santillana

No tan sólo en el *Infierno de amor*, que acaso lo exigía por el carácter de su composición, sino en otras muchas ocasiones poéticas mostró el marqués de Santillana sus preferencias por el *Libro Mayor de Ovidio*. Sabemos por su carta «a don Pedro González de Mendoza, protonotario, su fijo[25]», que le había encargado la traducción de las *Metamorfosis*. En ella hace una decidida defensa de las traducciones de esta manera: «Bien sé yo agora que, segunt ya otras veçes con vos e con otros me ha acaesçido diredes que la mayor parte o quassi toda de la dulzura o graçiosidat quedan e retienen en sí las palabras é vocablos latinos: lo qual, como quiera que lo yo non sepa, porque yo non lo aprehendi, verdaderamente creo que los libros asy de Sacra Scriptura, Testamento Viejo e Nuevo, primeramente fueron escriptos en hebrayco que en latín, é en latín que en otros lenguajes, en que oy se leen por todo el mundo, é doctrina, é enseñanza á todas gentes; é despues muchas otras historias, gestas fabulosas e poemas. Ca difíçil cosa sería agora, que despues de assaz años e non menos trabajos, yo quisiesse o me despusiesse a porfiar con la lengua latina…».

Los libros cuya traducción encarga, o ha hecho trasladar antes, no pueden ser más selectos, y son. entre otros, «la *Eneyda* de Virgilio. el libro mayor de las *Transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Luçio Anio Seneca». No parece, pues, dudoso que conoció el marqués a Ovidio bien a fondo.

Más que las citas que hemos enumerado en la obra ya considerada de don Iñigo, prueba este conocimiento la lectura de sus famosos *Proverbios*, y ello no por el número de citas mitológicas, que es más bien escaso, sino porque añadió a sus versos una serie de glosas, encaminadas precisamente a ilustrar esas referencias eruditas. Así una estrofa en que cita a Dafne, es anotada con la progenie de la ninfa y la fábula de su transformación, «segund Ovidio lo pone en él su libro mayor[26]»; pero, además, menciona para la moralidad a Fray Thomas de Cappoa, a Johan Bocaccio. en la «Genealogía de los dioses gentiles» y a nuestro conocido Maestre Johan el Inglés, no citando el *Ovide moralise*, a pesar de sus conocidas preferencias francesas. Asimismo muestra

su perfecto conocimiento de la fábula de Midas[27] en la glosa a otra estrofa en que recalca el alcance moral de la ficción, en todo acorde con la de «muchos e grandes philosophos e poetas», que de ella trataron:

Ca los thesoros de Mida
reprovados
son, é non punto loados
nin su vida[28].

La tendencia moralizadora, imprescindible en la Edad Media, tiene un exponente valioso y claro en el marqués. En la *Comedieta de Ponga* las referencias son numerosísimas, especialmente en las exhortaciones a los personajes heridos en la desgraciada gesta marítima. A veces se atropellan los nombres de héroes mitológicos y personajes históricos procedentes de sus lecturas clásicas, como cuando enumera «los monarcas emperadores e reyes, que en esta venida acompañaron a la Fortuna», o recuenta «las reinas e donnas».

Vi Licomedia, e vi Euredice,
Emilia, e Tisbe, Passiphe, Adriana,
Athalante e Phedra, e vi a Cornifiçe,
e vi a Semelle, fermosa thebana:
vi más a Europa, qual forma diafána,
e vi a Zenobia, e vi a Filomena,
Progne e Griseyda, e a la madre Almena,
e las que altercaron sobre la mançana[29].

El amontonar citas no conduciría a probar más que lo que las traídas a cuento pueden demostrar. Otras poesías en que. asimismo, se mencionan héroes mitológicos son el notable *Diálogo de Bias contra Fortuna*, y en éste parece tener más cuidado el poeta de no mezclar héroes de distinta procedencia, y distinguir los históricos de los ficticios. Así, junta a Phaeton y a Deucalion en una estrofa

(si la máquina del mundo
peresçiera por Fheton
o viera Deucalion
otro diluvio segundo)[30].

y en otras a sólo personajes comprobadamente históricos, sin mezclarles con los míticos. Tal en muchas estrofas como ésta, preludio del gran Manrique:

De Vitelio ¿qué diremos?
¿De Otho e de Domiciano?
¿Qué de Galba, qué de Yllano
si verdat proseguiremos[31]*?.*

Pero pronto abandona estos escrúpulos, si los tuvo, y vuelve a la mezcolanza entre fingidos y ciertos en su *Pregunta de nobles*, dirigida a don Enrique de Villena, y en otras composiciones menos significativas.

Es interesante el notar que en sus sonetos «al itálico modo» son menores las alusiones mitológicas que en sus obras al viejo estilo castellano. Apenas si recuerdo una a la fábula de Filomena, bien poco expresiva, en el soneto primero, y otra harto más importante, con mención de Ovidio en el doce. Ésta merece copiarse:

De la famosa rueda tan cercana
non fué por belleza Virginea,
nin fiço Dido, nin Damne Penea
de quien Ovidio gran loor explana.

Las alusiones, en cambio, a lugares e ideas de Italia son muy numerosas, pero aún no había empezado allí el entusiasmo ovidiano, y apenas si Poliziano había fijado en su fábula dramática los rasgos de Orfeo.

Juan de Mena

Lo mismo que en los infiernos de amor considerados, y aún con más amplitud, habían de solicitar a Juan de Mena los personajes mitológicos ejemplares, para ser situados en las ruedas alegóricas de su *Laberinto de Fortuna*. Junto a otros personajes históricos, o procedentes de otros ciclos míticos o caballerescos, los dioses y las ninfas de las *Metamorfosis* ovidianas vienen a solicitar su puesto, y en tal número y con tales circunstancias que muestra un conocimiento de tales fábulas verdaderamente singular.

Schevill ha estudiado detenidamente la influencia del Ovidio sobre la obra entera de Juan de Mena, y la consecuencia de su estudio es que ningún libro del poeta sulmonense fue tan familiar al poeta cordobés, o al menos ninguno utilizó con tanta profusión, como las *Metamorfosis*, en contraste con otros

poetas medievales españoles, como, por ejemplo, el Arcipreste de Hita, que manejaron sobre todos el de *Ars amatoria*.

Ya en la exposición e invocación con que da principio el poema tropezamos con un recuerdo concreto de la fábula que más popularidad había de alcanzar entre los poetas, la de Píramo y Tisbe.

La grand Babilonia que ovo çercado
la madre de Nino de tierra cozida
si ya por el suelo no es destruida,
¡quanto más presto lo mal fabricado!
E si los muros que Febo ha travado
argólica fuerza pudo subverter,
¿qué fábrica pueden mis manos fazer
que non faga curso segund lo pasado?

Cuando el poeta, arrebatado por el carro de Belona, desciende en una gran llanura y se le muestra el transparente palacio de la Fortuna, ve toda la mundana máquina, y en la larga digresión geográfica, pretexto para exhibir su erudición, une a veces el recuerdo de países más o menos fabulosos con las leyendas o fábulas de que fueron escenario. Así ve aquella tierra «que Europa dixeron», la que fue robada en «la taurina fusta», e

Ycaria, a la cual el náufrago dio
de Ycaro nombre, que nunca perdió,
el mal gobernado del sabio volar.

O bien, al contemplar Italia, recuerda que por el pueblo romano. «Saturnia fué dicha en la era dorada», con clara alusión a la leyenda de la edad dorada que Ovidio cuenta en el primer libro de su *Metamorfosis*.

Ya en el primer orden de la luna tiene lugar un recuerdo circunstanciado de la fábula de Teseo:

Pues vimos al fijo de aquel que sobró,
por arte mañosa más que por estinto,
los muchos reveses del grand Laberinto,
e al Minotauro a la fin acabó;

y entre muchos recuerdos de héroes clásicos de distintas proveniencias, aún contempla a Cinis transformada en Ceneo. En la orden de Venus abundan aún más los personajes ovidianos. En primer lugar ve el poeta

… a Mirra con los derribados
hermana ya fecha de quien era madre,
e madre del fijo de su mesmo padre,
en contra de leyes humanas e grados.

Siguen apareciendo personajes de esta tribu de Ovidio, como Ixion.

de los Centauros el padre gigante
allí lo fallamos con muy poca gracia,
al cual fizo Juno con la su falacia
en forma mintrosa cunplir su talante;
e vimos, movidos un poco adelante,
plañir a Pasife sus actos indinos,
la qual antepuso el toro a ti, Minos,
non fizo Çila troque semejante.

Sería labor prolija enumerar todos los personajes que en los distintos círculos va encontrando, unos provenientes concretamente de las *Metamorfosis*, otros de autores clásicos, especialmente Virgilio, o imitaciones derivadas de los demás libros de Ovidio. Pero aun para comparaciones se sirve de este mundo mitológico ovidiano. He aquí un ejemplo:

Como en Çeliçia resuena Tifeo,
o las ferrerías de los milaneses.

Y esta comparación viene a ocurrir en el pasaje más nacional y contemporáneo de todo el poema: en el que recuerda la gloriosa y estéril batalla de la Higuera, ganada por las fuerzas de Don Juan 11 bajo el mando de don Avaro de Luna. Hasta tal punto estaba embebido el poeta en la cultura de su época. Con razón había de decir Fernando de Herrera: «fué de los más señores de la erudición de su tiempo».

No es ésta la única composición en que Juan de Mena usa estos lugares mitológicos, y aun proporcional mente hay otras piezas en que es mayor su abundancia, pero creo que a nada conduciría apurar estas alusiones o citas.

Las tiene en su poema *La Coronación*, dirigida al marqués de Santillana. y las tiene, sobre todo, en dos curiosas composiciones amatorias, compuestas por el mismo sistema. Alternan en ellas las coplas de arte mayor, aconsonantados alternadamente sus versos. con dobles quintillas, siendo éstas, en realidad, como aplicación o consecuencia de los casos citados en las coplas. Titúlase la primera *Claro oscuro*, y en las coplas mayores agrupa la erudición más pedantesca e inoportuna. El mismo sistema emplea en la que comienza *Al hijo muy claro de Hyperion*. Son, creo, más tolerables, y aun algunas descubren el genio del poeta de las *Trescientas*. Por no dejar sin ejemplificar mi afirmación, copio la alusión a la fábula de Píramo y Tisbe

Mas son [sus lágrimas] como aquellas que Thisbe mezclara
con sangre de Píramo acerca el luzillo,
con ojos llorosos y rostro amarillo
la muerte robando la flor de su cara.

Otros poetas

En poetas contemporáneos o inmediatamente posteriores cabría señalar todavía más menciones de personajes ovidianos o alusiones a sus fábulas, pero la moda de hacerlo va decayendo hasta extinguirse casi totalmente entre los poetas del *Cancionero general*.

Pese a ello, por la importancia del poeta citaré a Gómez Manrique, que en las escasas veces que utiliza como recurso poético la mención de personajes de las *Metamorfosis*, lo hace con perfecto conocimiento de sus fábulas, y no tan sólo por conocimiento de los nombres y famas. Así, en su poema *Defunción del noble caballero Garci Laso de la Vega*[32], ha de decir en una comparación:

Non menos turbado que Píramo fué
en ver aquel manto sangriento rompido.

En su *Planto de las virtudes e poesía*[33], por el marqués de Santillana, ha de mencionar de semejante manera a Teseo y Orfeo. y en una *troba* de tipo amoroso, encontraremos un delicioso eco de los versos de Fernán Pérez de Guzmán sobre Narciso:

Y fallo por buen consejo,

sy vuestra vida queréys,
que jamas en buen espejo
nin en agua vos miréys;
de que tanto vos aviso
sy propia mente vos vedes,
que sin tardanza monedes
del mal que murió Narçiso[34].

Gómez Manrique utiliza con mucha mayor discreción que los poetas anteriores su erudición clásica, y cuando de ella quiere hacer uso prefiere personajes históricos de la clásica antigüedad, y españoles de los tiempos pasados, sirviendo a una tendencia que tiene imitadores en su tiempo.

A pesar de ello creo que es el único poeta de este tiempo que cita expresamente el libro de las *Metamorfosis*. En la invocación de la «Consolatoria… para la muy noble señora doña Juana de Mendoza… su muy amada muger», ha de rechazar hacerla a las divinidades paganas, maestras de vicios, y con esta ocasión hará la siguiente preciosa declaración:

De Plutón, Febo, Saturno,
leí sus vidas arreo
con un cuidado diurno,
perdiendo el sueño noturno
con el Metamorfoseo[35].

Parecida conducta sigue Diego de Burgos, secretario del marqués de Santillana, autor de un poema aparatoso y profuso, titulado *Triunfo del Marqués*[36]. En él, pese a exhibir una erudición caudalosa y no siempre discreta, tan sólo en una descripción del infiemo, tal como la alegoría dantesca le había puesto en circulación, y tal como le imitó el propio don Iñigo, nombra a algunos de los héroes de las *Tranformaciones*:

Paga sus yerros el prauo Terco,
y Pasife, infamia de todas nascidas;
Cilla con Mirra non han un desseo
ni son de unas penas sus culpas punidas.

Otras leyendas clásicas se recuerdan, pero es de considerar que en tal lugar y con tal ocasión era inevitable.

En los poetas del *Cancionero General*, la tradición se suspende casi en absoluto. La moda de estos personajes había pasado, o acaso era preciso este silencio para preparar la eclosión de sus fábulas en el Renacimiento, que en las últimas impresiones del *Cancionero* ya se percibían, y algunas de cuyas primicias habían de recoger.

Antecedentes formales de las fábulas en la Edad Media

Distinguía lúcidamente el marqués de Santillana las materias de las formas. Siguiendo su terminología quiero tratar ahora de los precedentes medievales de las formas de los poemas mitológicos, ya que he procurado demostrar la aparición de sus materias a lo largo de la poesía de ese tiempo.

Por más accesibles, por estar narrada más en consonancia con los gustos de la época, por referirse exclusivamente a un tema, apasionante entonces, de guerras, la materia troyana había ocupado en la Edad Media el lugar que el Renacimiento destinaba a la mitología clásica. Hemos visto que las alusiones a fábulas de ese carácter, o las alusiones a sus héroes, van decayendo gradualmente hasta casi ser totalmente olvidadas. En cambio, la materia troyana no cae de la pluma de los poetas, y los nombres de los héroes y heroínas de poemas homéricos, a través de las versiones medievales, asisten cada vez más asiduamente a la memoria de los poetas, y, hasta el Renacimiento, ocupan el lugar preferente de sus referencias.

No es extraño que los primeros intentos de poemas breves, fundados en los casos de héroes míticos, se hicieran con esta materia y no con la mitológica. Así sucede, como vamos a ver enseguida. Pese a salir por su asunto del marco de temas de mi estudio, creo que debo hacer alguna indicación sobre ellos, pues son verdaderamente los primeros poemas breves de materia mítica con que tropezamos en la evolución de nuestra poesía.

A ellos pertenece el episodio del *Juicio de Paris*, que hemos visto injertado en el *Poema de Alexandre*; pero se habían del componer más, y ya en aquel tiempo con más independencia y más próximos a la intención de los poemas mitológicos posteriores.

Aunque en ese poema, y en las obras historiales de don Alfonso el Sabio, se daba entrada a la materia troyana, una exposición exclusiva de la leyenda griega no comienza hasta la composición de dos obras dependientes del poema francés *Roman de Troye*. de Benoit de Sainte-Maure. Una es una traducción en prosa hecha por orden de Alfonso XI, y otra una versión parcial, al menos como se nos ha conservado, en prosa y verso, que don Ramón Menéndez Pidal, que la ha publicado e ilustrado insuperablemente,

cree que es del último tercio del siglo XIII[37]. Ésta es la que nos interesa particularmente ahora. Aún existe una *Suma de historias troyanas*, puesta bajo el nombre de un supuesto historiador, Leomarte, de la que, afortunadamente, tenemos edición moderna y docta.

La que, como dije, nos interesa, la llama Menéndez Pidal polimétrica, y con este nombre la designaremos para distinguirla de las demás. No era desconocida antes de que don Ramón llamara la atención sobre ella. Amador de los Ríos la conoció, y trasladó, en nota, una de las poesías, la profecía de Casandra, en su *Historia crítica de la literatura española*[38]; Paz y Meliá publicó casi todas[39]; Menéndez y Pelayo no penetró su significación o las miró desdeñosamente y sin interés[40]. Solalinde, en un excelente estudio sobre estas traducciones. hace caso omiso del valor y de la significación poética de los fragmentos en verso de esta *Historia polimétrica*[41]. Menéndez Pidal rehabilita su interés con estas notables palabras: «Yo, sin embargo, creo que no es tan tardía ni tan carente de valor, y si no ha logrado hasta ahora entrar en nuestras Historias literarias, debe entrar en ellas, sin duda ninguna, con un valor y significación bien señalados. Le ha perjudicado, desde luego, su conservación fragmentaria y muy incompleta, porque esta ruina desoladísima no ha hallado un conservador cariñoso que la desescombre y deje contemplar. Lejos de eso. la edición que se ha hecho de sus poesías, incompleta, falta de división estrófica y de la conveniente puntuación y mayúsculas, repele la lectura».

He de desentenderme casi totalmente de la consideración de los temas de estas poesías; la historia polimétrica es mera traducción del *Roman de Troie* de Benoit de Saint-Maure, y tan sólo me interesará notar las amplificaciones que el poeta castellano hace del modelo que traduce, pues precisamente ellas son las que me hacen considerarlas en este estudio.

Se trata, como en las fábulas mitológicas de nuestro Renacimiento, de una paráfrasis muy libre de un original en verso, en la que el poeta puede con libertad añadir o quitar a su antojo, y conforme su genio poético le dicte. Para nada ha de respetar metro, estilo y extensión, Sobre el cañamazo del tema puede su fantasía abordar cuantos primores poéticos y retóricos acudan a su imaginación.

No ha faltado quien sostuviera que los fragmentos conocidos de esta crónica troyana no lo son, sino de un original en verso, en los que parte se ha prosificado, y fundan tal juicio en que aún pueden descubrirse huellas de la primitiva versificación en los trozos en prosa conocidos, e incluso estrofas completas. El hecho es cierto, pero ello parece indicio de que la crónica

contenía aún más pasajes en verso de los que han llegado a nosotros, y alguno de ellos ha podido ser prosificado. La opinión de Menéndez Pidal es firme y concluyente: «Creo que la *Troyana Polimétrica* fue en su origen, en el siglo XIII, lo mismo que hoy se nos revela: una traducción del *Román de Troie* hecha en prosa y entreverada de trozos versificados que parafraseen los pasajes más llamativos».

Debemos considerar que esta costumbre de parafrasear los «pasajes más llamativos» es la que da lugar a los romances, y los más viejos no son sino paráfrasis de los pasajes que más impresionaran al romancista de nuestras viejas gestas épicas. No habría inconveniente en admitir, y aun prolongar, el paralelo, pero con la advertencia de que en los romances se trata de metros populares y de ampliaciones o paráfrasis destinadas a oyentes iletrados, y por ello adoptan la forma del romance, la más identificada con el ritmo del idioma y la que más se prestaba a la llana exposición o narración de sucesos y afectos. El caso en la *Polimétrica* es distinto. El versificador es un literato hábil, que emplea las más varias y difíciles combinaciones métricas aconsonantadas y que las destina para la lectura, y no el canto o recitado, de gentes cultas y de gusto literario exigente. Su papel es, pues, mucho más parecido al de los futuros parafrastas de Ovidio que al de los romanceadores de las viejas gestas.

Once son los fragmentos que se han conservado, y ellos de distinto carácter e importancia. El primero. *Duelo de Anquiles por la muerte de Patroclo,* es una patética declamación ante el cadáver de Patroclo cuando van a enterrarle. Apenas tiene materia argumental, pero es natural que entresacara del episodio total ese fragmento, como han podido sacarse y aislarse en fábulas que estudiaremos, el llanto de Venus ante el cadáver de Adonis o las lamentaciones de Dido. A semejante pretcnsión artística responde este «duelo de Anquiles». Está escrito en sextinas octosilábicas y emplea 150 versos en parafrasear los 40 franceses del *Roman de Troie*.

La segunda poesía, *Profecía de Casandra después de la secunda batalla*, tiene como rasgo más saliente la singularidad del metro, eminentemente lírico, de décimas tetra y octosilábicas. Está muy distante del carácter de poema, fragmentario o total, que tiene otro de estos trozos versificados.

La tercera poesía es muy breve y parece fragmento de composición más larga. En ella, *Agamenón aconseja la muerte de Héctor*, y tampoco interesa para nuestra investigación, así como la cuarta, *Descripción de la sexta batalla*, que es un magnífico fragmento descriptivo, pero sin acción, ni parcial, poemática. Es el único trozo escrito en verso largo, cuartetas

alejandrinas, como convenía a la materia grave y ampliamente descriptiva en que se emplea.

Las poesías quinta, sexta, séptima, octava, novena y décima, todas escritas en cuartetas octosílabas o redondillas, parecen fragmentos del mismo poema, y hacen sospechar si los trozos en prosa que les unen no serán prosificación de versos que completarán un poema de Troylo, Briseida y Diomedes. Fuera así, o en la forma en que se han conservado, componen estos fragmentos un argumento coherente y seguido, cuyo curso corre lógicamente por los octosílabos fluentes y garbosos. Es primero el lamento de Troylo por la partida de Briseida, al que paralelísticamente corresponde el llanto de Briseida por su separación de Troylo. Sigue la tercera poesía de esta serie, séptima del total, con la despedida nocturna de ambos amantes. En la siguiente se narra la conducción de Briseida al campo de los griegos, y ya en él la muy patética de la presentación a Briseida del caballo de Troylo. Finalmente, en la última Diomedes gana el amor de Briseida.

El corresponder todos estos fragmentos a un mismo tema, y hasta ser partes de un presunto poema, nos hacen darles valor excepcional para la inquisición a que estamos entregados. Aquí tenemos un poema predominantemente lírico, con acción narrable. Es paráfrasis muy amplificada de un texto mucho más breve, y la complacencia en los afectos, y, sobre todo, en el artificio del verso, es preocupación primordial de su autor. Narra materia sabida de todos los cultos de su tiempo que manejaban las historias troyanas, como han de serlo en siglos posteriores los temas de los poemas mitológicos, que todos habían leído en las *Metamorfosis* y sabían de coro. La razón, pues, de poner en verso tal materia responde exclusivamente a un prurito retórico, a recamar y recargar de toda suerte de paramentos literarios la historia sabida. Se corresponde exactamente con la intención de los poemas que han de ser tema de nuestro estudio.

La poesía undécima nos cuenta cómo Hécuba y Andrómaca quieren impedir la ida de Héctor a la batalla. Es sumamente animada y viva, y, como insinúa Menéndez Pidal, es, acaso, el primer modelo de un poema sentimental. Hay en él acción y movimiento de afectos y, sobre todo, patetismo copioso. La escena ovidiana en que Apolo trata de hacer desistir a Faetón de su empeño de guiar el carro del Sol es igualada en el apremio de las razones por ésta, pero aquí son mujeres las que quieren hacer desistir, y las lágrimas y las ternezas tienen un lugar sobresaliente del todo ausente del pasaje recordado.

He creído que debía hacer referencia a estas composiciones en verso porque, dentro del carácter que a la ligera he señalado a cada una, juzgo que son el primer ensayo de un tipo de poema breve, distantísimo de las gestas épicas, mas irreductible a los géneros puramente líricos que se compondrían después con profusión, pero participando más del carácter de éstos que de la grave objetividad épica. De momento, tal intento queda aislado en la Edad Media y nadie parece tener interés en continuar su tradición. Ciento cincuenta años después, un poeta ha de continuarles en un poema al que, sin aclaraciones ni razonamientos, hay que darle tal nombre: el *Llanto de Pentesilea*.

El «Llanto de Pentesilea».

Amador de los Ríos acoge en su edición de las obras del Marqués de Santillana *El planto que hizo la Reina Pentesilea*[42] como indubitable de don Iñigo. Es singular por su tema y por su carácter entre ellas, y Menéndez y Pelayo no debía de estar muy seguro de tal atribución[43]. Se encuentra en dos códices de la Biblioteca Nacional de París, y fue el conde de Circourt quien comunicó a Amador de los Ríos el hallazgo. Los códices parecen autorizados por la época a que corresponden, pero lo cierto es que en ninguno de los demás que manejó el colector se encuentra.

El menudo poema no es indigno de tan conspicua pluma, y no hay inconveniente en aceptarle como fruto suyo; pero para los fines que me propongo en esta ocasión es indiferente que sea o no su autor el famoso Marqués de las serranillas.

Su carácter es muy semejante a los fragmentos de la *Polimétrica* que hemos someramente considerado; pero en esta pieza no existe dependencia y correlación con otro texto narrativo del que pudiera hacer parte, sino que exento, con su principio y fin perfectamente caracterizados, da la impresión de un poema pensado y escrito con un plan independiente y libre.

Cuantos han hablado de este poema afirman que está fundado en la *Crónica Troyana*, Yo confieso que ni en la *Suma*, de Leomarte, ni en la *Crónica* impresa he encontrado nada semejante a lo que se cuenta en este poema. Los textos troyanos convienen en la llegada de la Reina de las amazonas con su femenil ejército a combatir en Troya contra los griegos, bastante después de la muerte y entierro de Héctor. Confieso no haber manejado ni el poema de Saint-Maure ni la historia de Guido de Colonna, y me ha atemorizado el hacerlo para sólo comprobar este detalle, ajeno, puede decirse, a los fines de esta monografía; pero los textos castellanos que

proceden de una y otra ingentes compilaciones nada dicen del planto de nuestro poema, ni es posible que le hiciera como le hicieron el Rey Príamo. Paris y Troylo o Andrómaca, Elena o Policena. Pero el poema contiene una especie aún más peregrina: la de que Pentesilea estaba enamorada de Héctor de oídas, como Don Quijote de Dulcinea, y por sólo la noticia de su valor y mañas en el combate. Ha de declararlo en el poema:

Por fama fui enamorada
del que non vi en mi vida:
por armas vencí, cuitada,
e fui por fama vencida…

Al ser recibida por Príamo sabe la muerte de Héctor y hace su *planto* bien sentido y patético. He preferido confesar mi ignorancia a salir del paso con la vaga afirmación de que la fuente de este poema es la *Historia Troyana*. Pero sea así, o acaso más probablemente invención del poeta, la situación es bien dramática, y había de serlo más en la época de la boga de estas historias, en que sus personajes tenían el máximo prestigio.

El poema está escrito en estrofas de ocho versos aconsonantados, ABABACAC, aunque no siempre con regularidad, pues ésta sólo se verifica cuando el primer consonante es el fácil en i-a. En los demás casos, las dos coplas de cuatro versos aconsonantados, alternativamente, son independientes.

El poema tiene acción y argumento, pues la Reina, a más de narrar su amor, con ocasión de lamentar su desgracia, cuenta las guerras que sostuvo hasta llegar a Troya, su entrada en la ciudad y su desolación ante la muerte del héroe troyano. He aquí un ejemplo de cómo se desempeña el poeta:

¡Oh triste yo sin ventura!
Un amor tan deseado
la muerte que non se cura
habérmele así robado.
Maldito sea aquel día
Archiles, en que naciste.
Buen Héctor ¿qué te facía,
que tanto mal me feciste?

Mas la razón de mi interés por este poema no está en su mérito literario, sino en su significación en la elaboración de la forma del poema breve, que aquí está ya madura, con su acento lírico inconfundible. pero con su narración y argumento.

La Edad Media, que conoció las materias de los poemas que voy a estudiar, puede decirse que no fue ajena tampoco a las formas literarias en que habían de expresarse.

II. Traductores y expositores

La licencia con que ha sido traducido el libro de las *Metamorfosis* por nuestros poetas, debido, sin duda, al ejemplo de traducciones italianas, especialmente la en aquel tiempo muy leída de Anguillara, podía hacernos llegar a la decisión de considerar las hechas en verso como un conjunto de fábulas o poemas breves que, aislados, podrían equipararse a los que van a ser objeto de nuestro estudio. Pero al hacerlo traicionaríamos la intención de sus autores, que se propusieron dar una versión, con su unidad completa, de un texto clásico, de un poema total e indiviso.

El ejemplo de los autores de fábulas míticas influye también, sin duda, en el carácter de estas paráfrasis, más que traducciones estrictas, pero, a su vez, ellas son fuente muchas veces de interpretaciones, imágenes y metáforas ajenas al texto latino que los autores de fábulas ovidianas han de utilizar.

En esta circunstancia reside el mayor interés de estas traducciones para nuestro estudio, y aunque éste no puede ser demorado, pues cada una exigiría para su debido análisis un libro, no quiero dejar de hacer una amplia indicación sobre el carácter y mérito de las más importantes que se hicieron durante el siglo XVI. Fueron, sin duda, conocidas de los poetas que se enfrentaron con cualquiera de los textos ovidianos que han de parafrasear, y he de hacer varias veces referencias a ellas en el transcurso de mi estudio.

Por ello las dedico este capítulo entre los preliminares. Mi interés no se dirige directamente a estas traducciones, ni las considera entre los poemas objeto de mi inquisición, pero es indispensable una referencia de ellas siquiera sea ligera, y mas diminuta que extensa.

Jorge de Bustamante

Por borgalés y natural de Silos se venía teniendo a Jorge de Bustamante a causa de una mala lectura de los acrósticos que puso al frente de sus dos obras

impresas. Una mejor interpretación, debida a don Gumersindo Laverde Ruiz, restituye al humilde pueblo de Silió, en el valle de Iguña (Santander), la honra de haber sido patria del primer traductor castellano que vio impresa su versión de las *Metamorfosis* de Ovidio. «Yo seguí el común error en el artículo "Bustamante" de la *Biblioteca de traductores*, que tengo en preparación —decía Menéndez y Pelayo en 1876—. Hízome reparar en él y atinar con lo cierto mi sabio amigo y paisano don Gumersindo Laverde Ruiz». Pero no sólo Menéndez y Pelayo, sino aun después de hecha pública la nueva lectura de los acrósticos, se ha venido repitiendo lo mismo por la rutina, y ello en los repertorios biobibliográficos más autorizados de la provincia de Burgos. Si no fuera bastante la lectura de los acrósticos, como veremos, la frecuencia del apellido en los valles del Besaya, sin que sepamos de su existencia arraigada en Silos, era bastante a decidir cualquiera duda que pudiera ocurrir.

Martínez Añíbarro sospecha que fuera profesor de Humanidades en Alcalá, pero sólo hay constancia por su dedicatoria de la traducción de Justino, de que diré, al librero Juan de Medina, de que por entonces pasara a Alcalá, donde el mentado librero le encomendara la traducción de Apiano Alejandrino. Salvo esto, no tenemos más testimonio de su vida que la publicación de sus dos libros.

Uno de ellos es la traducción de la *Historia* de Justino, abreviador de la de Trogo Pompeyo, y es interesante subrayar esta vocación humanística de Bustamante, patente en las dos obras que de él nos han llegado, y que hace verosímil la noticia a él debida de tener hechas las traducciones de las *Guerras civiles de Apiano* y el *Diálogo de re militari*. La traducción de Justino debió de tener una excelente acogida, pues hay ediciones de 1540, 1542, 1586. 1599 y 1609. Incluida en el *Indice expurgatorio* de 1612, no vuelve a reeditarse. Al final de los preliminares inserta cuatro coplas de arte mayor, cuyas letras iniciales de cada verso, partiendo del último de la cuarta estrofa, dejan leer: JORGE DE BUSTAMANTE NATURAL / DE / SIL1OS. Claro es que versos como éstos, trazados sobre un pie forzado y riguroso, no son a propósito para estimar las condiciones poéticas de su autor. Explica en ellos, por modo vago y general, el contenido del libro,

obra en que puso tan grande doctrina
Justino, en historias varón excelente.

Idéntico carácter tiene el acróstico que sigue a los preliminares de su traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, resuelto de la misma manera en

cuatro coplas dodecasílabas, quizá menos diestramente compuestas todavía, y con defectos eufónicos bastantes para hacernos formar mediana idea de sus aptitudes para el verso. Lo más significativo de uno y otro acróstico es, de una parte, el interés del escritor por declarar su nombre y patria, aun siendo ésta tan humilde, y, de otra, la adopción de un metro arcaico y desusado, pues si bien las coplas de arte menor resistieron, y victoriosamente en muchas ocasiones, la competencia de los metros italianos, la pesada copla de arte mayor fue pronto relegada al olvido, como inapta por su lentitud y torpeza para la nueva sensibilidad, de que la propia traducción de Bustamante era buen exponente.

Pero tratemos ya de la traducción de las *Metamorfosis* o *Metamorfoseos*, como gustaban decir en aquel tiempo, y perdóneseme la digresión sobre el traductor, que nos será de utilidad para comprender el carácter de su obra, aparte disculparlo lo olvidado de su figura.

Está la traducción en prosa, pero por serlo de un texto poético pone de relieve la sensibilidad del autor lo mismo que si estuviera en metro. La contemplo como fronteriza de dos épocas, como posición a dos vertientes, como compromiso entre dos estilos de considerar el arte y la vida, y así, caracteres propiamente medievales y notas claramente renacentistas conviven en la interesante traducción. Estimo de los primeros el subrayado tono arcaizante de los acrósticos. Claro que estaban en moda, y en versos de arte mayor solían hacerse, y ejemplos bien próximos tenía, empezando por el más ilustre, y ya algo remoto, de *La Celestina*: pero el hecho de adoptar la costumbre delata una preferencia muy digna de notarse. Podrá parecer que no tiene demasiada importancia este detalle puramente formal, pero en arte toda preferencia formal responde a una exigencia más íntima, a una concepción estética profunda que precisamente se pone a la vista en estos detalles exteriores, una sensibilidad que exhibe sus exigencias en la vestidura que adopta. Pero del tono medieval de esta traducción aún hay otro rasgo más característico. En el curioso *Prólogo y argumento sobre la obra*, que la precede, insiste en el carácter simbólico y en el valor docente del libro. Según Bustamante, el intento de cuantos compusieron estas tabulas «no fué otro sino sólo mostrar a los hombres muchos avisos, y astucias, para más sabia y prudentemente vivir. Y para esto compusieron tantas obras, en tan diversas artes y estilos, y fingieron sus tabulas cuyo nombre, según dicen Aphthonio y Hermógenes, tomaron de poetas de *fando,* que quiere decir hablar diciendo un razonamiento, no de cosas verdaderas, mas fingidas e inventadas por estos autores, para debajo de la honesta recreación de tan apacibles cuentos,

contados con alguna similitud de verdad, poder inducir a los curiosos lectores a muchas veces leer su escondida moralidad y provechosa doctrina, que toda va fundada en manifestar las condiciones y costumbres de los hombres, a los cuales, conforme a sus obras, apropian a diversas propiedades y naturaleza de cosas, sublimando los virtuosos y vituperando los vicios[44]».

Ningún episodio del libro deja de tener para él una significación virtuosa y conforme a la moral católica, y esta protesta, que era natural al traducir un libro profundamente pagano, se ejemplifica y trata de autorizar, no ya con textos de Cicerón y Marco Varrón, entre otros austeros romanos, sino con citas de San Agustín y San Isidoro. Esta posición es resueltamente medieval. La Edad Media conoce la antigüedad; lo que varía en el Renacimiento es, a más de una ampliación del área de ese conocimiento, una distinta actitud ante su arte. Para la Edad Media, las transformaciones del libro de Ovidio no pasan de apólogos: es precisa una visión renacentista de la antigüedad para dar todo su valor poético sustantivo a las invenciones del más fértil y florido de los poetas romanos. Tentador es este tema que aquí no hago sino indicar para fijar la situación de Jorge de Bustamante entre la vieja y la nueva sensibilidad.

El mismo hecho de la traducción en prosa es harto significativo. Claro que al escoger Bustamante este procedimiento para su traslación, mediría las mayores dificultades, creo que insuperables para su idiosincrasia literaria, del uso del verso; pero al usar la prosa declinó indudablemente el tono poemático del original latino a un tono narrativo, agradable, sin duda, pero ajeno a lo más profundo del carácter poético del original. La interpolación de términos contemporáneos de oficios, industrias y cualidades, debidos a interpretaciones demasiado libres y familiares del original, es digna de notarse porque contribuye a situar los versos ovidianos en una atmósfera realista que les es totalmente ajena. A esto aludía, a lo que creo. Felipe Mey en el prólogo de su traducción, que tampoco, y confesadamente, peca de fiel: «Es cosa cierta que la mayor parte de la gente no tiene cuenta con si está fielmente traducido, sino en si le da gusto el libro por otras circunstancias[45]»,

Frente a estas cualidades que considero expresión de lo que tenía su temperamento de tradicional, pueden anotarse rasgos francamente renacentistas, si no basta el decisivo de consagrarse a traducción de obra tan característica,

no sin trabajo en nuestro vulgar.

Mas no es esto sólo: precisamente esa derivación al tono narrativo le hace dar con el apropiado a un género típico de nuestro Renacimiento: la novela. No es pequeña gloria para nuestro traductor que puedan citarse las palabras con que traduce el pasaje del libro primero sobre la Edad de Oro como precedente de las inmortales con que Don Quijote la celebrara ante los estupefactos cabreros. Rudolph Schewill[46], que ha estudiado demoradamente esta traducción, aduce ejemplos harto significativos a más del mencionado.

De cuán compenetrado se hallaba con el espíritu de su tiempo es detalle bien expresivo la espontaneidad con que le ocurre para una comparación, en el prólogo, lo que «desto en nuestros tiempos tenemos experiencia en las Indias que ahora cada día se descubren». Quien así se sentía envuelto por la atmósfra del día había de imprimir a su acción y a su arte un ritmo, y a su sensibilidad un tono, distantísimo del consuetudinario antes de que hubieran acaecido los casos prodigiosos que escalonan la aparición de la edad moderna.

La acogida de esta traducción fue favorabilísima. Sin agotar la lista puedo citar las siguientes ediciones, y recuérdense las fechas de las demás traducciones que estudiaré, para deducir la vitalidad de ésta, a prueba de competencias: 1545, 1546, 1550, 1551, 1557, 1565, 1574 (Evora), 1574 (Sevilla), 1577, 1595, 1662, 1645, 1664. Las generaciones de los siglos XVI y XVII puede decirse que aprendieron las fábulas míticas de la antigüedad en la traducción de Bustamante. Él puso entre nosotros en movimiento el repertorio mítico más considerable de la antigüedad, y si bien los humanistas, los maestros que habrían de imprimir carácter al movimiento en España, no necesitaban las facilidades del cambio a nuestro común castellano para gozarle y utilizarle, en el vulgo ¡letrado hace posible el entendimiento y disfrute de tantas alusiones mitológicas, de tantos asuntos míticos, del carácter de tantas invocaciones paganas que llenaban la literatura y hasta actividades distantes de ella en los siglos XVI y XVII. Desde Flandes, primero (la edición primera es de Amberes), y desde todos los centros intelectuales de la península después, se lanzan ediciones de la *Biblia de los poetas*, y lo rarísimo de los ejemplares que han llegado a nuestro tiempo, hasta de las ediciones más tardías, nos dan idea de lo leído, traído y solicitado que fue este libro en aquel tiempo.

Pérez Sigler

En 1580 aparece la primera edición de la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio «con sus alegorías», por Antonio Pérez Sigler[47]. No he logrado ver ejemplar de esta edición que registra Nicolás Antonio, y a la que el propio traductor alude en la edición de 1609. Acompaña esta segunda un *Diccionario poético*, que su autor tenía en mucho.

Antonio Pérez Sigler era natural de Salamanca y, según hace constar en la dedicatoria al conde de Lemos, en la mencionada segunda edición, en los primeros años de sus estudios «deseando gozar de nombre de bien ocupado usé, Señor, de un grande atrevimiento, que fue traducir y sacar a luz los *Metamorphoseos*, de Ovidio». En efecto logró, como he dicho, ver publicada su traducción, y en el prólogo de ella nos informa (según los estrados de Gallardo) que le dio «alas para hacerlo [traducir a Ovidio en verso suelto] ver sacada a luz la traducción de la *Eneida*». Esta edición aparecía dedicada al Conde de Monterrey, don Gaspar de Zúñiga, y el privilegio por diez años lleva fecha de 1579, así como la dedicatoria la de 20 de junio del mismo año. Se estampan al principio de esta edición elogios de Francisco Martínez, lusitano, un epigrama latino, un soneto de don Gaspar de Piña y Tárrega, dos de don Francisco de Cueva y Silva, y otro del licenciado Diego Gil de Castro. Éste hace constar la naturaleza salmantina del autor, dato ya sabido, en este terceto que se refiere a Ovidio:

Adivinaba que el ingenio claro
del doctísimo Pérez, Salmantino,
le daría un nuevo ser y eterna fama…

Ningún dato más que estos expresos en sus libros puedo aportar a la biografía de Pérez Sigler. No sería difícil encontrarles investigando en los archivos salmantinos, empezando por el de su Universidad, pero ello sale de la intención de este estudio. Indicaré tan sólo la sospecha de Gallardo de que fuera hijo del doctor Alonso Pérez, el autor de la segunda parte de *Diana*.

En la segunda edición de su traslado del libro de Ovidio[48], que es la que he manejado, afirma en la dedicatoria, de la que ya copié la noticia de la publicación de la primera: «Quedó del buen suceso tan alentada mi cobardía, que me determiné (en los ratos libres que los estudios y ocupaciones de la Corte pueden dejar, que no son muchos) habiendo enmendado este libro, que por el vicio del impresor y descuido del corrector estaba tal que casi le

desconocí, y fue poco menos que hacerle de nuevo el trabajo que en ello puse».

Aún remacha esta explicación en las palabras que dirige al lector: «Al cabo de veinte y cinco años —dice— que saqué en público los *Metamorphoseos* de Ovidio, cuanto fielmente pude, en verso suelto y octava rima, hallé la impresión que corre tan viciosa y desemejante a su original, que así por el gusto y aprovechamiento de quien lo leyere, como por la propia reputación, tuve por cosa necesaria y forzosa enmendar este libro, y volverle a su primer estado».

No he podido comparar las dos ediciones, pues la primera nunca la he tenido a la vista. Su cotejo aclararía si Pérez Sigler sólo hizo correcciones tipográficas al primitivo texto, como parece desprenderse de las últimas palabras copiadas, o si más bien hubo de hacer una verdadera refundición de él, como parece deducirse de lo que insinúa en la dedicatoria al Conde de Lemos.

Usa Pérez en su traducción el verso libre y las octavas reales: aquél para la narración y éstas para los parlamentos. Pocas veces transgrede este plan. Un soneto de don Gaspar de Piña y Tárrega, que figura ya en los preliminares de la primera edición, nos pone en la pista del estimulante modelo que tenía el traductor salmantino a la vista:

Mas lo que muchos no se aventajaron,
Pérez nos lo restaura, el Salmantino,
triunfando de Anguilara, ilustra a España.

Es cierto que la traducción es más libre y amplificada que ajustada y rigurosa. No llega a la libertad y a los excesos del traductor italiano citado, pero está muy próximo a la holgura de la traducción de Ludovico Dolce, un punto menos divulgada que la de Anguillara. Al fin de cada libro lleva una explicación alegórica de cada tabula, breve y ajustada. Éstas son las alegorías a que alude en la portada. Pese, pues, a sus modelos, y a las fábulas y traducciones existentes cuando Pérez Sigler emprende su empresa, parece pesar sobre el traductor una preocupación moralista, que por entonces casi era anacrónica.

El espíritu de los versos, a pesar de su externo empaque italianizante, parece asimismo arcaico. La ingenuidad y falla de tono en muchos pasajes, si la prestan un encanto de época, que sólo los lectores alejados de aquel tiempo pueden gustar, la aproximan más que a las fábulas que ya se componían

arreadas con todos los refinamientos y recamos de la poesía renacentista, a la corriente tradicional y castiza de los poetas castellanistas. Tan sólo el entusiasmo clasicista que supone la empresa, y reflejos indudables de sus modelos italianos, la centran y adscriben a la corriente renacentista impetuosa y arrolladora precisamente en aquellos años.

He aquí la descripción de las ocupaciones de Pomona, transidas de ingenuo realismo:

Ninguna entre latinas Hamadriades
fué en cultivar los huertos más curiosa
que ella, ni en ingerir los tiernos árboles,
de adonde de Pomona el nombre tuvo;
no gusta de la caza ni de pesca,
el campo ama y los árboles que llevan
feliz y dulce fruto solamente.
La hoz en vez de dardo trae en la mano,
con que corta las ramas que se apartan
mucho del árbol, porque formen copa:
tal vez abriendo de algún leño inútil
la corteza, le ingiere allí una yema
de algún frutal ilustre, y el silvestre
con su zumo mantiene al nuevo alumno.
Si viene el calor grande, no consiente
padezcan sed sus árboles, la Ninfa,
mas con las claras hondas las raíces
torcidas riega, porque el fruto medre…

No carece de animación y viveza cuando la narración lo requiere. He aquí cómo escribe en uno de los momentos más trágicos de todo el gran libro ovidiano; aquél en que Filomena se dispone a la feroz venganza contra su esposo sacrificando, y todo lo demás, al hijo de entrambos:

En tanto que la reina esto decía,
vio venir para ella su hijo Itis,
el cual tomar le hizo otro consejo:
y con ojos airados le mirando
dijo su hermana: —Aqueste es semejante
a su padre; y callando con aquesto

se aparejaba a una maldad enorme,
ardiendo el pecho con secreta ira.
Mas como llegó el hijo, y a la madre
saludó, al cuello echándole los brazos,
y con pueril regalo fué a besalla,
movióse Progne y la ira fué vencida,
lágrimas derramando sin querello,
que vacilar la hace piedad grande;
mas volviendo los ojos a su hermana,
mirando a veces a ambos, así dijo:
—¿Cómo éste llama madre, con humana
lengua, a la mujer triste de Tereo?
¿Por qué ésta llamar no puede hermana
a la hija infeliz del rey aqueo?
Piedad, cierto, sería harto inhumana
usar piedad con hombre inicuo y reo:
contra mi esposo, de piedad desnudo,
será piedad todo acto horrendo y crudo.

El final de la fábula, con las consiguientes transformaciones, está relatado con la misma ingenua sobriedad.

Derriba el rey con gran clamor las mesas,
y llama del infierno las hermanas
que tienen por cabellos fieras sierpes:
llora, y del hijo mísero sepulcro
llamándose a sí mismo, por vengarlo
con la desnuda espada va siguiendo
las hijas de Pandion, por el palacio.
Mas por una ventana se arrojando,
los griegos ven, con plumas sustentarse,
y Filomena, en ruiseñor mudada,
se fué a la selva por llorar su afrenta;
mas Progne, transformada en golondrina,
en la más alta torre hizo su nido,
y hoy día tiene el pecho señalado
con la bermeja sangre del muerto Itis.

Los ejemplos transcritos dan idea suficiente del carácter de esta traducción. Aunque mayor que la de Mey, creo que la influencia de esta traducción en los poetas que habían de tratar temas ovidianos, fue escasa. No vuelve a repetirse su impresión, en tanto se multiplicaban las de la traducción de Jorge de Bustamante. y artísticamente era desbordada por la de Sánchez de Viana, indudablemente superior.

Quede aquí constancia circunstanciada de ésta de Pérez Sigler, que aparte su encanto y valor relativo, completa el cuadro del favor que por entonces alcanzaba el libro nunca olvidado de Ovidio.

Felipe Mey

Es imprescindible antes de seguir adelante en la noticia y breve consideración de las traducciones castellanas de las *Metamorfosis*, hacernos cargo de la publicación de dos traducciones italianas, que ya he tenido que mencionar, que habían de pesar sobre los poetas españoles que trataban estos temas y que ya he citado. Estas dos fueron las traducciones de Ludovico Dolce, y la de Juan Andrés Anguillara, la primera más ceñida al original, pero ambas harto libres, hasta merecer el calificativo de paráfrasis mejor que el de traducciones. El valor literario de una y otra son considerables, y ellas influyeron en nuestros poetas que habían de hacer paráfrasis aún más libres y amplificadas en sus fábulas, y en los que se propusieron la traducción del libro de Ovidio. Especialmente la traducción de Anguillara fue manejada por nuestros poetas, tanto como el texto original ovidiano y más que las traducciones españolas. Está en octavas reales, y las fábulas amplificadas gallardamente, y ello en el verso italiano más armonioso y justo, hasta el punto de ser clásico en su idioma.

De nuestros traductores, a excepción de Jorge de Bustamante, cuya traducción es anterior a ellas, ninguno se libra de la influencia de estas dos italianas, en mayor o menor grado, y por eso era imprescindible esta referencia, pues su ejemplo es decisivo en la orientación de nuestras fábulas míticas, especialmente en esta primera época de imitación italiana.

En 1586 se imprimía en Tarragona un libro, *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima*. Era una traducción de los siete primeros libros hecha por Felipe Mey, valenciano. Es profundamente atractiva la figura de este humanista e impresor, e hijo de impresor, que en 1555, siendo aún muy joven, dirigía la impresión de la *Crónica* de Ramón Muntaner, hecha a expensas de la ciudad de Valencia. El ilustre Arzobispo de Tarragona don Antonio Agustín nos informa de nuestro traductor en carta al cronista aragonés Zurita.

«Aquí tengo un impresor mozo, pero bien entendido, hijo de la Viuda de Mey, de Valencia; andan asentando su imprenta con poco caudal; ayúdale su madre, y su padrastro, y yo más de lo que otros harían; tenemos esperanza de papel de Barcelona y de Gerona, que es como el del peregrino de Genova». Hasta la muerte del prelado, su protector, sigue en Tarragona, regresando en 1587 a Valencia donde continúa con su empresa e imprenta, pero su competencia a más se extendía que estos trabajos materiales, y en 1589 es encargado de una clase de gramática de la Universidad y posteriormente de la de principios de griego y de la de retórica. Murió en 1612. Publicó poesías y obras de gramática, sin duda destinadas a leer en su cátedra.

En el prólogo declara la razón de no haber dado término a su empresa. Dice así: «Algunos años ha que comencé a traducir el *Metamorfoseos*: y no habiendo llegado aún al fin del segundo libro, pasó número de años que no digo traducir, pero ni aun apenas pude ver letra por vía de estudio: hasta que venido al servicio del Ilustrísimo don Antonio Agustín, mi señor, Arzobispo de Tarragona, y gozando algún tanto de más sosiego, poco a poco he llegado hasta el libro seteno. Y como en esta sazón Dios haya sido servido de llevarse a su santo reino al dicho Rmo. Señor, yo, porque mi impresión no estuviese ociosa, fui casi constreñido a sacar esta parte a luz (entretanto que acudía obra de más importancia), no dándome mi poca posibilidad y ocupaciones ordinarias y de obligación, espacio para que tan presto pudiera juntar los demás libros». Conocía Mey las traducciones italianas, y su entusiasmo es arrastrado por la de Juan Andrea Anguillara. «Con haber en Italia —dice— muchas traducciones de este libro (porque yo he visto cuatro o cinco diferentes) ha prevalecido, hablando generalmente, la de Juan Andrea del Anguillara, con ir tan ajena de la letra, que lo que añade es otro tanto, o más, que el mismo Metamorfoseos».

Claramente se adivina que Mey trató de imitar a Anguillara, si bien luego procuró ceñirse más a la letra del texto ovidiano. Él mismo lo confiesa: «En el primero y segundo libro, que fueron trabajos casi de mi mocedad, me desvié algunas veces del texto latino; imitando en parte a Ludovico Dolce, y en parte al Anguillara (que han arromanzado este libro en su lengua) y encajando a vueltas delio de mi cosecha lo que me dictaba la lozanía del ingenio juvenil amigo de novedades. En los demás libros he alargado menos la rienda».

El libro está dedicado a su protector el Arzobispo de Tarragona, y calla Mey que las tres octavas de dedicatoria imitan la de Anguillara a Enrique II, a quien ofrece su trabajo. He hecho un recuento comparativo de las octavas de dos cantos del poema ovidiano en las traducciones de Anguillara, Dolce y

Mey. En el canto primero, confesadamente hecho en paráfrasis, como sus modelos, emplea Anguillara trescientas dieciséis octavas. Dolce ciento sesenta y dos y Mey doscientas. El canto o libro cuarto, en que Mey declara que se ceñía más a la letra, Anguillara le traslada en quinientas octavas, Dolce en ciento sesenta y Mey en ciento setenta y cinco. La desproporción de Anguillara con relación a los otros dos traductores indica hasta qué punto amplía el texto. No pecan de sobrios Dolce y Mey, pero éste amplifica más que el italiano aun en los casos en que ofrece ceñirse mejor al original.

No entra en la economía de este estudio una consideración demorada de estas traducciones, pero de la de Mey cumple decir que siguiendo la buena tradición valenciana del siglo XVI tiene la misma facilidad y gracia de expresión de los poetas paisanos suyos, que estudiaremos más adelante. Su técnica de versificador es pobre, y la empresa notoriamente superior a sus posibilidades; pero ello aparece compensado por la grata llaneza de la dicción, que es virtud cuando sirve un tema sustantivamente poético. He aquí una octava de muestra, en que pueden verse sus virtudes y sus limitaciones:

El sol su claro rostro aún no mostraba.
la luna ni menguaba ni crecía,
ni la tierra en el aire restribaba,
ni la mar con sus hondas la ceñía;
mas el aire a la tierra contrastaba,
y ésta su curso al agua la impedía;
de suerte que era el mar innavegable,
la tierra movediza e inhabitable.

La difusión de esta traducción fue, sin duda, escasa, y no vuelve a imprimirse. Su influencia en los poetas que trataron estos temas puede decirse que debió de ser nula.

Sánchez de Viana

Pocas noticias puedo dar del licencidado. después doctor. Pedro Sánchez de Viana, el más importante de los traductores españoles de las *Metamorfosis* de Ovidio. Ticknor le hace portugués[49], pienso que guiado por un epigrama, que Nicolás Antonio reproduce, en el que se relaciona el apellido Viana con el pueblo de su nacimiento, sin tener en cuenta que bien cerca de Valladolid existe un Viana, verdadera patria de nuestro autor.

Mejor informado estaba el citado bibliógrafo que en el artículo que dedica a nuestro traductor le supone vallisoletano, bajo la fe —advierte— de don Tomás Tamayo de Vargas. Añade que ejerció su profesión médica en Valladolid, y que en ella y en la literaria disfrutó de verdadero prestigio. Asimismo nos dice que en su juventud anduvo en la casa y servicio de don Hernando de Vega, Presidente del Consejo de Indias, a quien dedica su traducción ovidiana. Todos estos datos, harto escuetos e inexpresivos, se deducen fácilmente de los preliminares de su obra, y de ahí los tomó, sin duda, el gran bibliógrafo sevillano. Pero las noticias más preciosas y circunstanciadas sobre nuestro autor se las debemos, como tantas referentes a ingenios vallisoletanos, a don Narciso Alonso Cortés[50]. Por el sabemos que consta en los libros de grados de la Universidad pinciana su naturaleza de Viana, obispado de Palencia, y que recibió el grado de bachiller en Medicina en 1564, y en 1583 el de licenciado, doctorándose en la misma Facultad en 1591.

Había de traducir, probablemente después que el libro de Ovidio, el tratado *De Consolatione*, de Boecio, en el que se encontraría de nuevo con fábulas del poeta sulmonense, allí injertadas con bien distinta intención que en el libro de las *Metamorfosis*. La traducción de éstas aparece en 1589[51]. con un copioso apéndice de anotaciones que ocupan casi tanto espacio como la traducción, y puede considerarse como un volumen independiente, si bien la portada del primero las alude al anunciar «el comento y explicación de las fábulas; reduciéndolas a filosofía natural y moral, y Astrología e Historia». Esta amenaza tan sólo la cumple en las anotaciones, si bien su anuncio podía hacer sospechar una actitud ante el poeta sulmonense análoga a la de nuestra Edad Media, o a la de los escritores castellanistas que tan sólo habían de ver en las fábulas lo que de enseñanza contienen. Sánchez de Viana las admira primero por su belleza sustantiva, y después por lo que de enseñanza pueden tener. Así dirá en el prólogo de sus *Anotaciones*[52]: «Cosa es digna de admiración siendo, como son. las fábulas tan dulces en su proceso, si se entiende lo que debajo de aquel sayal se esconde». Para nuestro traductor todas las fábulas tienden a la enseñanza, y fue bien que se escribieran en verso para que el rigor métrico impidiera que se viciaran con la variedad de las palabras.

Con frase felicísima las llama «posada antigua de la filosofía», y así se acerca a ellas con auténtica veneración. En ella entran, pues, su dulcísimo estilo y después la enseñanza en ellas inscrita. «Los cuales preceptos —dice

— disfrazados de ficciones, no sólo son tolerables a la sensibilidad y delicadeza humana, pero suaves y gustosos».

Confiesa en su dedicatoria aludida a don Hernando de Vega que «la parte que todos conceden para entretenimiento y vacación de los negocios, no he permitido se pase en vano, antes a imitación de los plateros, que de las limaduras de la plata y oro de vasos mayores, barridas de sus tableros, forjan, perfeccionan y ponen en público alguna joya, con que levantan su estimación y acrescientan su caudal, he yo aprovechado los momentos (más preciosos que el oro), que otros llaman ratos perdidos, en componer y publicar esta obra».

La empresa era ardua, y más añadido el suplemento de sus anotaciones, que aunque puedan tildarse muchas veces de impertinentes, y casi sin excepción de prolijas, representan un caudal de lectura y erudición nada despreciable, y un esfuerzo de composición y ordenación verdaderamente extraordinario.

No caracterizaríamos debidamente esta traducción atendiendo tan sólo a sus cualidades literarias, y es preciso atender a su intención manifiesta en las líneas que hemos copiado para penetrarse del alcance total de ella. Sánchez de Viana no es un poeta que pudiéramos llamar profesional. Siente la vocación de la poesía, pero sin que le obnubile la de otros fines morales y hasta científicos que eran los propios de su carácter y profesión. No estamos ante un espíritu transido de renacentismo. desinteresado y satisfecho con el comercio y disfrute de la resucitada antigüedad, sino con un castellano de los que nuestros ascéticos llamaban «sustanciales» a quien no le parecía suficiente una aspiración meramente artística y ajena a toda preocupación moral, como la que sintieron poetas italianistas del tipo de Garcilaso. por ejemplo. Pero sin duda tenía el instinto poético suficiente para respetar la integridad de la belleza de las fábulas ovidianas y no empecer su transcurso con observaciones o consideraciones ajenas al espíritu del original. Por ello su traducción es absolutamente fiel y desinteresada, pero al final, y formando como libro aparte, con portada propia, incluye sus anotaciones en las que tienen lugar cuantas moralidades e ilustraciones de todo orden le ocurren.

Al frente de la traducción no resiste a una exhibición de su cultura, y pone una lista de autores que se alegan en el libro y anotaciones, que por orden alfabético comienzan en Aben Ragel y terminan en Zeuxis, que dio hecha a Cervantes la graciosa critica de su prólogo de la primera parte del *Quijote*.

La traducción está hecha en tercetos y octavas reales, y con toda regularidad emplea los primeros para la narración y descripciones, y las

segundas para los diálogos y parlamentos. El uso de las octavas reales para ponerlas en boca de dioses y héroes había sido fijado por Pérez Sigler en su traducción, como hemos visto, pero provenía de una preocupación que había de trascender al teatro y motivar una regla de Lope en su preceptiva de comedias, en que el coturno exigía el empleo del más noble metro. Fielmente sigue este criterio Sánchez de Viana a lo largo de toda su traducción.

Sobre su mérito apenas ha habido discordancia. Ticknor la elogió sin reservas y Menéndez y Pelayo la tenía en la misma estima, hasta hacer reeditarla en la colección de *Clásicos*, del editor Navarro, a cuya dirección y orientación no era ajeno. En cambio, en una papeleta inédita de su *Biblioteca de Traductores* nos informa de que no compartía tal criterio el portugués Feliciano de Castilho. He aquí las palabras y juicio del Maestro. «El rey de la poesía portuguesa contemporánea, apellidado por sus compatriotas el Millón y el Homero lusitano, poeta como ellos (si bien en esfera harto inferior) y como ellos ciego, el señor Antonio Feliciano de Castilho… califica de pésima la traducción de nuestro Viana, en el prólogo de la muy elegante y fiel versión que del mismo poema dio a luz en 1841. Entre dos tan encontradas afirmaciones, sostenidas por escritores [Ticknor y Castilho] cada cual en su género eminentes, difícil es formar un juicio seguro y desapasionado. Desde luego una consideración: tan absoluto y en redondo es el fallo de Ticknor como el de Castilho: según el uno la traducción es excelente, según el otro la traducción es detestable. Infiérese de aquí, naturalmente, que la traducción será buena o mala, pero no mediana; las medianías no provocan tan encomiásticos elogios ni tan ásperas censuras. La obra ha de ser en algún modo y por alguna circunstancia verdaderamente notable. Yo que en estos apuntamientos me ciño al modesto papel de bibliógrafo (salvo tal cual escarceo en el campo de la crítica) me limitaré a decir que he cotejado cuidadosamente, como he hecho siempre que me ha sido dable, la traducción de Viana con el original latino y con otras versiones nacionales y extranjeras, unas anteriores y otras posteriores a la del médico vallisoletano. Hame parecido generalmente fiel y ajustada al texto de Ovidio, salvo tal cual descuido en la inteligencia del sentido. Entendía Viana al poeta de Sulmona, cuyo espíritu en parle reproduce y en parte no menor deslíe y echa a perder con excesivas amplificaciones. El mayor defecto de esta versión es la flojedad y el desaliño harto frecuentes y lamentables en la versificación. Aun así, me parece superior a la de Jorge de Bustamante… hecha en prosa, y a las de Pérez Sigler y Felipe Mey (muy notable, si bien incompleta la segunda), hechas en verso. No la creo inferior a la italiana de Anguillara, harto

celebrada en otros tiempos y hoy muy decaída de su antigua estimación. Y nada diré de las francesas anteriores a Viana, pues no conozco ninguna capaz de ponerse en parangón con la suya. Pienso, por último, que nuestro licenciado puede ocupar un buen puesto en el coro de los intérpretes de Ovidio, aun de los posteriores a su edad, sin que le sean muy superiores como poetas la mayor parte de los que yo conozco en los idiomas neolatinos, exceptuando Desaitenges, cuya versión califica de admirable el mismo Castilho, y dejándole a él fuera de cuenta como igual o superior a los más celebrados entre sus predecesores». Hasta aquí Menéndez y Pelayo, que a continuación inserta dos fragmentos de la traducción de Sánchez de Viana. correspondientes, el primero, a la descripción del palacio del Sol, en la fábula de Faetón, como ejemplo de versificación dura y difícil, y el segundo de la fábula de Píramo y Tisbe. en el que «el texto está vertido con calor y con brío, no faltando bellezas de sentimiento en algunos pasajes».

Los defectos que nota el maestro santanderino debe tenerse en cuenta que lo son de la poesía del tiempo. Cualquier poema extenso se resiente de lo nuevo y aún poco trabajado del metro, lo que se traduce en una cierta premiosidad que toma color de ingenuidad no desagradable. Es un simpático desaliño que sitúa el verso en el siglo en que se compuso, y que acaso riñe con la perfección que postula un poema clásico, tan perfecto y refinado como el de Ovidio. Tal desaliño le hemos de notar en muchas fábulas contemporáneas y anteriores a esta traducción. Fórmese el juicio que se quiera formar de estos lunares, es lo cierto que, a veces, el traductor se eleva a primores que exceden los de muchas fábulas escritas con intención puramente artística, y, por tanto, en las que se ha elegido libremente el tema y se han variado episodios o circunstancias a medida del gusto y aptitudes del poeta. Si se considera la variedad innumerable de matices del poema ovidiano. se comprenderá mejor el mérito incontestable de esta traducción.

En cuanto a su fidelidad con el original latino hay que confesar que es relativa, como lo era entonces en cuantas traducciones se emprendían. El ejemplo amplificador de Anguillara había influido en nuestros traductores, y si bien Sánchez de Viana no está inmune de este contagio, no llega a la licencia de Sebastián Mey, y se aproxima a la economía de la de Ludovico Dolce, que, sin duda, conocía, y procede aún más moderadamente que el traductor italiano.

Sirvan como ejemplo de su estilo narrativo los tercetos en que narra la fábula de Narciso, amplificando la versión del original, no sin fortuna en muchos casos:

Entre otras fuentes claras había una
sin cieno, como plata refulgente
jamás turbada de ocasión alguna.
Ni cabras, ni pastores, ni otra gente,
ni ramo de algún árbol derrocado,
ni fiera, ni avecilla, ni serpiente,
habían aquel lugar encenagado,
que de una verde hierba se cercaba,
del licor mantenido, y aquel prado
una arboleda fresca así guardaba
que el agua fría estaba sin sospecha
del sol, aun cuando en Cancro aposentaba.
Vista la yerba, el mozo en ella se echa
de la fuente clarísima atraído
y mientras que del agua se aprovecha
para matar la sed, le ha sucedido
otra mayor, y estando allí bebiendo
su vira le ha clavado el dios Cupido.
Estase por sí mismo derritiendo,
mirando su hermosura, que le asombra
en el claro licor do se está viendo.

De ver tal hermosura está admirado,
siendo él el admirable, a causa desta,
y el que desea, siendo el deseado.
El reqúestado es el que reqüesta,
el que abrasa se quema, y es pedido
el que pide, pregunta y da respuesta.
Cuántas veces en vano ha pretendido
besar la fuente engañadora, y cuantas
en el agua los brazos ha metido
pensando de hallarse, pero tantas
el miserable amante se ha burlado
abrazando las aguas claras sanctas[53].

Acaso pueda tildarse de premioso este relato, pero es indudable un aire de ingenuidad que le hace sumamente atractivo, sin que falte la complacencia conceptista tan propia de nuestro genio tradicional poético en los buscados

contrastes de los últimos tercetos. Los en que cuenta la transformación de Narciso tienen autentica amenidad y gracia poéticas, y no resisto la tentación de transcribirles, aunque mutilando el relato.

Tornóse el blanco pecho colorado
de golpes, como suele la manzana
ques blanca, y colorada de otro lado.
O cual la uva al madurar temprana
en diversos racimos mal madura,
toma el color de la purpúrea grana.
Y luego que se vió en el agua pura,
no pudo más sufrir la pena fiera,
el duro hado y nueva desventura.
Mas como suele hacer la blanda cera
a poco fuego, y suelen las heladas
al sol de la templada primavera
derritirse, sus carnes delicadas
se van con el martirio derritiendo,
de su secreto fuego desgastadas.
El lustre liso, claro y stupendo
con blanco y colorado ya es perdido,
la fuerza y el vigor se va perdiendo.
El cuerpo por el cual ha padecido
la ninfa Eco, ya se ve deshecho,
y aun ella se ha. de verle, enternecido.

…Y cuando dijo «Adiós», por despedida,
replica Eco, «Adiós», y en el momento
su cabeza en la yerba fué tendida[54].

Como ejemplo de su arte en el manejo de la octava real escogeré el canto de Polifemo, que ha de ser parafraseado por tantos poetas, y que ya lo había sido para entonces por Castillejo, de quien alguna huella creo que puede encontrarse en nuestro traductor. Así traduce los elogios de Galatea:

Estábamos debajo de una peña
oyéndole cantar, y así decía:
Oh blanca más que flores de la alheña,

florida más que el prado. Diosa mía;
derecha más que el álamo, y senceña
y clara más que el vidrio, y mas que el día
sereno, y más lasciva que cabrito,
cuando es recién nacido, ternecito.
Más lisa que la concha, más graciosa
que el sol de invierno y sombra de verano,
más noble que un manzano, y más hermosa
y más de ver que un plátano lozano;
más lucia que la helada, y más sabrosa
que la madura uva, y a la mano
más blanda que la pluma regalada
del blanco cisne, y más que la cuajada.
Y si no huyes, linda más que huerto
de dulces aguas siempre proveído,
mas. pues que no me esperas, eres cierto
más brava que novillo embravecido;
de corazón más áspero y más yerto
que durísimo roble envejecido,
mucho más que las ondas engañosa,
y más que mimbre o nueza correosa[55].

Y en el ofrecimiento de sus dones asiste toda esta gracia:

Mil árboles con ramas apandadas
de frutas hermosísimas poseo;
y uvas como el oro. y coloradas,
las unas y las otras yo deseo
para ti sola sean reservadas,
que en sólo contentarte me recreo:
tú misma con tus manos matadoras
podrás coger maduras zarzamoras.
Las silvestres cerezas, las endrinas
podrás cortar tú misma en la ribera,
con otras génerosas y más finas
rosadas, y amarillas como cera;
y si con tal marido no te indinas
no faltarán castañas a do quiera,

ni el montañés madroño colorado;
todo árbol le tendrás a tu mandado[56].

Basten estas muestras del estilo poético de Sanche/ de Viana. Su traducción fue. sin duda, de las más leídas, e influye en poetas posteriores eficazmente. Su importancia en el desarrollo de este género de fábulas es. pues, muy considerable, como muy considerable es su valor poético, que el buen catador puede apreciar en sus defectos y limitaciones tanto como en lo que la crítica académica, que bien puede representar el portugués Castilho, puede juzgar como aciertos.

Fábulas mitológicas en Boecio

He considerado las traducciones españolas que se hicieron del libro de las *Metamorfosis* porque influyeron decisivamente en el conocimiento de las fábulas que me propongo estudiar, si la más antigua. poniéndolas al alcance de los legos en la lengua latina, las demás dando un ejemplo del tratamiento poético de ellas. Pero aún resta considerar otros textos que muestran la materia ovidiana a luz distinta y con perspectiva diferente, y entre ellos, en primer lugar, un texto de la antigüedad verdaderamente venerable, y divulgado cual ninguno en la Edad Media, y traducido y reeditado muchas veces en nuestros siglos de esplendor áureo: el tratado *De consolatione Philosophiae*. de Ancio Manlio Torcuato Severino Boecio.

En este libro famoso se traducen, conviniéndolas a un sentido moral, dos fábulas de Ovidio, y, sin duda, el ejemplo de Boecio no es extraño a la composición de «Ovidios moralizados» a que hemos aludido. Ellos constituyen todo un estilo, una manera de interpretar y exponer al poeta sulmonense, que ha de ser único en la Edad Media, y aún ha de tener practicantes en el siglo XVI en poetas de gustos arcaizantes y levemente influidos por el Renacimiento. Mas en esta época, en que los textos medievales han sido olvidados, la tendencia moralista tiene presente el ejemplo de Boecio, que sigue traduciéndose y editándose, y es libro tan popular, y al par tan estimado de los doctos, como pudo serlo en siglos anteriores.

Las fábulas moralizadas tenían una tradición muy vieja e insoslayable para los poetas que quisieran cultivar estos temas, pero ya entrado el siglo XVI esa tradición había perdido el contacto con las fuentes más remotas, y son las versiones castellanas de Boecio las que vuelven a mostrar los ejemplos morales contenidos en Ovidio. Los traductores castellanos de

Boecio daban hecho el modelo de fábula moralizada, escrita ya. en verso y en castellano, y asi no pueden dejar de tenerse en cuenta estas traducciones que influyeron poderosamente en el desarrollo del género, precisamente en el momento en que el italianismo renacentista proponía modelos harto diferentes de su tratamiento.

No es de este lugar una referencia extensa del famoso libro *De consolatione*., número ene de los escritos como consuelo en una cárcel, y el más egregio de ellos. Pero debo advenir de su estructura que en sus cinco libros alternan los diálogos entre la Filosofía y el autor, o prosas, con versos en que complementariamente se resumen con medido y suave acento los aspectos del diálogo que mejor se prestan a remover el sentimiento, y a los que llama, y son. *Metros*. El *Metro* doce del libro tercero moraliza la fábula de Orfeo, y el tercero del libro cuarto la de Circe. La traducción de una y otra son las que interesan a mi propósito, pues en ellas se nos ofrecen dos fábulas ovidianas tratadas con todos los requisitos y circunstancias propios del género.

Del siglo XIV es la traducción más antigua al castellano del famoso libro, si bien no lo es de éste genuinamente, sino de su declaración por fray Nicolás Triveth. De ella hay ejemplares manuscritos en la Biblioteca Nacional**[57]** y en la de Menéndez y Pelayo**[58]**. Del siglo XV son numerosas las traducciones conocidas. El padre Alonso-Getino**[59]** enumera las siguientes: «La versión castellana que tenía el Condestable don Pedro de Portugal, la que cita Haenel de la Biblioteca Colombina y la que existe en la Biblioteca Nacional, la que hizo o mandó hacer el Canciller López de Avala, la que hizo o copió, en 1436, Pedro de Valladolid. criado del Rey de Navarra, y la que apareció en las prensas de Tolosa en 1488, bajo el nombre del padre Ginebreda, por estar calcada en la versión catalana, y de la que citan, además de la edición dudosa de 1493, que trae Hain, las de 1497, 1499, 1511 y 1518».

Este mismo año aparecía la del padre Alberto Aguayo**[60]**, dominico, que hacía poner en olvido todas las anteriores por ser la más fiel de todas, escrita en estilo tan propio y elegante que mereció el elogio de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*. Además de esta versión se escribe en el siglo XVI, aunque permanece inédita, la de nuestro conocido Pedro Sánchez de Viana**[61]**. el traductor de las *Metamorfosis*, para quien sería un placer volver a encontrarse con su bien conocido Ovidio entre los metros del grave Boecio, y aún Latassa**[62]** reseña una del gran historiador Jerónimo Zurita, que estuvo en la librería del Conde de San Clemente.

De estas traducciones nos interesa la de Aguayo, por ser la única que se publicó y, por tanto, pudo tener influencia, y haber tenido en el siglo XVI cuatro ediciones, tres en Sevilla, en 1518, 1521 y 1530, y una en Medina del Campo, en 1540. Su difusión fue, pues, considerable.

Aunque de pasada, he hecho el elogio del estilo del padre Aguayo. Su manera literalia corresponde al renacimiento humanístico, pero en sus versos pesa toda la tradición medieval, y es instructivo el verle manejar estos temas con una ausencia de amenidad, aunque no de fluidez en el verso, que recuerda la manera de Sebastián de Horozco, que sin duda había leído el dominico. Las fábulas de éste puede decirse que son las primeras que con tema estrictamente mitológico, aunque con intención harto distinta de la que había de prevalecer, se escriben en castellano.

Señalado queda el sentido con que Boecio utiliza estos temas, pero el propio padre Aguayo le precisa en un «Argumento en todo el libro» que escribe al frente de él. Dice así: «Indujo [Boecio] algunas fábulas moralizadas, no ejemplos ni auctoridades de la Sagrada Escriptura. porque no era tan común ni tan tractada de todos como las dichas fábulas, y también, porque su intención no era enseñar solamente a los fieles, mas a cualquier hombre del mundo sin ninguna ley o seta, sino en su puro natural».

La fábula de Orfeo comprende la bajada al infierno en busca de su mujer, su visita al reino de Plutón, su salida del infernal antro y la nueva pérdida de la esposa. Aguayo emplea la copla real de dos quintillas con consonantes independientes en cada una. pero con la extraña y poco feliz combinación ABBBA, que resta agrado a la estrofa. La ingenuidad del relato presta encanto a la fábula. He aquí cómo describe el efecto de la música de Orfeo:

Con estas dulces canciones
los ríos hacie parar;
a las montañas andar;
a las bestias, olvidar
sus propias inclinaciones.
Iban los ciervos tras él,
con el león lado a lado;
los lobos con el ganado;
los conejos, sin cuidado,
muy juntos con el lebrel.

En la formación de cultos neologismos se advierte la influencia de los poetas del siglo XV. No diferentes de los que emplea en la siguiente estrofa, hubieran sido los escogidos por Juan de Mena o Santillana, si la hubieran metrificado.

Comiénzase de espantar
aquel infernal portero,
tresdoblado cancerbero,
y las furias, muy de vero,
comenzaron a llorar;
tuvo la rueda liviana
la orfeana canción,
do volteaba Ixión,
y templó la gran pasión
de la sed tantaliana.
El buitre, que consumía
con unas rabiosas ganas
las entrañas ticianas,
con las coplas orfeanas
ya de harto no comía…

La fábula de *Circe* está traducida en el mismo metro y con semejante acierto. La misma ingenuidad notada en la *Orfeo* deslustra, y al par agracia, el relato ovidiano:

El armada ulisiana
acaso vino a parar,
para haberse de amparar,
adonde solie morar
Circe, ramera galana;
y ella usaba una mixtura
para los advenedizos,
hecha como bebedizos,
que eran tan fuertes hechizos
que mudaban la figura.

Se aparta Boecio de la versión de Ovidio, que supone que los *ulisianos* fueron todos transformados en puercos. En ésta se transmutan en diversos

animales, y esta lección han de seguir, como veremos, algunos de los que tratan esta fábula:

Tornóse tigre casero
el uno; el otro. león;
el otro, puerco cebón;
otro se (ornó cabrón;
otro, lobo carnicero.

El relato está simplificadísimo, y tan sólo enuncia estas transformaciones para sacar la moraleja que se dilata en dos estrofas. En una. elogia la virtud y la gracia que dan remedio al alma:

Mas, al revés, el pecado
es ponzoña verdadera
que infecciona en tal manera,
que del hombre hace fiera,
siendo el cuerpo no trocado.
Queda el hombre lastimado
en la parte interior;
queda entero lo peor;
queda todo lo mejor
perdido, fiero, mudado.

La moralidad está contenida en la última estrofa, y Aguayo la expresa así:

Sepa, pues, el que mirare
con la vista espiritual
hacia la puerta infernal,
que perderá por su mal
cuanto precioso llevare.

Aún en el metro sexto del mismo libro cuarto ha de utilizar ejemplos mitológicos para deducir una moralidad, pero aquí no tienen la forma de fábula más o menos desarrollada, sino que tan sólo expone el caso como noticia. Los ejemplos que propone con los de Agamenón, Ulises y Hércules. Propiamente ovidiano. aunque sólo en los personajes, es el caso de Ulises y Polifemo, al que alude en una estrofa:

Vino Ulises fatigado
con su flota y compañía
a do estaba aposentado
aquel cíclope nombrado
que los hombres se comía;
y después que hubo comido
a los que pudo tomar.
Ulises fuerte, atrevido,
como lo vido dormido
trabajó por se vengar.

Los trabajos de Hércules están enumerados sobriamente, y la moralidad que se propone establecer queda encerrada en las últimas palabras del metro:

Enderezad vuestra vida
a las obras de bondad,
pues es cosa conocida
que da la tierra vencida
el cielo por heredad.

Esta traducción, después de tan divulgada y tan rápidamente, debió de caer en el olvido. A ello contribuiría lo anticuado de su estilo, disonante de la sensibilidad y los gustos del siglo, y ello en mayor proporción cuanto más avanzaba, así como la singularidad de traducir las prosas en versos octosilábicos libres, aunque escritos seguidamente como si no lo fueran. La naturalidad con que desempeña el padre Aguayo este propósito, es prueba elocuente del dominio que poseía del idioma y de la aptitud del castellano para correr holgadamente y con naturalidad por el cauce favorito del octosílabo. Porque el artificio es tan perfecto, que la construcción de la frase no se violenta lo más mínimo al someterla a tal métrica disciplina.

En el siglo XVII aparece la traducción de fray Agustín López[63], *religioso bernardo, toda en prosa, excepto el metro cuarto del libro primero, por lo que no tiene interés para nuestra inquisición. Asimismo, sabemos que don Nicolás Antonio*[64] *vio otra del carmelita fray Antonio de Jesús María, pero es dudoso que saliera de la imprenta, pues sólo esta noticia tenemos de ella. Don Antonio Pérez Ramírez publica en 1698, en Valladolid, otra traducción, pero sólo del libro primero, por lo que tampoco la alcanza nuestra*

curiosidad. La que sí la despierta es la de don Esteban Manuel de Villegas[65]*, publicada en 1663. y ello no por la influencia que ya a tales alturas pudiera ejercer en un género en declinación, sino por la categoría del poeta y por el valor sustantivo de sus versiones.*

Corresponde, naturalmente, esta traducción a otro clima poético, y aunque Villegas no se dejó arrastrar nunca servilmente por el de su tiempo, en los modos y en la manera de encararse con los temas propuestos por Boecio puede advertirse la influencia de la madurez del género. Es proverbial la vanidad del poeta, y en pocos lugares se muestra más en su punto que en el Prólogo que escribe para su traducción. He aquí sus notables palabras: «Este libro fue en tiempos pasados traducido, pero con poco adorno y mucho volumen, y así no hizo ruido; antes dejó a muchos descontentos, y al autor con poco crédito de los romancistas: que fue causa que me animase a ponerle en mejores paños; y no cayó mal la suerte, porque salió la traducción de tan buen aire, que no tienen que envidiar los legos que esta mi traducción leyeren, a los que saben latín y entienden con ventajas el texto: porque los versos, donde está la mayor dificultad, van vestidos de tan lustrosos paños que pueden correr plaza más de compuestos que de traducidos». Hasta aquí el elogio, del que algo habrá que rebajar, pero quiero antes seguir copiando porque utiliza una muy usada comparación, dándola su filiación y aplicándola a su caso: «Sin las borlas —dice— de don Diego de Mendoza, que decía que las traducciones eran de la condición de los tapices vueltos al revés, que descubrían las figuras, pero llenas de borlas y de hilachas[66]*».*

La traducción de las dos fábulas la llevó a cabo en romance. La de Orfeo es francamente floja, y el verso se arrastra lánguido y premioso. Llega a preferirse la sabrosa ingenuidad de Aguayo a este romance, al que da personalidad, no sé si afortunada, alguna singularidad harto propia del poeta. Así, al llegar Orfeo a las puertas del Infierno ha de decir pintorescamente:

Volvióse luego el portero
mudo, que ladra por tres;
que a la fuerza del bemol
no se pudo contener.

En cambio, el cesar de las penas de los condenados esta expuesto con dignidad:

Cesó de girar la rueda
de Ixión: y ni la sed
de Tántalo se curó
del agua que vio correr.
Hasta el buitre, ya embriagado
de la voz, tiene por bien
de darle al bazo de Ticio
trancas treguas esta vez.

Mejor éxito tuvo al trasladar la fábula de Circe. Desde el principio tiene animación y aire poéticos:

Arribaron con el Euro
del capitán ¡tácense
las velas y demás trastes
de las vagantes trirremes…

Amplifica la descripción de las transformaciones de los compañeros de Ulises, y el romance, aunque breve, porque la intención de Boecio no daba para más explayarse, puede ocupar su puesto entre los que narran fragmentariamente fábulas y mitos clásicos.

El metro en que Boecio toma ejemplos homéricos, aunque harto reducidos en su exposición, fue trasladado por Villegas en octavas reales. Creo que de todas sus traducciones ésta es la mejor, pese a la opinión del Duque de Rivas[67]*, que al presentárnosle en un romance le juzgaba al poeta,*

en versos cortos, divino,
insufrible en los mayores.

La octava en que cuenta el caso de Ulises y Polifemo tiene toda esta gallardía e impresionante realismo:

Mísero llora el itacense viendo
sus tristes compañeros destrozados,
y desde su presencia al vientre horrendo
del bestial Polifemo trasladados:
pero no pienso que se fue riendo
del sabor de los ¡tacos bocados,

porque el gozo que tuvo pagó luego
bramando esquivo y lamentando ciego.

Aún son mejores las octavas en que enumera los trabajos por Hércules vencidos, y acertada la concisión sentenciosa con que en los dos últimos versos enuncia la moralidad. Sin temor de enojar las reproduzco, por dejar aquí una muestra digna de un poeta en estos temas, pese a que hemos de tener ocasión de considerarle más veces:

Con tres cadenas amarró al Cerbero;
y vencedor del huésped insolente
le dió en pasto a sus brutos; cedió el fiero
veneno de la Hidra al fuego ardiente;
Acheloó sin el cuerno, ya no entero,
se escondió vergonzoso en su corriente;
Anteo fue postrado en sus arenas;
Caco venganza a Evandro con sus penas.
Del jabalí cerdoso fue espumado
el hombro, que con fuerte valentía
ha de oprimir el cóncavo estrellado,
y esta fué en él hazaña más tardía:
tolerólo con cuello no inclinado,
y ínclito galardón fué de su vía.
Pues fuertes, proseguid; y los no tales
sufrid, sufrid, que hay premios celestiales.

No son éstas las últimas traducciones que se hacen del llamado «último romano», pero, a mi ver. no tiene interés el exponerlas, pues ya no influyen en nada en el género de fábulas que estudiamos. Cierto que en ese caso está, a mi entender, la de Villegas, pero me ha parecido inexcusable dar noticia de ella e incorporar al número de los poetas que tratan de temas ovidianos al autor de las Eróticas, aunque lo haya hecho, por ahora, a través de un escritor nada pagano. como Boecio, y en breve y poco significativa ocasión. En cambio. la traducción de fray Alberto de Aguayo creo que no es ajena al desarrollo de las fábulas que consideramos.

Otras obras sobre mitología.

Pérez de Moya y fray Baltasar de Vitoria

Aún no terminan con las traducciones examinadas las posibles fuentes castellanas de poemas mitológicos. Dejo de lado intencionadamente los repertorios y diccionarios que corrían por los siglos XVI y XVII entre los curiosos para fijarme en algún libro en el que, aunque en prosa y con distinta intención que la poética, se expuso el repertorio de invenciones mitológicas y pudo ser lugar de información para los poetas. El que fuera verdadera fuente es difícil comprobarlo, como será fácil hacerlo en las traducciones examinadas, pero el hecho de la posibilidad me anima a esta exposición, y, sobre todo, el que ella nos dará nuevas líneas para delimitar y caracterizar mejor el ambiente impregnado por este mundo mitológico en el que habían de crearse y escribirse las tabulas que estudio.

Sea el primero de estos libros la Filosofía secreta, del Bachiller Juan Pérez de Moya. Fue éste esencialmente un matemático lleno de curiosidad por muy varias disciplinas. En libro bien asequible hoy **[68]** *puede verse la lista de sus obras publicadas, que lo comprueban. Más que un matemático original, o al menos al tanto del estado de la ciencia en su tiempo, fue un divulgador excelente, con magistrales dotes de expositor y no falto de agrado literario. Si consideramos las obras que consagró a esta disciplina como el núcleo de su producción científica, entre las que podríamos llamar extravagantes, es esta dedicada a la interpretación de la mitología la más importante.*

Su carácter nos le muestra en breve espacio su título completo, que es así: Filosofía secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Ídolos o dioses de la antigüedad. Es materia muy necesaria para entender poetas e historiadores. La fecha de su publicación es de 1585, es decir, el tiempo en que cedía el entusiasmo renacentista de estos poemas y se iba a preparar el resurgir pujantísimo de ellos bajo las formas barrocas del arte del siglo XVII. No alcanzó su utilidad para ser aprovechado por los poetas italianistas del siglo XVI, pero en los que compusieron fábulas, o en los que empleaban alusiones mitológicas pensaba Pérez de Moya al juzgar de la utilidad de su obra para poetas.

Pérez de Moya no era un poeta, ni un artista desinteresado, y por ello propone las fábulas como moralista, tratando de desentrañar un sentido útil y hasta una justificación histórica para ellas, conforme a una vocación que hoy limitadamente, pero en el siglo XVI con plenos títulos, podía pasar por científica. Claro que era un prurito humanístico el que le hacía abordar estos

temas mitológicos, pero el procedimiento y los textos que utiliza e invoca son los más selectos de que entonces podía disponerse. Si se hiciera estadística de sus referencias y citas, sería mayor el número de las que emplea referentes a mi Ingratos e historiadores, y hasta teólogos, que las propiamente poéticas, con ser los poetas los principales expositores de estos temas. Sólo olvidando el carácter que estas ciencias teman en el tiempo en que no lo eran según nuestro actual criterio, puede negársele al libro de Pérez de Moya esa intención científica, naturalmente que referida, insisto, al concepto que entonces privaba de la ciencia mitológica. Gómez de Baquero, ultimo editor de este libro, no yerra al decir que «pertenece al reino de la tradición humanística y la erudición moral», pero me obliga a insistir en el carácter científico que aquella época concedía precisamente al humanismo al decir que «no puede competir con los libros de carácter científico consagrados a este asunto».

Está dividido en siete libros, de los que el primero es como una introducción general sobre la idolatría y «la muchedumbre» de dioses de la Gentilidad. El segundo trata de los dioses varones; el tercero de las «deesas hembras»; el cuarto de los varones heroicos o semidioses; el quinto de fábulas propiamente morales; el sexto de fábulas de transformaciones; el séptimo, finalmente, de fábulas de contenido alegórico propiamente religioso y aleccionador.

Expone primero, y con amenidad de que daré alguna muestra, la fábula o relato de la vida de algún dios o héroe, al que sigue la mayor parte de las veces una Declaración en la que procura descubrir el sentido alegórico del relato; pero en algunos casos, y si no va implícito en esta declaración, añade aún una propiamente histórica, en que razona lo que pudo haber de hecho real en lo que se oculta bajo la vestidura de la fábula.

Para nuestro objeto tienen particular interés el comienzo del libro sexto, «en que se ponen fábulas pertenecientes a transmutaciones», y el primer capítulo, «en que se ponen algunos presupuestos para mejor entender las transmutaciones de Ovidio». He aquí una muestra del carácter y sentido de tales presupuestos: «Para entendimiento de las transmutaciones que Ovidio escribe, y otros poetas, se advertirá que para denotar la castidad fingen haberse convertido los que la amaron en árboles siempre verdes, como Dafne en laurel. Y cuando alguno moría que dejaba muestra de alguna gracia especial, fingieron convertirse en tiernas y delicadas llores, que brevemente se secan, como jacinto. Y, por el contrario, para reprehender las crueldades y tiranías y otras cosas feas, fingieron por esta manera de comparaciones

convertirse en fieras, como Licaón y Linceo en lobos». Y por este orden sigue la declaración de las transmutaciones ovidianas, dando a cada una su sentido y forzando casi siempre el desinteresado y fabuloso que, sin duda, tienen.

Aún quiero proponer una muestra de la manera de relatar las fábulas, que lo hace con amenidad y elegancia, en prosa tan refinada como la mejor de su tiempo. He aquí una de las más conocidas, la de Júpiter y Europa: «Europa fue hija de Agenor, según Ovidio, de quien cuenta que siendo muy amada de Júpiter mando a Mercurio que fuese a la tierra de Fenicia y llevase las [vacas] del Rey Agenor cerca de la ribera, a un lugar donde Europa, con otras doncellas, solía salir a holgar; lo cual hecho, Júpiter, dejado el cetro real (como el amor y la gravedad no puedan vivir en una misma casa), mudóse en un hermoso y blanco loro y juntóse con las vacas. Europa, admirada de la belleza del toro, llegábase a él, y aunque le parece manso tiene miedo; mas, poco a poco, perdiendo el temor, comenzó a regalarle y a ponerle flores en la cabeza. El toro, muy humilde, lamíala las manos y jugaba con ella; la doncella, perdiendo de todo el miedo, subióse sobre él. El toro, viéndola sobre sí, vase poco a poco hacia el mar y entróse en él. Cuando Europa se sintió dentro del agua hubo miedo, y por no caer asióse fuertemente de los cuernos, y así, llena de pavor, fue llevada a Creta», etc., etc. En la declaración busca al par el sentido simbólico y el rudimento histórico en que la tabula pudo fundarse. Así ha de decir, con respecto al primero: «Mercurio, que echa las vacas a la ribera, denota la elocuencia y sagacidad»; y procurando explicación verosímil al relato. continúa: «Algún alcahuete, que de la ciudad hasta la ribera hizo salir a Europa, o algún mercader que la mostraría algunas niñerías vistosas, que con ofertas de que en su navío había cosas de ver, la robaría». Y aún continúan hipótesis semejantes en las que procura establecer la verdad del hecho que dio primitivamente lugar a la fábula, aparte ilustrar su alegoría. Por semejante sistema está escrito todo el libro y declaradas todas las fábulas.

Entre las de mayor curiosidad se cuenta una especie de proemio que inventó el Bachiller para tratar de Momo, «dios muy holgazán» a quien Hesiodo hace «hijo del Sueño y de la Noche». Pérez de Moya escribe una genealogía o como él la titula, «descendencia de los modorros». Es un juguete literario, muy ingenioso y agraciado, del que se encuentran copias manuscritas en las bibliotecas. Una publicó Paz y Meliá[69]*, muy modificada en su final, pero en su idea la misma, y literalmente copiada de esta Filosofía secreta en los más de sus párrafos.*

El libro de Pérez de Moya tuvo, sin duda, gran difusión. Gómez de Baquero cita hasta cinco ediciones. «A la edición de Madrid de 1585 —dice — siguen la de Zaragoza, de 1599; la de Alcalá, de 1611; las de Madrid, de 1628 y 1673. La edición de 1628 debió de ser reimpresa a principios del siglo XVIII, pues existen ejemplares cuyos tipos y papel pertenecen a esta época». En tiempo bien tardío seguía leyéndose este repertorio mitológico y, sin duda, prestó, por lo menos, el servicio que su autor se propuso y claramente expreso el aprobante de la primera edición, fray Alonso Muñoz: «Fuera de ser de mucho trabajo y estudio del autor, es provechoso para declaración de las fábulas que casi todos los poetas en sus libros ponen, y para el buen entendimiento dellas y para que el vulgo sepa lo que por ellas los Poetas quisieron significar».

Más tardío, pero no menos importante, es otro repertorio de análoga especie, aunque muy distinto en su plan, que publicó el padre fray Baltasar de Vitoria en dos partes con el título Teatro de los Dioses de la Gentilidad[70].

Lope de Vega fue aprobante de la primera edición, y define el carácter del libro y le elogia, no sin justicia, con estas palabras: «Lección importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad envolvió la antigua Filosofía en tantas fábulas para exornación y hermosura de la Poesía, Pintura y Astrología, y en cuyo ornamento los Teólogos de la Gentilidad… hallaron por símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas». Y añade: «Muestra el Autor en este libro suma lección y erudición, y fallaba verdaderamente en nuestra lengua como le tienen las de Italia y Francia por varios autores».

La razón de titular Teatro a esta exposición de historias mitológicas la da el autor, no sin gracia: «Porque así como en el Teatro —dice— se representan varias y diversas figuras: y el que una vez la hace de Rey, luego sale hecho lacayo; y la que representa una damisela hecha una mujer baja; así estos representan unas veces mucha autoridad y divinidad; otras salen en humildes formas y figuras haciendo de sí mil ensayos y metamorfoseos, de cuyas mudanzas y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades, y doctrinas importantes a la vida humana». Me parece sumamente curioso este párrafo en el que explica el autor su idea, desentrañando, según su designio, la metáfora del teatro, que en tantos libros, anteriores y posteriores al que nos ocupa, tenía su obvio sentido de exposición o representación de un tema o asunto.

El suyo le divide fray Baltasar de Vitoria en doce tratados, «haciendo de

cada Dios un libro, porque éstos eran los dioses más selectos y principales… A estos doce libros —continúa—añadí el último, que en esta segunda parte es el séptimo (y aun el mas curioso) en el cual traté de otros dioses de menor cuantía y de mas baja estofa».

Era el padre fray Baltasar de Vitoria, salmantino, y debió de ser catedrático, al menos en su orden de franciscanos. Conforme a su plan agrupa en torno a cada uno de los dioses principales las leyendas y fábulas que los poetas y escritores de la antigüedad, y aun algunos modernos, les atribuyeran, o en las que tuvieron alguna participación. Le preocupa el sentido alegórico y moral mucho menos que a Pérez de Moya, a quien por cierto no creo que cita una sola vez, con tener cierto indudable parentesco ambos libros. Las fábulas y leyendas están autorizadas con multitud de autoridades de poetas y mitógrafos clásicos. Prefiere las de los primeros, de quienes reproduce pasajes extensos a veces. Les declara generalmente en castellano, y para los de Ovidio, que son los más numerosos, suele valerse de la traducción de Sánchez de Viana para los de las Metamorfosis. y, la de Diego Mexía para las Heroicas. Invoca muchas veces referencias de los poetas españoles, en especial de Garcilaso y Lope de Vega, y utiliza incluso fábulas de las que hemos de estudiar. como la de Silvestre en el caso de Píramo y Tisbe. por parecerle muy bien acomodada al original ovidiano. De otros poetas que invoca, incluso emblématas, como Alciato. hace el propio autor la traducción, y no sin elegancia y facilidad, aunque siempre de breves fragmentos.

La impresión que produce el libro es la de una intención propiamente poética y literaria. El autor se complace en la narración de las fábulas, hecha con elegancia y decoro sencillo. Así ha de decir: «Para favorecer el intento se han visto muchos libros, y muy exquisitos, como se podrá ver en el curso de estos tratados, los cuales no van dispuestos con estilo poético ni afectado (como algunos pensaron que fueran), porque esto no es más de contar historias, las cuales se suelen siempre tratar con estilo llano y común, que estos libros no sirven de más que de dar mano y aparejo a los que quieren tratar de poesía, para que hallen las historias y fábulas recogidas, y dispuestas para poderlas saber con facilidad y claridad, sin andar revolviendo libros de latinidad ni de otras lenguas extranjeras». Claramente declara aquí fray Baltasar de Vitoria su intención de más que dar facilidades a los poetas para utilizar la mitología en sus composiciones, y en ello estriba la razón de que se de noticias de él en este lugar. No es dudoso que cumplió su deseo en muchos de los que hemos de tratar en este estudio, y confieso que

a mi mismo ha sido de verdadera utilidad para discriminar en algunos casos fuentes y referencias. Tal amplitud da a éstas, que en ocasiones sale del campo mitológico, o, por mejor decir, incorpora a él historias nuevas, como al tratar de Venus y el Amor, donde da cabida a la historia de Macías según la versión de Argote de Molina, y contada con tantas particularidades y tan desenvueltamente que es trozo dignísimo de lectura y no sé si reparado por nuestros historiadores literarios.

Este libro tuvo una continuación muy tardía, debida a fray Juan Bautista Aguilar, escritor valenciano, poeta no despreciable y animador literario en su tiempo y en su región. La tituló Tercera parle del Teatro de los dioses de la antigüedad[71]*, y quiso que pareciera como tercer tomo de esta obra, hasta el extremo de que incluye un índice de cosas notables común para su libro y para el del padre Vitoria en su edición de 1679.*

Fray José Rodríguez, trinitario calzado, refiriéndose en su aprobación a las tres partes, dice que «parece no haber variado de autor por la fertilidad de erudición y noticias, con que más iguala que imita a la segunda y a la primera, y que en la traducción de dísticos y epigramas y en la exornación de propios y ajenos poemas, las adelanta y excede». La razón de escribirse esta tercera parte fue, sin duda, el éxito avasallador de las de Vitoria. El propio Aguilar nos informa de que «admitiólas la curiosidad de tal modo, que hasta hoy se han hecho ya siete impresiones».

Esta tercera parte cae fuera de nuestro interés por lo tardío de la época en que se publica, en que era ya superflua como fuente mitológica. La divide en cuatro partes: la primera trata del dios Océano: la segunda, de la Gran Madre, es decir, la tierra o Cibeles; la tercera, del dios Cupido, y finalmente, la cuarta, de las Musas. Como advertía su aprobante, es libro curioso por la cantidad de traducciones o comentarios en verso de las fábulas que, a veces, pueden considerarse como verdaderos poemas, y como tales he de considerar algunos en su correspondiente lugar. Así. pues, ha tenido para mí más el valor de antología, sin pretenderlo, que de fuente mitológica de los poemas que estudio.

Estos libros me ha parecido preciso notar ahora como antecedentes de algunas de las fábulas que estudiaré en su lugar, y sobre todo, como índices elocuentes del interés por estas ficciones, a cuyo desarrollo prestaron, sin duda, su valimiento y autoridad, al par que reflejaban las preferencias de los poetas por esta clase de tabulas y representaciones.

III. El renacimiento

La palabra Renacimiento, y todos sus derivados, han de ser usados con prodigalidad en esta parte de mi estudio, y por ello debo precisar el sentido que les atribuyo. El Renacimiento, cuyos orígenes históricos y geográficos no me interesa exponer, alcanza a todas las actividades y llega a hacer formar un concepto distinto del mundo y a constituir un estilo vital diferenciado. Cambios extraordinarios en el orden político, descubrimientos de nuevas tierras y de nuevos principios, hallazgos clásicos que habían de mudar el concepto del arte y de las letras, devoción por el estudio de la antigüedad, que aparece como maestra y como guía, libertad que se ejercita no de un modo casi meramente biológico, sino con conciencia de que se usa de un derecho de la naturaleza; estas y otras cien variaciones en la vida y en el concepto tradicional de ella acarrean una revolución que alcanza a la totalidad de facultades, sentimientos e ideas de los hombres.

Este hecho se consuma en España en los albores del siglo XVI. coincidiendo, y favorecido, con el contacto cada día mayor con el resto de Europa, y, sobre todo, con Italia. Pero no se trata de un momento, de un transcurso breve de tiempo que pueda marcar la divisoria, sino de una evolución que a través de todo nuestro siglo XV viene elaborándose y que tiene su floración en la centuria siguiente.

Un estudio, o una indicación responsable, sobre el Renacimiento, habría de incluir la consideración de todas las actividades que fueron influidas por tal movimiento, pero aquí hemos de dar por hechos tales estudios, y en realidad lo están, y la más deficiente bibliografía puede ser orientadora, y reducirnos a su repercusión en las letras y, más concretamente, en la poesía, y en la poesía española escrita en castellano.

En esta consideración la influencia tiene un nombre geográfico: Italia. Las relaciones de nuestra península con la italiana no se interrumpen durante toda la baja Edad Media, ni deja de sentirse en los poetas de nuestros cancioneros,

sin remontarnos, que pudiéramos, a tiempos más lejanos. De Italia nos llegan en el siglo XVI los temas, las formas y la sensibilidad poéticas. Tan es así, que la influencia tiene carácter de absorción y el remedo nota de plagio. De todas las acusaciones que se han de hacer contra los metros italianos, hoy nos parece que la única fundada es la de extranjería. Felizmente, el viejo espíritu tradicional, lo que habría de resistir con el nombre de castellanismo, no fue desplazado nunca totalmente, y ello hace que en la pugna entre la nueva corriente y la tradicional la absorbida sea aquélla, y los metros y los modos italianistas se nacionalicen, hasta el punto de ser parte integrante del tipo de poesía más nacional, la que puede resumirse en el nombre de Lope de Vega.

Al advenimiento del aluvión italiano pudieron salvarse las personalidades, y Garcilaso es el ejemplo más eminente; pero la originalidad peligró y naufragó muchas veces en la imitación servil, y hasta el momento que se ha llamado segundo Renacimiento, y que corresponde ya a la segunda mitad del siglo XVI, la espontaneidad poética de los españoles padeció indudable mengua. Tan es así, que nos ha de ser dado considerar que en las fábulas mitológicas compuestas por espíritus menos permeables a la influencia italiana es mayor la originalidad, la frescura y espontaneidad, el encanto poético, que en las compuestas por epígonos incondicionales de los nuevos modos. La influencia alcanza a todos, pero no en todos produce los mismos efectos, y en los que les sienten menos, los resultados poéticos son más favorables. Con un mismo tema, el de Narciso, por ejemplo, dos poetas, Acuña y Silvestre, el primero absorbido por el gusto italiano, el segundo punto menos que impenetrable para el nuevo estilo, compondrán su fábula, y precisamente por lo que de tradición vernácula tiene, Silvestre vencerá al poeta vallisoletano. La espontaneidad y la gracia poéticas estarán de parte del primero, si bien el secreto constructivo del poema y la proporción y decoro los poseerá el segundo.

Quien leyera por orden cronológico los frutos de los poetas españoles, al llegar a Garcilaso sentiría una extraña sensación: un cambio total de color, una finura de dibujo en las imágenes, una invasión directa de la naturaleza en la poesía y una desusada novedad en todos sus elementos, que le darían la impresión de que se encontraba incomunicado con el mundo poético del siglo XV. Como el Infante don Pedro en la tragedia de la *Nise lastimosa*, de Bermúdez, podría exclamar:

Otro cielo, otro sol me parece este…

Todo, en efecto, ha variado. Han variado los temas. Los mitológicos, que más nos interesan, eran conocidos y utilizados como hemos visto, mas nunca se enfrentaron con ellos los poetas para hacerles asunto exclusivo de largas fábulas. Pero la variación ha sido mayor en la actitud del poeta ante ellos. Aprecia ahora la sustantiva belleza de tales asuntos y no les reduce a apólogo o moralidad. Y esta actitud trasciende a toda clase de argumentos, sentimientos o conceptos. La expresión más refinada del rendimiento amoroso ante la mujer, que pudiéramos encontrar en el mejor poeta de cancionero influido de la sensibilidad provenzal, nada tiene que ver con el caliente y vivo afecto con que Garcilaso ha de dirigirse a doña Isabel de Freire, viva y muerta, con paralelismo evidente con Petrarca. en su primera égloga.

El Renacimiento poético español tiene una indiscutible originalidad. Causa de ella es la personalidad vital que ni los enemigos más abiertos de nuestro país le han negado nunca. Creo que influyeron en este resultado, en primer término, nuestra religiosidad católica inconmovible, que ha de trascender visiblemente a nuestra poesía y hasta a crear un género especial de ella. Hay cierta contención y severidad en la ternura y una tendencia moral que ha de resistir a las seducciones de los temas eróticos, orgiásticos resucitados. Conceptualmente han de ser comprendidos, como creo que lo prueba el género que estudio en estas páginas, pero el español nunca se entregará a él ni le servirá de ejemplo para su estilo de vida. Es digno de notarse que siendo copioso en la poesía el repertorio de inspiraciones paganas, apenas trascienden a las representaciones pictóricas, y así nuestra pintura, seguramente la segunda de Europa en calidad y en importancia, no utiliza apenas estos temas, y cuando el capricho de nuestros reyes quiere decorar los sitios reales con representaciones mitológicas será un italiano, como Ticiano, o un flamenco, como Rubens, quienes cumplan el encargo. Tan sólo Velázquez pinta tardíamente para la Torre de la Parada algunos de sus lienzos mitológicos, que representan una interpretación realista y familiar de los temas que más directa y refinadamente sentía el Renacimiento.

Las formas métricas de la poesía se las debemos a Italia, y el espíritu que en ellas alojamos también en gran parte, pero siempre queda un fondo insobornable auténticamente español, austeramente español, que frena las complacencias en la mera imagen y pretende dar una orientación realista o alegórica a los temas. Los momentos de mayor complacencia, como el del barroco, dan la impresión de un virtuosismo retórico del que es pretexto el tema renacentista, más que de una entrega a su significación y a sus halagos.

Buen ejemplo el de su introductor, Boscán, que tras cantar siguiendo el quintaesenciado relato de Museo, los amores de Hero y Leandro, y tras hacer castellanos temas amorosos de Petrarca, ha de templar éstos en el seco y ardiente erotismo de Ausias March y encontrar sus más felices aciertos poéticos en el amor familiar u hogareño.

Pero esta personalidad de que he pretendido dar algún rasgo, ha de tenerse en cuenta que se asienta sobre el cimiento de toda la cultura renacentista y se manifiesta precisamente en sus temas y maneras. Es como el matiz de expresión que da individualidad a un rostro. mas lo esencial del semblante continúa siendo la vida que el Renacimiento supo infundir en la desenterrada belleza de la antigüedad grecolatina.

Estas consideraciones generales deben servir de fondo al estudio que emprendo de los poemas mitológicos directamente influidos del gran movimiento europeo que a través de toda la Edad Moderna llega todavía a nosotros, sin haber sido superado ni sustituido.

Garcilaso de la Vega

La obra poética de Garcilaso de la Vega[72] está colmada de alusiones y recuerdos ovidianos. El mundo mítico de las *Metamorfosis* hierve en los versos del poeta toledano, y cuando la fábula no aflora como relato o representación, es aludida o va implícita en la misma materia poética. Los nombres de dioses, ninfas o héroes se repiten en sus versos. En pieza tan lírica y sincera como la primera égloga están aludidas las fábulas de Progne y Filomena, de las Piérides, de Endimión, sin contar nombres clásicos en que tan sólo alude a la persona y no a la fábula. En la segunda, de materia mucho más complicada, surgen Cigno, Calixto, Eurídice y Aristeo. En la tercera, tres fábulas se representan más que se narran, y en términos que han de ser definitivos para cuantos traten el tema. Y aun siguen otros temas míticos: los de las Heliades, hermanas de Faetonte, y Venus y Adonis (*Elegía primera*), o los de Venus y Marte (*Canción citaría*), u Orfeo y Anaxarete (*Canción quinta*) y en sus sonetos Dafne, y Orfeo, y Hero y Leandro.

No pretendo agotar el número de alusiones, y ello no sería difícil en obra tan reducida como la del gran poeta toledano, pero sí innecesario. Me interesa notar el modo y manera de estas alusiones, representaciones o relatos, que han de ser el principal motor de la revolución poética que inicia, y que a través de este tratado hemos de estudiar.

Garcilaso no pretende una lección moral en ésta o la otra fábula. Cuando alude simplemente a alguna ninfa o a algún dios incorpora su significación

pura a su estado poético o sentimental. Así, sin nombrarle, ha de recordar los prodigios de Orfeo aplicándoles a su momento sentimental en un gran soneto:

Si quejas y lamentos pueden tanto
que el curso refrenaron de los ríos,
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su cantos; convinieron a escuchar su llanto
las fieras tigres y peñascos fríos;
si en fin, con menos casos que los míos
bajaron a los reinos del espanto…

Por muy semejante manera recuerda la misma fábula en las dos primeras liras de su canción quinta. *A la flor de Gnido*.

Otras veces, tan compenetrado se siente con el sentido de la fábula. que su aplicación se hace directamente sin aludirla como tal fábula y exponiendo su situación sentimental, ocultando y al par descubriendo la alegoría. Así aparece, en su canción cuarta, la tabula de Venus y Marte cogidos en la red por Vulcano:

De Jos cabellos de oro fué tejida
la red que fabricó mi sentimiento,
do mi razón revuelta y enredada
con gran vergüenza suya y corrimiento,
sujeta al apetito y sometida,
en público adulterio fue tomada,
del cielo y de la tierra contemplada.

Por tal procedimiento asocia la significación sentimental de los mitos a su propio sentimiento, pero a veces, cuando el significado es material y externo, prefiere no aprovecharle, y sí, en cambio, la representación real del mito. Así en la *Égloga segunda,* cuando se pregunta

¿A quién me quejo, que no escucha cosa
de cuantas digo, quien debría escucharme?

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

Eco sólo me muestra ser piadosa;
respondiendome prueba conhortarme,
como quien probó mal tan importuno;
mas no quiere mostrarse y consolarme.

En los poetas renacentistas, y más cuando más avanzado el proceso de esta poesía, ha de interponerse este mundo clásico entre sus ojos y los paisajes que tratan de describir o los sentimientos que intentan manifestar. La genialidad de Garcilaso reside precisamente en que teniendo colmada la imaginación de estas representaciones míticas, sabe alojarlas en el campo auténtico y familiar, el del Tajo y sus riberas, como en sus sentimientos más íntimos y desgarrados. Tras una descripción de las márgenes del Tajo, y aun del propio Toledo, puede poner la representación de las fábulas de Ovidio, y por añadidura bordadas por ninfas a las que hace habitar aquel río y aquel campo.

Así sucede en la *Égloga tercera*, la más puramente poética de las tres, y estos paños en que las fábulas se representan suponen en nuestro tema el primer intento de narración de ellas, y hecho con sencillez, emoción y maestría poética insuperadas.

Es la primera la fábula de Orfeo y Eurídice. La fábula está condensada, pero con tal maestría, que lo esencial de ella está dicho, y con dicción tan pura y fresca como si fuera planta con flores nacida en el mismo libro.

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 su hermosa carne despidiendo.
Figurado se vía estensamente
el osado marido que bajaba
al triste reino de la oscura gente,
y la mujer perdida recobraba;
y cómo después desto él, impaciente
por miraba de nuevo, la tornaba
a perder otra vez, y del tirano

se queja al monte solitario en vano.

La fábula de Venus y Adonis se representa en la tercera tela bordada por semejante sistema. La escena de los dos amantes, herido ya Adonis, tiene una pasión y una vida que ni en Ovidio, ni en otro intérprete de ella, hemos de poder contemplar.

Boca con boca coge la postrera
parte del aire, que solía dar vida
al cuerpo, por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo el alto cielo.

Asimismo las flores convertidas en rojas con su sangre, se representan con eficacia insuperable:

con el cabello de oro desparcido.
barriendo el suelo miserablemente.
las rosas blancas por allí sembradas
tornaba con su sangre coloradas.

La historia de Apolo y Dafne es el tema de la otra tela. Los mismos primores asisten, y el principal, dar una versión de la metamorfosis de Dafne en laurel, que vale como primera versión de la que un soneto ha de dar la definitiva. Así es la octava:

Mas a la fin los brazos le crecían
y en sendos ramos vueltos se mostraban,
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raices se estendían
los blancos pies, y en tierra se hincaban.
Llora el amante, y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.

Tiene su lugar aquí la copia del soneto a que he aludido, para compararle con esta octava, que es su primer bosquejo, y dejarle bien grabado en la memoria del lector, ya que débiles o más acertadas imitaciones hemos de

considerar casi siempre que surja esta fábula, y aun otras de transformación vegetal. El soneto es éste:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.
De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aun bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fué la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol que con lágrimas regaba,
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla cresca cada día
la causa y la razón porque lloraba!

Este soneto es capital en el desarrollo de los temas de transformaciones, como he dicho, pues viene a convertirse en canon y norma para su tratamiento, pero, además, da comienzo a una serie de sonetos de tema mitológico innumerable, pues raro es el poeta que no tiene alguno, y aun varios, y algunos, notabilísimos, se especializan en este género sonetil, como don Juan de Arguijo, y a él deben su puesto elevadísimo en el parnaso español. Pero estos sonetos, que para un estudio de los temas míticos en nuestra poesía sería capítulo, y aun tratado, fundamental y extenso, no entran en la materia que me he propuesto explanar en este libro, pues la intención lírica de ellos sobrepasa al interés narrativo, y dentro de mi propósito son menos significativos en la evolución de las formas retóricas de la poesía que me propongo.

Aún tiene Garcilaso otro soneto que importa tanto como el transcrito, porque sirve de norma a un episodio de tema tratadísimo en estas fábulas: el de Hero y Leandro. El soneto de Garcilaso es paráfrasis de un epigrama de Marcial, y ha de ser aprovechado por la mayor parte de los que componen poema o romance sobre este tema, empezando por Boscán.

Pasando el mar Leandro el animoso
en amoroso fuego todo ardiendo,

esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.
Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso, como pudo esforzó su voz cansada,
y a las ondas habló de esta manera
(mas nunca fué la voz dellas oida):
«Ondas, pues no os escusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor esecutá en mi vida».

Aún no acaba aquí la aportación de Garcilaso al género que inquiero en este libro, y aún nos había de dejar modelo de una narración de fábula mucho más próxima en su carácter a las que han de ocuparnos que estos casos y alusiones que vengo exponiendo. La fábula es la de Ifis y Anaxarete. que en su *Canción quinta* propone como escarmiento a las desdeñosas. Propone, es cierto, un ejemplo, y pudiera argüirse que no tiene el desinterés característico de la tabula renacentista. Pero, bien mirado, siempre un relato tiene algo de ejemplar, y no es precisamente una lección de moral la que el poeta propone, y no con intención distinta la narra el disfrazado Vertumno a Pomona. Aleccionar, misión inevitable de toda narración. no es moralizar siempre, y aun estoy por decir que casi nunca.

El caso de Anaxarate, o Anajerete. como decía Garcilaso. se condensa en siete liras, y poco falta de lo esencial de él. si bien no da cabida a todo lo accesorio, que bien pronto ha de ocupar una dilatada fábula de don Diego Hurlado de Mendoza. Es bien conocida la versión de Garcilaso para que me crea obligado a reproducir íntegro el pasaje. Sí quiero copiar los versos que cuentan la metamorfosis, que para comparaciones futuras son los esenciales:

Los ojos se enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron,
los huesos se tornaron
más duros y crecieron,
y en sí toda la carne convirtieron;
las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;

por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura;
hasta que. finalmente.
en duro mármol vuelta y transformada
hizo de sí la gente
no tan maravillada
cuanto de aquella ingratitud vengada.

Éste es el pórtico que Garcilaso erige a la entrada de la poesía mítica de nuestro Renacimiento. No llegó a componer un poema, como lo hiciera su compañero en empresas poéticas, Boscán. Pero fórmulas expresivas, maneras retóricas y sentimiento de los temas quedaron en valiente relieve grabadas en tal pórtico, y de su jugo han de animar sus creaciones, no sólo los poetas italianistas que inmediatamente rompieron en nuevo canto, sino comunicarse a través de escuelas y maneras y perdurar en todo el transcurso de la evolución de la poesía española.

Boscín

Siempre han ido unidos los nombres de Garcilaso y Boscán; juntas se publicaron sus obras, y al hablar de la introducción de los metros italianos no se paran, generalmente, a discernir los tratadistas el papel que en la empresa correspondió a cada uno. Porque al hablar de ellos lo primero que debe notarse y proclamarse es la plena independencia de sus genios poéticos, y que pocos italianistas del primer momento recibieron menos influencia de Garcilaso que el poeta catalán.

Eran sus vocaciones poéticas totalmente irreductibles. Fue Garcilaso la más limpia voz que se ha escuchado en la poesía castellana, en tanto la de Boscán tropezaba y renqueaba a cada momento, y no parece sino que lo más externo de la retórica y de la métrica es lo que fundamentalmente le interesó. Las ráfagas de auténtica poesía que acaso pasan por los versos de Boscán no soplan del lado del bucolismo refinado, o del sentimentalismo, más personal que petrarquesco, de Garcilaso, sino que son o conceptos que podrían haberse venido en los viejos moldes castellanistas. en los que Boscán fue peritísimo, o paráfrasis más o menos directas de Petrarca o Ansias March. o sentimientos caseros y cotidianos que burguesamente sintió el poeta de Barcelona y expresó siempre fidelísima y eficazmente.

Por Boscán entran en la poesía española los más de los metros y de los géneros poéticos italianos; la misión de Garcilaso, harto más elevada, consiste en la introducción de la auténtica poesía renacentista, que en aquel momento, y para españoles, vale por autentica poesía italiana.

La contemporaneidad de uno y otro es rigurosa, si bien Boscán sobrevive al poeta toledano; se conocieron, estimaron y comunicaron poéticamente. Sin duda los versos de cada uno estaban a la vista del otro constantemente, pero la naturaleza y el instinto poético de Garcilaso hace que las innovaciones que ambos emprendían salieran perfectas e íntegras de su pluma en tanto las de Boscán quedaran casi siempre en meritorios tanteos, que nunca ocultan su condición de audaces ensayos. Sonetos, estancias de canciones, octavas, tercetos, y por cierto aplicados con certero instinto al género de epístola en que habían de prevalecer, presentó Boscán en sus ensayos, y no se privó de acometer lo más difícil y ambicioso a que el endecasílabo podía aspirar, el verso libre blanco o suelto, y para probar la aptitud del castellano para tal empresa, hizo su prueba en el género en que más dificultosa había de resultar: el poema mitológico. Así aparece el primero de este género, que recibía en Italia constantes ilustraciones, en la vanguardia de la evolución italianista de nuestra poesía. El género suponía un cambio de sensibilidad, pues los temas mitológicos iban a entrar en nuestra poesía no en fugaces alusiones o en interpretaciones morales con la consideración de apólogos, sino sustantivamente, por su propia virtud poética, por su posibilidad de ser piedra de toque en que se probaran las aptitudes expresivas de nuestra lengua, el valor retórico de las escuelas y la sensibilidad de los poetas para sentir personalmente asuntos sabidos por todos y previamente conocidos y manoseados.

Antes del Renacimiento, las enseñanzas de las fábulas mitológicas se consideraban como lecciones de la historia: la Edad Media creía en la verdad histórica de estos personajes míticos y trataba de explicar sus sucesos alegóricamente, cuando era excesivo admitirles como sucedidos. Lo prueba que les mezclaban con personajes históricos, no de otra manera que Don Quijote, en memorable discusión con el canónigo, situaba en el mismo plano histórico al Cid que a Amadís de Gaula o cualquier caballero de su caterva. El Renacimiento sabe que todo son ficciones y por curiosa paradoja, deja de utilizarles como protagonistas de fábulas apologales y se complace en narrar sus hechos sin aludir a su falta de realidad histórica. Este cambio de actitud representa el primer poema mitológico de nuestro idioma, la fábula de Fiero y Leandro, de Boscán[73].

Quedan con estas consideraciones declarados los dos elementos fundamentales de la obra de Boscán: el interno o tema, y el externo, el verso libre que ha de servir de paramento o vestidura del poema. Fue error del poeta el plan que para ello se trazó. Tomo como guía que había de servir a su paráfrasis el poema del mismo tema de Museo, y decidió ampliarle con rasgos unos de proveniencia asimismo clásica y otros de su propia Minerva. La equivocación más importante fue tratar de interpretar una de las composiciones de mayor refinamiento, primor y delicadeza que nos legó la antigüedad, como producto de sibarítica decadencia, con el balbuciente instrumento de un metro en ensayo, peregrino en nuestra tradición literaria y el más expuesto a decaer lastimosamente en el desmayo más parecido a la prosa, sin ninguna de las ventajas de ésta. Pero la equivocación fue mayor de lo que este simple contraste puede hacer suponer. No sabía Boscán que metro alguno exige una mayor energía y concentración, una lima más cuidadosa y enérgica, una poda mayor de superfluidades verbales. Boscán, en lugar de, esto considerado, concentrar más y más la materia del poema eligió el camino de amplificarle y, dejado llevar de la facilidad que la misma naturaleza del metro le proporcionaba, convertir los 360 hexámetros del original en 2793 mortales endecasílabos, «tan rastreros y abatidos —dice Menéndez y Pelayo[74]— que, por lo general, lindan con la más humilde prosa». El resultado confinó con lo catastrófico, pero acaso se puedan salvar del naufragio más versos de los que salva el maestro insuperable citado, y sobre todo, se salva el intento que había de abrir el camino precisamente a toda la poesía que me propongo estudiar en estos apuntes, y la audacia del poeta que, sin precedentes de su propósito, dio el modelo, defectuoso y frustrado, pero fecundo, del género.

Para estudiar el poema tenemos la inestimable ventaja de habernos precedido en el intento Menéndez y Pelayo, que, en su genial estudio sobre el poeta, dedicó a esta obra uno de los más sagaces y penetrantes análisis de cuantos emprendiera sobre nuestra poesía. Pieza a pieza desmontó todos los elementos del poema y a todos dio su filiación y a todos señaló su papel en la obra total, y su valor poético. Tan sólo en un juicio de conjunto cabrá ser algo más benévolo de lo que su crítica, en este caso vengadora, estimó en el valor sustantivo del poema.

Base de él fue, como queda dicho, el de Museo. Como el maestro dice con gracia, «el texto de Museo, salvo ciertas supresiones desacertadísimas, está casi íntegro en Boscán, pero está como anegado por un mar de palabras más furioso que las olas del Helesponto que rindieron al pobre Leandro[75]».

Para los elementos todos de la leyenda que utiliza Boscán es innecesario acudir a otras fuentes que las clásicas y más conocidas de ella. En España era conocida, y en más versiones probablemente de las que utilizó la antigüedad clásica, y a una que aparece en el Bachiller La Torre y había pasado inadvertida dediqué yo una nota hace años, por parecerme distinta de las conocidas y estudiadas[76].

Para las amplificaciones ha de utilizar la fábula de Aristeo Orfeo y Eurídice, explanada insuperablemente por Virgilio al final de sus *Geórgicas*, que inexplicable e inoportunamente incluye en su poema el poeta de Barcelona. Desgraciadamente, en su paráfrasis están los mayores yerros del poema, y muy pocos versos dignos de sobrevivir. Entre ellos la traducción de la comparación virgiliana, tantas veces imitada, que traslada así nuestro poeta:

Cual suele el ruiseñor, entre las sombras
de las hojas del olmo o de la haya,
la pérdida llorar de sus hijuelos,
a los cuales sin plumas, aleando,
el duro labrador tomó del nido.
Llora la triste pajarilla entonces
la noche entera sin descanso alguno,
y desde allí do está puesta en su ramo,
renovando su llanto dolorido,
de sus querellas hinche todo el campo.

Este ejemplo reproduce Menéndez y Pelayo, pero alguno más podría reproducirse de este malhadado episodio. Por ejemplo, las palabras de Eurídice al ser de nuevo arrebatada al infierno:

—Ves ya, cómo otra vez los tristes hados
me están llamando, y el eterno sueño
mis ojos, que eran tuyos, va cerrando.
Queda con Dios, yo voy de la gran noche
universal llevada a los abismos,
y dándote mis manos como puedo.
Aquí su voz falló, y ella partióse,
como humo delgado por el aire,
desparcido y revuelto en un instante.

Estos versos, pues genuinamente lo son, pese a la condenación de Menéndez y Pelayo, que los cita en parte, tienen energía, y la comparación virgiliana está traspuesta al castellano sobriamente y con una auténtica elegancia.

Cree Menéndez y Pelayo que la imitación de las dos heroidas de Ovidio, que también utilizó Boscán, contribuyeron al fracaso del poema, pues cambiaron en gran parte su carácter con «un comentario perpetuo y prolijo de los pensamientos y acciones de sus personajes», como ya anunciaba el poeta al proponerse cantar

el proceso y el fin destos amantes;
el mirar, el hablar, el entenderse,
el ir del uno, el esperar del otro,
el desear, y el acudir conforme,
la lumbre muerta y a Leandro muerto.

El epigrama de Marcial, que tan repetido había de ser por cuantos poetas trataron este tema, aparece también aquí, por excepción, con ejemplar sobriedad, pero, por desgracia, con escasa fortuna expresiva:

¡mientras que voy, oh aguas, amansaos!
ahógame después cuando volviere.

Es curioso que esta imprecación a las olas la sitúe Boscán en el viaje por el Helesponto, que Leandro hace con felicidad, aunque con apuros, y no en el fatal y último en que parecía tener mejor encaje. A ejemplo suyo, cuando en romance o poema extenso se ha utilizado el ingenioso epigrama, se ha situado siempre en el mismo episodio, respetando el gusto de Boscán.

Aparte estas fuentes clásicas, tuvo presente Boscán otra contemporánea y más inmediata: la *Farola di Leandro,* de Bernardo Tasso[77], el padre del gran poeta de la *Jerusalem.* El hecho había sido indicado y discutido, pero Menéndez y Pelayo le evidencia con comparaciones y paralelos en que Boscán sigue puntual, y casi literalmente el poema italiano. Se da la circunstancia curiosa de que estas imitaciones ocurren siempre en la última parte de la tabula, y ello hace sospechar que cuando llevaba Boscán a esa altura su trabajo debió de conocer la fábula italiana, lo que nos daría la fecha de 1537 como eje de su composición. Aunque esto no es seguro, sí lo es que el poema se terminó después de esa fecha.

No ha tenido fortuna en la crítica, y aún menos en la española, sin duda, por poseer los que tienen el idioma español por nativo más fina sensibilidad para la armonía del lenguaje que los extranjeros.

Moderado y discreto, me parece el juicio de don José Antonio Conde, puesto al frente de su traducción de la fábula de Museo. «Nuestro célebre Boscán hizo un poema de Leandro y Ero, en el que comprehendió y mezcló con sus imágenes y pensamientos todos los de Museo y Ovidio; pero de manera que salió una composición que ni merece el nombre de original, ni puede llamarse traducción; sin embargo, tiene el mérito que todas sus otras poesías, la belleza y propiedad del lenguaje español, y cierta amable negligencia, que vale más que todas las estudiadas expresiones de los de nuestros tiempos[78]». La observación de esa «amable negligencia», me parece un acierto, si bien en el resto del juicio pesan las preocupaciones de la clasificación de los géneros, y la incomprensión del que se incorporaba a nuestra poesía con el poema de Boscán.

Entre los extraños ha logrado mejor éxito, pero acaso lo más discreto que sobre el conjunto del poema se ha dicho sean las palabras de Juan Bautista Conti[79], tan fino conocedor, y tan excelente traductor al italiano, de nuestra poesía del siglo XVI: «En los versos sueltos sobre Hero y Leandro, poesía tomada de Museo, antiguo poeta griego, siguió al Trissino [sin duda se refiere a su tragedia *Sophonisba*] y acaso aún más a Bernardo Tasso. padre del gran Torquato, el cual escribió un poema sobre el mismo asunto, y no es de extrañar que no llegase a perfeccionar el manejo armónico de dicho verso en la lengua castellana, si se considera la suma dificultad de la empresa. Él mismo pide al lector reflexione *que en todas las artes los primeros hacen harto en empezar;* y *los otros que después vienen quedan obligados a mejorarse*».

Sá de Miranda

La biografía de Sá de Miranda está llena de problemas, reconocen los biógrafos portugueses del poeta. Entre ellos uno es el fijar la fecha de su regreso de Italia, que suele situarse en 1526. y otro precisar el momento en que emprende la reforma literaria, que paralelamente a la de Boscán y Garcilaso ha de concluir con el total triunfo de las maneras italianas en Portugal. Sabemos que en la Epístola-Canción con que dedica su égloga *Nemoroso*, al año de morir Garcilaso, a don Antonio Pereira ha de decirle, «enviásteme el buen Lasso», y que para hacerla se inspiró en las églogas del toledano pero no sabemos si, como parece probable, componía ya versos

italianos antes de esa fecha, y cuáles fue los que compuso. Sobre todo, ignoramos la fecha de su *Fábula del Mondego*[80], en castellano, que nos interesaría para relacionar su cronología con la del *Hero y Leandro*, de Boscán. Para nuestro objeto es suficiente hacer constar que Sá de Miranda hace en Portugal la gran reforma, paralela a la que Boscán había de iniciar y perfeccionar Garcilaso en Castilla. La métrica italiana y la sensibilidad renacentista, irrumpen en las letras portuguesas al mismo tiempo que en las castellanas, y es Sá de Miranda el introductor y faraute de la reforma.

La *Fábula del Mondejo* da un origen mítico al río de Coimbra. Creo que la idea de la fábula proviene de Bocaccio, de su poema *Ninfale Fiesolano*. Éste no es sino una fábula ovidiana en octavas reales, en la que un sencillo argumento de amores y transformaciones se enlaza con los orígenes de la ciudad de Fiesole. Los dos arroyos que corren cerca de ella, el Africo y el Mensola, toman sus nombres de una ninfa de Diana, seducida por un pastor, y de éste. Al dar a luz el fruto de estos amores queda convertida la ninfa en el arroyo de su nombre, y la misma transformación sufre el pastor cuando se suicida desesperado ante su tardanza en acudir al bosque donde la había citado.

Aparte este precedente, el mito de Sá de Miranda sobre el origen del Mondego es invención pura del poeta. Otro bien distinto le dio Gil Vicente en su *Comedia sobre a divisa da cidado de Coimbra*[81]. y tampoco es creíble que se funde en tradiciones locales, sino que tiene asimismo traza de ser invención del padre del teatro portugués. Ambos temas se han aproximado, por algún crítico portugués moderno[82], y me place hacerlo a mí tras el recuerdo de Bocaccio. probable fuente de los dos, porque pocas aproximaciones pueden dar una idea más clara de la diferencia entre una y otra fábula, y del cambio ocurrido en la temática y en los modos de la poesía.

La historia que escenifica Gil Vicente tiene como programa obligado explicar el blasón de la ciudad. Los elementos que le forman corresponden al gusto caballeresco. Son un león y una sierpe, que Gil Vicente hace intervenir en los sucesos que acaecen a una doncella frente a un salvaje gigantesco. El tema corresponde plenamente al gusto de los libros de Caballería, en los que episodios de este género eran harto frecuentes. En cuanto al río, tan sólo el nombre del salvaje, Monderigon, justifica su apelativo de Mondego.

En Sá de Milanda cambia totalmente el gusto. En su leyenda, pueril por otro lado, han desaparecido salvajes, doncellas, sierpes y leones, para dejar paso a una ninfa que da muerte a su galán, Diego, de donde se deriva el nombre Mondego. Estamos en otro mundo mítico, y bien sabemos a cuál

corresponde esa ninfa. Creo que esto es lo más digno de notarse en la fábula mirandina. y que es buen ejemplo del cambio de clima de la poesía portuguesa (e igualmente es de ejemplar el caso para la castellana) al imponerse las nuevas formas italianas. Pero lo verdaderamente importante de la fábula es que en ella injerta Sá de Miranda el relato de la de Orfeo, creo que influido por el ejemplo de Angelo Poliziano. que también llamó fábula a su representación del músico de Tracia.

Está escrito este episodio, como toda la fábula, en estrofas petrarquescas (ABCBACcddEEFeF) y ocupa nueve estrofas (desde la 19 a la 27). Narra el caso ovidiano muy ceñidamente, pero no sin favor poético, de lo que puede servir de ejemplo esta estrofa:

Al son de las palabras piadosas
y de la vihuela y voz divina
que de su mano ardor todo acordara,
todo lo enternece por do camina:
bajaron las sus crines espantosas
las tres hermanas; Carón lo esperara
con más amiga cara,
la su barca asegura;
de fea catadura
por tres bocas hirviendo el Cancerbero, oyendo el dulce, oyendo el lastimero
llanto, lloró, dejando aquella puerta
de que era antes portero
tan duro, de piedad al viento abierta.

Esta estrofa tiene acaso más reminiscencias de Virgilio[83] que del propio Ovidio, pero a éste debe lo capital de la fábula, a pesar de estos evidentes influjos. Aún es más sensible el del poeta mantuano en las estrofas que lloran la muerte de Diego, que en buena parte son trasunto del canto de Mopso[84]:

Fueron oídos inciertos y extraños
sones por lo callado de las noches
que de los lechos sueño ahuyentaban;
fueron vistas fantasmas de sonoches
que oyendo y viendo niños tiernos de años
a pechos de las madres se apretaban:

alto día volaban
las aves inimigas
de luz, con sus antigas
desapacibles gritas y alaridos;
en las manadas bueis daban bramidos
que era una piedad sólo en oillo.
babados y transidos
desde el toro mayor hasta el novillo.
Los gruesos campos sembrados de trigo
bueno y escogido daban vana avena
y joio, que la gente embobecía…

Haber reproducido estos fragmentos, me ahorra el insistir sobre las cualidades de estilo de la fábula. Balbuciente, y aún más balbuciente por serle menos familiar al poeta la lengua castellana que su vernácula, abunda en errores de medida, en construcciones inexpertas, en adjetivaciones impropias, que dan al poema un tono de ingenuidad y primitivismo, creo que distantísimo de la intención del poeta, que gusta siempre de manipular con los elementos clásicos de más pura y refinida proveniencia.

Su estructura estrófica es como sigue: dos estancias, más cuarenta que constituyen la narración, más una octava real, que es el epitafio, más tres estancias de dedicatoria, «A el Rei Don João o III».

Aparte su significación como índice de la introducción de los gustos renacentistas, creo que influyó poco en el desarrollo del género. La misma forma de canción petrarquista la deja como aislada en esta corriente de fábulas míticas. Tiene el mérito de poder ser considerada como uno de los primeros ensayos para la introducción de este género en castellano, pues en castellano está escrita íntegramente. Si la fábula de Boscán es anterior, lo que yo no tengo por seguro, sí que lo es el que son fatalmente independientes. Tal merito está fatalmente compensado con lo agraz del logro. Mas con todo, si influyó poco en los intentos posteriores, y no puede decirse de modo absoluto, pues el mero ejemplo es una suerte de influencia, es exponente inapreciable de la sensibilidad de los más empapados en gustos italianos en aquellos momentos. Y en tal sentido, inestimable como testimonio.

Hurtado de Mendoza

Si Boscán y Garcilaso pueden ostentar con plena justicia el título de introductores de los metros italianos en Castilla, don Diego Hurtado de

Mendoza puede aspirar al de consolidador de la nueva conquista métrica. Porque don Diego reunía a su condición de poeta excelente, aunque no fue la poesía su actividad literaria más preeminente, un prestigio social e intelectual que por fuerza había de influir en cuantos escribían. Tengo para mí que la conversión de Gregorio Silvestre a los nuevos modos tuvo por autor a don Diego que convivió en Granada con el músico poeta.

Hurtado de Mendoza había pasado parte de su vida en Italia, y en el ambiente social y literario más preeminentes. Sus amistades con escritores y artistas italianos correspondería registrarles a una historia general de las relaciones culturales. Para su conversión no era preciso el ejemplo de los poetas citados, aunque seguramente fue estimulativo. Pero él se inscribe en los nuevos modos como cosa normal, y sin preocuparle utilizar los tradicionales, que para él debían tener un regusto de cosa rancia y venerable. Su cultura clásica había hecho de él un legítimo y representativo hombre del Renacimiento, sin por ello perder ni una sola de sus cualidades de españolismo, como lo prueban cien anécdotas, ciertas o apócrifas, que de él corrieron siempre.

Las alusiones míticas las utiliza constantemente, menos en su obra propiamente lírica, en que el petrarquismo predomina siempre, más que en otras piezas satíricas, o narrativas, o morales. A el debemos la primera gran fábula ovidiana. la de Adonis, Hipones y Atalanta, impregnada de sentido clásico renacido, pero renacido en los más nobles poetas de Italia y trasplantado puntualmente a nuestro idioma. Pero antes de entrar en el examen de esta tabula, fundamental para nuestro estudio, debo dar cuenta de otra, de Ifis y Anaxarate[85], escrita en metros castellanos octosilábicos.

La elección de tema debió de sugerírsela el ejemplo de Garcilaso, y utiliza su relato en una carta a una desdeñosa, que puede correr paralelamente a las razones y estimulantes empleados por el poeta toledano en su famosa canción. Más difícil es adivinar la razón de haber escogido la redondilla octasílaba netamente castellana para narrar tal fábula. Porque sospecho que no fue la carta la que trajo como consecuencia la redacción de la fábula, sino la epístola, o carta, como él la llama castizamente, la que fue escrita para acompañar a la fábula. Tan importante le pareció, al menos, que en todas las ediciones figura como independiente.

Decía Lope de Vega: «¿Qué cosa aventaja a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza?». Y si tenía presente esta fábula tenía toda la razón al preguntarlo. En aptitud narrativa no había llegado para entonces la métrica tradicional a más. El relato corre fluidamente por el verso, que

siempre nos produce, acaso por el contraste con el habitual tratamiento del tema ovidiano, un cierto efecto de *recreación arqueológica*. Respetando la austeridad, o, aun mejor, la sequedad y falta de halago o sobra de concepto de este tipo de poesía sentimental, aunque en nuestros cancioneros amorosos anteriores al Renacimiento apenas tiene sentido ese término, da tal gracia a los contrastes conceptistas y procura tal viveza a los soliloquios dramáticos, que a veces parecen desprendidos de una comedia de nuestro teatro en su plenitud. He aquí ejemplo de ambas cosas:

Serás forzada a loar
quizá alguna cosa mía:
esto me causa alegría,
todo lo demás pesar.
La vanagloria que muero,
Señora, por tu servicio,
será el primer beneficio,
aunque en el paso postrero.

Acuérdate que la vida
me dejó antes que la pena;
si tú la tienes por buena,
yo contento y tú servida.

Y en pago de estas porfías
y escarmientos de quien ama,
darás de tiempo a mi fama
cuanto quitaste a mis días.

La paráfrasis sigue con fidelidad el hilo de la historia y muchas de sus palabras e imágenes, aunque siempre amplificando, y en el sentido conceptista notado. Sabía muy bien don Diego su Ovidio, y es sumamente sugestivo ver en el catálogo de sus libros la edición de las *Metamorfosis* que, sin duda, consultaba, y que se conserva en El Escorial, con el ex libris de don Diego; *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV. Apud Seb. Gryphium Lugduni, 1550. P. Ovidii Nasonis vita… Index fabularum. Texto Alia Ovidii Nasonis vita, eiusdemque opera*. Al ejemplificar mis afirmaciones elegí un fragmento de carácter dramático, y pueden proponerse otros de sentido más lírico y, por ende, más amenos y graciosos, pero sin transgredir la atmósfera casi abstracta en que estos metros tradicionales se mueven. «Las coronas

húmedas por el llanto», que según Ovidio colgaban de la puerta de Anaxarate, su amante, pasan al verso de don Diego llenas de gracia y de frescura.

¡Cuántas guirnaldas bañadas
con rocíos de sus ojos,
a manera de despojos,
tuvo a la puerta colgadas!
¡Y cuántas veces cansado,
por descansar de su mal,
acostó en el duro umbral
el siniestro y tierno lado!
¡Cuántas veces dio a las puertas
de la mano con enojo!
¡Cuántas maldijo el cerrojo
porque no estaban abiertas!

Un castellanista como don Juan Fernández de Velasco, el famoso *Prete Jacopín*, contradictor de Herrera, no es extraño que dijera de las coplas de don Diego: «Pues sus coplas redondillas es cosa cierta que no tienen par».

En esta fábula, Hurtado de Mendoza no sufre otra presión que la del texto de Ovidio, que ha de parafrasear conforme al espíritu tradicional y al metro castellano viejo, y tan sólo un matiz vivaz ha de matizarla y una maestría segura de ejecución ha de caracterizarla, como exigencia de quien había vivido con los mejores maestros y se había empapado en la mejor poesía de su tiempo y de muchos tiempos. Pero al adoptar los metros y la manera de estos modelos, sin excluir a Garcilaso, que lo era tan eminente como los mejores y más eficaz por tener que manejar ambos el mismo instrumento idiomático, aparecen influencias clásicas e italianas a cada momento, que en su monografía magistral sobre don Diego han precisado don Ángel González Falencia y don Eugenio Mele.

La *Fábula de Adonis Hipomenes y Atalanta*[86] ha tenido la fortuna de ser examinada y analizada por los dos autores citados y por don Marcelino Menéndez y Pelayo al estudiar la comedia mitológica de Lope del mismo asunto. Unas pobres observaciones mías habrán de completar, en el bosquejo que pretendo, sus ilustradas referencias.

El poema de Adonis apareció por primera vez en 1553, en una edición veneciana de Boscán y Garcilaso, entre las obras del primero; pero en su tiempo ya se sabía su verdadero autor, como lo prueba la mención que de él

hace Pedro de Cáceres en el prólogo de las poesías de Gregorio Silvestre. Como en él se dice, fue el primero en introducir este tema en fábula mitológica. Acaso le sugirió la idea de preferir tal asunto la publicación de la fábula de Jerónimo Parabosco, que indudablemente conocía.

Comienza la fábula exponiendo en la primera octava el tema del poema que ha de comprender las dos fábulas, ya que enlazadas, como cubiletes, están en el texto de Ovidio, que le sirve de hilo conductor. Y aún ha de añadir parte de la Mirra, imprescindible para explicar el nacimiento de Adonis. Las tres octavas siguientes están consagradas a la dedicatoria a doña Marina de Aragón, tan rendida y ensalzadora como era de esperar. Ya en la transformación de Mirra en árbol hay una influencia de Garcilaso en la octava y el soneto, ya subrayados en este estudio, en que cuenta la transformación de Dafne.

Oyóla el dios en su deseo postrero,
y el blanco pie de tierra se cubrió;
la carne y huesos convirtió en madero,
los dedos en raíces retorció;
en rayada corteza el blanco cuero,
los dos brazos en ramos extendió,
y ella con la vergüenza y la graveza,
dejó sumir el rostro en la corteza.

Lleno de ingenuidad y gracia está el nacimiento de Adonis, que ha de alumbrar el árbol;

Ya el tiempo de nacer era venido,
el árbol se doblaba, aunque era duro;
faltáronle las quejas del parir,
mas no dejó por eso de gemir.
El mismo pareció que se apretaba,
y callando mostraba su tormento;
el tronco en nuevas lágrimas bañaba,
y movía la tierra su cimiento;
Lucina, diosa del parir, estaba
presente a tan extraño nacimiento;
que vió abrir el madero por delante,
y recibió en sus manos al infante.

La belleza del niño tiene su elogio, y en él rasgos de gracia poética como este final de octava:

Si del costado el arco Amor dejara,
Adonis en el suyo lo llevara.

La aparición de Venus y la descripción de su estancia en el prado y su cortejo, creen González Falencia y Mele que es imitación de Claudiano en su *Epith. dictum Palladis et Celerinae*; pero mucho es de Mendoza y, sobre todo, lo es la dicción, fresca y espontánea, de plena juventud del idioma:

En la Arabia es fama, que cansada
la diosa Venus por la tierra yendo,
del murmullo de un agua convidada
que entre la verde yerba iba corriendo,
con el sol y el trabajo acalorada
al fresco viento el blando pecho abriendo,
cubierta de una tela transparente,
se asentó a reposar cabe la fuente.

El cuadro del cortejo y compañía de las ninfas procede, sin duda, del epitalamio de Claudiano, pero tiene una fresca y jocunda gracia, desusada en las letras españolas hasta entonces, y que ni el mismo Garcilaso supera, como ejemplo, de pagana alegría luminosa. Pasar del tono de nuestra poesía castellanista a estas octavas en que renace un mundo juvenil deslumbrador, nos hace el mismo efecto que pasar de la pintura austera y concentrada de Morales. Pantoja o Sánchez Cocí lo a la gloriosa luz de la *Bacanal* de Ticiano.

En torno estaban las silvestres diosas
puestas en ejercicio delicado:
quién teje en oro delicadas rosas,
quién coge varias llores por el prado;
poníanse a acechar las más hermosas
los sátiros traviesos a excusado,
declarando por señas sus deseos,
y apartándolos ellas con meneos.

Entre todas volaba el niño ciego,

tirando mil maneras de saetas,
a quién abrasa en valeroso fuego,
a quién hace heridas imperfetas;
engaña a algunos entre burla y juego,
hace a unas libres y a otras sujetas,
y al fin, a todos vence el albedrío
por fuerza, o por razón o desvarío.

El paisaje es puro Garcilaso:

Tan mansa y sosegada cercando iba
la fuente el fresco prado y alameda,
que aunque corriese presurosa y viva
a la vista mostraba estarse queda;
el junco agudo ni la caña esquiva,
ni la ova tejida y vuelta en rueda,
estorbaban el agua que corriese,
ni el suelo que en lo hondo no se viese.

Los árboles ramosos y cenados
que al cielo amenazaban con la cima,
ceñían el lugar tan apretados
como tejida mimbre o tela prima;
vense los pardos montes apartados,
y las dudosas sierras por encima,
los cerros con los valles desiguales,
albergo de los brutos animales.

Bajo estos árboles y junto a esta fuente ha tratado Venus de disuadir a Adonis de su arriesgada afición a la caza, y aquí, para distraerle, va a contarle la fábula de Hipomenes y Atalanta. El relato ha de estar interrumpido por las caricias, y esto lo expresó sobriamente Ovidio, aunque no es la sobriedad su virtud más sobresaliente, diciendo: «Asentémonos allí a la sombra de aquel árbol y contarte he como aconteció. Dicho esto, Venus y Adonis se asentaron en el prado donde el son no les podía enojar, y muy a menudo, besándose a cada palabra, comenzó Venus a decir». Don Diego ha de poner más pasión y más prolija narración en estos transportes:

Luego en medio del prado se asentaron,

y trabándose estrecho con los brazos,
la yerba y a sí mesmos se apretaron,
mezclando las palabras con abrazos;
nunca revueltas vides rodearon
el álamo con tantos embarazos,
ni la verde y entretejida hiedra
se pegó tanto al árbol o a la piedra.

El relato de la fábula de Hipomenes está puesto en boca de Venus, como en Ovidio. Tiene aciertos excelentes, pero el conjunto resulta más desmayado que la relación, ya examinada, de los amores de Venus y Adonis. Así son de deliciosas las octavas en que Venus describe a Atalanta en su carrera:

El aire junto con los blancos pies
el vestido desvían y le allegan;
los cabellos, cogidos al través,
que en parte al viento se desplegan;
la clara lumbre, que en los ojos es,
con cuyo resplandor los hombres ciegan;
el blanco pecho visto por el oro,
hacen más extremado su tesoro.
La color de la carne se veía tal,
en el trabajo del correr mezclada,
cual suele el rojo paño en el cristal
hacer sombra entre blanca y colorada;
la pura leche no parece igual
sobre las vivas rosas derramada,
ni en el limpio alabastro transparente
esparcida la púrpura de Oriente.

Y fue ocurrencia feliz de Mendoza amplificar estas sencillas palabras de Venus en su relato; «Me suplicó muchas veces que le diese algún consejo para que venciese», con una imitación del himno de Lucrecio, que es de los más notables pasajes de su poema.

Favorece mi osadía,
tú, diosa, que encendiste el alma mía.
Tú. sobre todas soberana diosa

alumbras los mortales en el suelo,
tú venciste en la tierra, de hermosa,
lo que, de clara, vences en el cielo,
por ti se aplaca el viento, el mar reposa,
tú del género humano eres consuelo,
por ti nos abre el año nuevo flores,
tú das principio y fin a los amores.
¿Quién a las simples y ligeras aves,
cuando acuciosas edifican nidos,
hacen con voces dulces y suaves
declarar sus cuidados encendidos?
¿Quién a los otros animales graves
mueve con nueva furia los sentidos,
correr ásperos valles y sombríos
y nadar presurosos hondos ríos?

A continuación trae un recuerdo de Leandro y Hero, imitado de Virgilio, que es probable se le sugiriera la boga que en la nueva escuela había logrado para tal tema Boscán.

¿Quién dio fuerzas al joven que de hecho
le enciende amor y le revuelve en fuego,
en noche escura el tempestuoso estrecho
atravesar con lluvia y tiempo ciego,
cortar las bravas ondas con el pecho?
Truena y ábrese el cielo, y el mar luego
rompe las altas peñas resonando;
mas él con su furor pasa nadando.
No le tienen turbados elementos
no los padres con lágrimas y llanto,
el mar negro sacado de cimientos
no le aparta el deseo o pone espanto:
no la virgen que en ansias y tormentos
suspensa pasará aquel entretanto,
y al fin morirá muerte lastimera
sobre el cuerpo tendido en la ribera.

Poetas italianos familiares a don Diego, como Luigi Alemanni o Francesco Berni, habían glosado este fragmento de Lucrecio, pero aún hay mucho de original en la paráfrasis de Mendoza, y en ella estas dos octavas recordando la fábula hecha castellana por Boscán.

El llanto de Venus sobre el cadáver, que había de inspirar más de una pieza poética por lo patético de la situación y el pretexto que proporcionaba a toda suerte de expansiones sentimentales, no está incluido en la fábula de Mendoza, que se disculpa graciosamente de hacerlo con estas palabras:

Como en el ser perfeto, el camino
inmortal del mortal difiere tanto,
los sentimientos de ánimo divino
no los puede exprimir humano canto;
pues ¿qué haré yo, nuevo peregrino?
¿cómo declararé el divino llanto
si no puedo entendello ni gustado?
El partido mejor será callallo.

Aún descubren los autores que han estudiado esta fábula más reminiscencias clásicas, y entre ellas una imagen de Virgilio en las *Geórgicas* (la de la flor destrozada por el arado): pero es tan frecuente, que puede no ser Virgilio la fuente inmediata, sino cualquiera intermedia, comenzando por el propio Garcilaso.

Este poema, aún mejor que el de Boscán. puede decirse que abre el camino en la poesía española a esta clase de paráfrasis mitológicas. Con razón estaba orgulloso de ella Mendoza, hasta el punto de poder afirmar Pedro de Cáceres, en pasaje ya citado, que presumía, «según yo le oí decir, aventajarse a Ovidio, y a Teócrito y Menandro. que la habían escrito antes», si bien ese Menandro debe ser error de transcripción del amigo de Silvestre, y decir acaso don Diego. Bión, si es que dijo algún nombre más de autor griego.

He procurado subrayar pasajes que, a mi ver, nos sitúan en una atmósfera distinta de la tradicional, y aun en la que mueven sus ficciones míticas poetas no penetrados del espíritu renacentista, que para nuestra poesía y para nuestro tema vale tanto como italiano. Los poemas de este gusto que han de seguir, tratarán de emular esta atmósfera y estos modos de crearla, y con mejor o peor éxito se han de componer y publicar. Pero desde aquí quiero anticipar el contraste con fábulas de estos mismos temas, tratadas por ingenios aun aferrados a los modos tradicionales, que no logran estos efectos, aunque sí, a

veces, otros a los que sería injusticia y falta de sensibilidad para la poesía negar encanto y acierto.

Pero de las virtudes y limitaciones de éstos tratare más adelante.

IV. La reacción castellanista

Antecedentes

No creo que sea el carácter español el menos sensible al prurito de la contradicción, y así toda reforma o novedad suele haber sido recibida con discusión, o con censura o adhesión desproporcionadas. Esta observación, que alcanza a todo género de novedades, no excluye, sino que tiene por exponente exaltado, la actividad literaria. Las luchas de culteranos y anticulteranos surgidas alrededor de Góngora. las controversias sobre el teatro, primero en el siglo XVII contra Lope de Vega y después, en el XVIII, entre tradicionalistas y neoclásicos, las de los románticos con estos últimos, las surgidas alrededor del modernismo y hasta las que hemos presenciado, sostenidas por las escuelas novísimas de poesía, son buen ejemplo de lo dispuestos que siempre han estado los españoles a impugnar toda novedad más o menos en pugna con la tradición literaria.

Sorprende por eso la débilísima oposición que tuvo la introducción del verso endecasílabo, verdadera revolución métrica, cambio completo del concepto de la forma en la poesía. Hubo protestas, y sumariamente las consideraré enseguida, pero no puede hablarse de verdadera polémica literaria. El fenómeno es curioso y merece que le dediquemos un punto de atención.

En todas las polémicas a que he aludido, pese al triunfo de la corriente nueva, ha permanecido siempre, subterráneamente a veces, a veces con más ostentación, una vena de la vieja manera pronta a manifestarse. El conceptismo y el realismo, características de la vieja escuela castellanista, han de aflorar siempre, y tener su momento de apogeo en Lope de Vega, que sabe unir en su lírica las dos tendencias, italiana y tradicional, en síntesis genialmente española. La exaltación culterana parece echar abajo su obra, pero ha de asomar en el conceptismo y en el sentido naturalista que, hasta en nuestro tema, ha de tener su momento glorioso en el triunfo de las fábulas

burlescas. Esta permanencia es demasiado evidente en el siglo XVIII para detenerme más que a mencionarla en este lugar, y en el XIX el romanticismo propiamente doctrinal y activo es cosa de muy pocos años, y ni aun los mismos románticos dejan de rendir su culto a los modos más castizos de nuestra tradición. El naturalismo de los poetas del siglo XIX tiene sus retoños tras el modernismo, y lo mismo podríamos decir de cualquier corriente que se haya impuesto en nuestras letras en género literario distinto del lírico que aquí inquirimos.

Esto sucedió con las escuelas que mayor polvareda y escándalo promovieron. Había de suceder con el italianismo con mayor razón; pero ¿cuál era la de esta pasividad agresiva de los poetas castellanos? Conviene recordar lo que dije en otro lugar. Cada revolución en las formas de la poesía, supone, como elemento determinante. un cambio de ambiente, de pensamiento, de estilo vital y, por ende, de sensibilidad. Todo nuestro siglo XV había sido una eficaz preparación para la nueva sensibilidad renacentista. Tiene razón Ludwig Pfandl cuando considera a tal siglo como incurso en la tradición renacentista, o al menos como proemio de tal movimiento en nuestras letras. El ambiente estaba cargado de la sensibilidad petrarquista y de los temas mitológicos que había de alojar más dignamente el endecasílabo, y puede decirse que fue este espíritu el que trajo las formas italianas, y no éstas las que determinaron la temática del Renacimiento. El italianismo en el siglo XVI no podía ser un extranjero entre nosotros; los humanistas se habían aplicado con antelación a labrar directamente sobre la materia clásica de la antigüedad, y en la poesía se habían hecho experimentos tan curiosos como castellanizar las églogas de Virgilio por mano de Juan de la Encina. Pero ¿qué más?, si antes Juan de Mena y el Marqués de Santillana habían padecido verdadero hartazgo de erudición clásica. Y la tradición no se había perdido. De muy principios del siglo XVI ha de ser una paráfrasis de la segunda heroida de Ovidio. *De Filis a Demofon*, que andaba ya parafraseada en no vulgares coplas reales, en un curioso pliego suelto[87], destinado al público más popular e iletrado. Aunque sí el tema, no corresponde su carácter al género de poemas que aquí nos interesa estudiar, pero plenamente corresponde a él el *Orfeo*, en arte mayor, que pasa a analizar.

Ignoramos con exactitud la fecha en que se compuso. Ha llegado a nosotros incompleto en el *Cancionero General*[88], en su tardía edición de Amberes de 1557, entre las obras escritas «en la ciudad de Londres, Inglaterra, año MDLV, por dos caballeros, cuyos nombres se dejan para mejores cosas; con ciertas obras de otro autor, cuyo nombre también se

reserva». Esta fábula es original de este encubierto poeta, y seguramente es anterior a la fecha en que escribían en Londres los dos caballeros, que acompañaban, sin duda, a don Felipe, en ocasión de sus bodas con María Tudor. Esta obra, que es la única que expresamente se le atribuye, es de tono mucho más arcaico que las que la acompañan en esta parte del *Cancionero*, entre las que hay incluso octavas y sonetos, y alguno, como uno de Mirra, de tema mitológico.

Si la aproximáramos a la fecha de esta edición del *Cancionero General*, sería un caso de anacronismo lindante con el absurdo, no ya tan sólo por el metro, sino aún más por el tono, que se acerca al de las pesadas coplas de Juan de Mena mejor que al de los autores que escribían todavía en metros menores, e influidos por la escuela tradicional. Creo que no es cavilación mía el presumir una imitación voluntaria del poeta de las *Trescientas*, hasta en la introducción de latinismos y en el hipérbaton con frecuencia exagerado. Véanse ejemplos cogidos al acaso:

Aquella timbrea y angélica frente…

… luego las notas riberas dejando…

Las ninfas los corvos valles llenaron
y montes acrios con gridos supremos..,

Por ella el alcázar gimió rodopea…

Hasta el vocabulario patentiza el arcaísmo de esta pieza, con palabras o formas desusadas ya en la época de su publicación, como *gridos, timbrea, acrios, agras, nocente, lumbrosas, secutas*, etc.

El fragmento no alcanza sino a la muerte de Eurídice, «la hembra de Orfeo», y el dolor general por su desgracia. Entre las señales de dolor que pondera no es la menos sentida, y no infelizmente expresada, la de los ríos:

Después que la hembra de Orfeo murió
la parca las hebras fatales cortando,
luego las notas riberas dejando
Ebro en un hondo palacio se entró,
donde por muchos días moró,
en tierra sus verdes miembros yaciendo,
y el triste suceso de aquélla plañiendo,

con lágrimas largas su muerte lloró.

Una huella hay posiblemente de Garcilaso, que nos impediría llevar muy atrás la fecha de composición del poema. Dice así una estrofa:

Aquella marchita rosa miraba
el fin de Cirene, sin tiempo cogida,
y viendo el ser causa de tanta caída,
su mísera suerte llorando quejaba;
la sierpe y su mucha tardanza culpaba,
de gritos amargos el valle hinchiendo,
el cual la mandada voz repitiendo
los mismos acentos tornando sonaba.

Es lástima que no se acabara el poema, o que haya llegado incompleto hasta nosotros. La prueba a que se sometía al viejo metro era interesante. Pero incompleto y como está, es testimonio sobrado de la saturación del ambiente de temas renacentistas, hasta el punto de sentir su influencia poetas que aún manejaban el arrinconado instrumento métrico de hacía un siglo.

Prescindiendo de estos ejemplos, los temas mitológicos, es decir resucitadores de los gustos grecolatinos, están constantemente aludidos o empleados en las obras de los poetas anteriores, y, como hemos analizado, el *Libro Mayor* de Ovidio había salvado todas las escuelas y todos los siglos, para venir a dar materia alegórica o materia moral a nuestros poetas. Por eso el espíritu renacentista que hubiera sido dificilísimo hacerle triunfar y florecer en un terreno mal preparado, entre nosotros no tuvo dificultades para su admisión, y menos habría de tenerlas su forma más refinada de expresión. El español es hombre de los que llamaban nuestros escritores ascéticos *sustancial*, y poco hablan de apasionarle discusiones sobre el aparejo y exterioridad de la sustancia que ya tenía asimilada. Por ello tiene plena razón Menéndez y Pelayo cuando afirma que Castillejo era un poeta renacentista.

Cito este nombre, del que enseguida voy a ocuparme con la extensión que merece, porque en la supuesta oposición al nuevo sistema, juega, como pieza capital, la composición del poeta de Ciudad Rodrigo, rubricada así en la edición póstuma de sus obras: *Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*. Los poetas antiguos convocados para dar su opinión son moderados en la censura, y emplean, por lo general, razones patrióticas más que argumentos estéticos o literarios. Jorge Manrique las tiene

por cosa atrevida; Garci-Sánchez es el más airado, y lamenta no tener «vida y seso» para entrar violentamente en campo, y es bien notar que si pedía «seso», es porque no se sentía muy seguro de su juicio, pues es sabido que murió loco; Cartagena las considera «gran osadía venida de tierra ajena»; Torres Naharro lamenta que España «se prive de sus derechos», es decir de cantar amores en metros castellanos. Cuando tras leer un soneto de Boscán y una octava de Garcilaso vuelven a secundar en sus juicios, Juan de Mena ha de afirmar que versos de once pies también fueron por él usados, lo que es cierto sólo a medias, si bien otros los emplearon antes de él; Manrique trata los nuevos versos de prolijos; Garci-Sánchez vuelve a su posición airada y pretende que en sus liciones hay tales consonancias que dejan atrás a Petrarca, lo que en pluma de Castillejo parece más ironía que elogio; Cartagena las encuentra enfadosas, lardas y tristes; Torres Naharro, tras protestar que él pudo escribirlas en castellano, pues las había escrito en *romano*, las estima pesadas y lentas. Éstas son las opiniones de los poetas convocados a consejo; pero ¿qué pensaba Castillejo, hasta aquí tan sólo cronista? Al medio de la composición ha calificado el estilo de Boscán de *galán*, y compone y endilga un soneto en el que sin abdicar de su papel de relator dice, como conclusión, que los viejos trovadores les consideraban como extranjeros. Y al final, y como resumen del juicio a que ha sometido a las maneras italianas, escribe:

Al cabo la conclusión
fué que por buena crianza,
y por honrar la invención,
de parle de la nación
sean dignas de alabanza.

Y para terminar compone otro soneto en que llama a las nuevas invenciones de versos, «nuevas y hermosas clavellinas», y hace un elogio elegiaco para Garcilaso, Boscán y don Luis de Haro, ya muertos, y encendido y afectuoso para don Diego Hurtado de Mendoza, es decir, los autores de la reforma.

Así, pues, esta pieza que se viene señalando tradicionalmente como la de la máxima oposición a la nueva escuela, no es sino la indispensable resistencia a cualquiera novedad, y en este caso tan atenuada, que pienso que el título o rúbrica de la edición póstuma, no fue puesto por Castillejo, sino por sus editores, y que la palabra «reprensión» hubiera parecido excesiva al poeta.

Creo que así lo consideraban en su tiempo. En el episodio alusivo a la introducción de los metros italianos, injertado por Gregorio Silvestre en su Visita de Amor, éste ha de exclamar:

Dios perdone a Castillejo
que bien habló de estas trovas.

Silvestre, que sí las caricaturiza y censura por cuenta propia

(cada pie con diez corcovas
y de peso diez arrobas),

denuncia la lenidad de Castillejo, e interpreta como elogio lo que la rutina ha venido considerando como censura. No he visto relacionadas las palabras de Silvestre copiadas, con la supuesta reprensión de Castillejo, y es evidente que a esta pieza, y a pasajes por mí señalados, se refiere, y que la consideraba laudatoria de los metros italianos mejor que denigradora de ellos. Y. a mi entender, para quien la lea sin prejuicios, tiene absoluta razón. En ella Castillejo se atreve, aunque tímidamente, a contradecir a los viejos trovadores que era natural que censurasen las novedades, pero se atreve. En cuanto a Silvestre veremos que acabó haciendo versos italianos, y que ellos no son la peor parte de su obra.

La apreciación de las ventajas e inconvenientes de los metros italianos y los tradicionales, tiene un eco curioso, que quiero retener en estas páginas, en la remota América, transmitido por los primeros conquistadores. Juan de Castellanos nos lo hace saber en la parte cuarta de sus Elegías de varones ilustres, publicada con el no impropio título de Historia del Nuevo Reino de Granada[89]*. Un capitán, Lorenzo Martínez, y no menos que el fundador, conquistador y adelantado de Santa Fe de Bogotá, «el dulce y humano cuanto rumboso y bizarro abogado cordobés, Gonzalo Jiménez de Quesada». discutían frecuentemente con el beneficiado de Tunja sobre tal pleito poético. He aquí el fragmento, que aunque largo y pobrísimamente versificado, creo que tiene un atractivo indudable:*

Vino también el capitán Lorenzo
Martín, aquél que dió el primer cimiento
al pueblo hispano de Tamal ameque,
la era de cuarenta y cinco años,

o por el fin del de cuarenta y cuatro,
porque por aquel tiempo me rogaba
hiciese yo con él aquel viaje.
Éste fue valentísimo soldado
y de grandes industrias en la guerra:
el cual bebió también en Hipocrene
aquel sacro licor que manar hizo
la uña del alígero Pegaso,
con tan sonora y abundante vena
que nunca vi yo cosa semejante,
según antiguos modos españoles;
porque composición italiana,
hurtada de los metros que se dicen
endecasílabos entre latinos,
aún no corría por aquestas partes;
antes cuando leía los poemas
vestidos desta nueva compostura
dejaban tan mal son en sus oídos,
que juzgaba ser prosa que tenía
el beneplácito de las consonancias,
con ser tan puntual esta medida
que se requiere para mayor gracia
huir las colisiones de vocales.
Y el Lorenzo Martín, con ser extremo
en la facilidad al uso viejo,
al nuevo no le pudo dar alcance.
Y esta dificultad hallaba siempre
Jiménez de Quesada, licenciado,
que es el adelantado deste reino,
de quien puedo decir no ser ayuno
del poético gusto y ejercicio.
Y él porfió conmigo muchas veces
ser los metros antiguos castellanos
los propios y adaptados a su lengua,
por ser hijos nascidos de su vientre,
y estos advenedizos, adoptivos
de diferente madre y extranjera.
Mas no tuvo razón, pues que sabía

haber versos latinos que son varios
en la composición y cuantidades,
y aunque con diferentes pies se mueven,
son legítimos hijos de una madre
y en sus propias entrañas engendrados:
como lo son también de nuestra lengua
(puesto que el uso dellos es moderno).
éstos con que renuevo la memoria
destos soldados ínclitos…

Estos testimonios, que divulgó Menéndez y Pelayo[90], *me parecen índice tan curioso como expresivo de hasta qué punto interesó y fue discutida la reforma. Conversaciones de soldados y alguna rara y nada agria censura escrita es lo que dio de sí la oposición a las nuevas maneras italianas. Y esto por lo que hace a la crítica, pues por lo que respecta a la creación poética la oposición es menor. Nadie escribe deliberadamente a lo tradicional por oponerse al ejemplo de los italianistas. Generalmente los poetas promiscúan de las dos escuelas en cuanto al metro, y en cuanto al espíritu, en unos ha hecho más mella que en otros, o han asimilado mejor el gusto del Renacimiento, y así lo traslucen en sus poesías, pero a ninguno es totalmente ajeno. Y esto tan independientemente de la forma, que en estos temas mitológicos que vamos a considerar, y que pueden presumir de ser el más sensible instrumento con que apreciar hasta dónde ha penetrado la nueva sensibilidad renacentista, hemos de ver poetas que en el más levantado endecasílabo descubren su vocación tradicional, y otros que con el más exigente espíritu nuevo usan de los metros menores para escribir estas fábulas. He de insistir en este aspecto hasta la machaconería al tratar de cada poeta, pero el fenómeno puede enunciarse con carácter de generalidad, y avisar del peligro de juzgar de lo más íntimo del carácter de una fábula atendiendo tan sólo al metro en que está escrita.*

Quiero recoger, para terminar, una objeción que acaso pudiera oponerse. Es ésta. Las reformas literarias que provocaron grandes polémicas, todas ellas conducían a un cambio de estilo vital harto menor y menos transcendental que el renacentista, del que aun vivirnos. En algún caso, como el del romanticismo, es dudoso, pero en los que resueltamente no es así, como el gongorismo, ha de tenerse en cuenta que el cambio, si es un matiz fuera de la poesía, en esta supone una caída en el vacío. Es cierto que muchas objeciones que se le hicieron, hoy no comprendemos cómo se le pudieron

hacer por los que se las hicieron. Se ve claro que al espíritu tradicional le repugnaba menos la descripción de una realidad, aunque fuera con visión más estilizada y artificiosa, que la constante transposición metafórica de esa realidad, aunque ésta fuera la consuetudinaria, y sus temas los mismos. En este sentido el culteranismo era una revolución escandalosa, como no lo fue el Renacimiento. En éste todo evolucionó, después de convenientemente preparado, el arte y la vida, en tanto en el culteranismo tan sólo el arte daba un violento viraje, al que era difícil adaptarse desde la misma posición vital. Este fenómeno sentido en el siglo XVII no veo inconveniente en que sea equiparado al vértigo.

Fábulas mitológicas de Castillejo

Ignoramos la cronología de las obras de Castillejo, pero si resultaría temerario sostener que la Fábula de Acteón[91] *es de las más primitivas, es rigurosamente cierto que corresponde a uno de los momentos más antiguos de su inspiración. El espíritu de esta pieza es plenamente medievalista, y hasta el subtítulo que refleja bien su carácter, de traducida de Ovidio, moralizada, nos trae el recuerdo de los Ovidios moralizados que sirvieron de modelo a nuestros escritores de la Edad Media, empezando por los redactores de la General Estoria.*

Con ser ésta una de las fábulas que más resumidamente cuenta Ovidio, aún la abrevia Castillejo en su traducción: suprime la ocasión de la llegada del nieto de Cadmo al lugar donde Diana se bañaba, el disponerse al baño ayudada por las ninfas de su séquito, y, en fin, los nombres y algazara de los perros al acometer a su transformado dueño. Conserva, en cambio, pasajes tan característicos como las palabras de Diana al ser sorprendida y decidir la desgracia del cazador, y el arrojarle el agua al rostro para provocar la transformación. Estos datos son suficientes para concluir que Boscan tuvo a la vista el texto de Ovidio, y creo que el directo, y no la traducción de Jorge de Bustamante posterior en la publicación, aunque no sé si en la escritura, que también abrevia y hasta omite algunos de los episodios indicados, pero que conserva todos los que Castillejo utiliza.

El interés poético de la fábula, y aun el retórico, puede decirse que es nulo, y se aproxima más que a su propio estilo en composiciones semejantes al seco y de mero versificador de un Sebastián de Horozco, por ejemplo, que las narraba por muy parecida manera. Son sólo seis dobles quintillas, ajenas

a toda gracia, y en las que el más benévolo catador de poesías no podría, acaso, salvar un solo verso.

La moralidad de la fábula que sigue, y separadamente, tiene doble extensión que la fábula (doce dobles quintillas), y ciertamente su fondo es de nulo interés, pues se reduce a deducir los inconvenientes de la práctica apasionada de la caza, y ello razonándolo en una alegoría en la que cada uno de los incidentes o circunstancias de la fábula le da ocasión para una reflexión admonitiva. Da la impresión de que es pieza ocasional escrita, sin duda, para algún apasionado ciego por este deporte, y de clases y ocupaciones preeminentes.

Tiene el verso de la moralidad más garbo que el de la fábula, y entre sus estrofas son curiosas, por otras razones independientes de las literarias, las que se ocupan de la caza como tal, con gran riqueza de vocabulario cinegético. He aquí una muestra:

Por las selvas y boscajes,
islas, montes y labrados,
tras los ciervos espantados,
osos y puercos salvajes
y otros cualesquier venados.
Con redes, cuerdas y telas,
bocinas, guardas y velas,
podencos, galgos, lebreles,
ballestas y cascabeles,
capirotes y pihuelas.

Los temas cinegéticos ha de aprovecharles con ocasión de este mismo tema don Francisco de Castilla, pero Castillejo, o no se da cuenta del partido que pudo sacarles, o no le interesa utilizarles en composición que tiene el sello de la más seca docencia. Por esto, y por su falta de percepción de la belleza del lema, esta tabula de Castillejo corresponde a la tradición castellanista, en lo que ésta tiene de incomprensión del sentido renacentista del tratamiento de estos temas mitológicos, más todavía que por el metro, pues en él, el propio Castillejo, ha de sentir las auras del nuevo clima poético, especialmente en su fábula de Polifemo.

Muy distinta que en la Fábula de Acteón es la actitud del poeta ante la de Píramo y Tisbe[92], *de la que tenemos el dato precioso de su fecha de composición, el año 1528. En la graciosa dedicatoria a Anna von*

Schaumburg que expeditivamente transcribe la edición de sus versos, Xomburg, adopta una posición irónica ante el tema, que pese a decir, «si es verdad lo que Ovidio escribe dellos y lo que yo he trasladado dél» claramente se ve, por la irrespetuosidad con que le trata que le tiene por mentira y ficción. «Simples fueron, a mi parecer —ha de decir—, en matarse así con el calor del amor y de la edad: porque pudieron esperar a resfriarse y envejecerse, especialmente si vinieran a Palacio y a Alemana, como yo; pero quisieron perder la vida a trueco de la fama. Y, pues, es hecho, y no podemos ayudarles con consejo, obra piadosa y justa será acordarnos dellos». Este ensayo de fábula mitológica, con plena comprensión de su sentido sustantivo, sin moralidades ni alegorías, es contemporáneo de los más antiguos de nuestra poesía, del Hero y Leandro de Boscán o de la Fábula del Mondego, de Sá de Miranda.

Pedro de Cáceres. al hacer la relación de las fábulas anteriores a las de Gregorio Silvestre, que prologa, nos dice, y hablando en presente como de contemporáneo, que «Cristóbal de Castillejo tradujo al pie de la letra la de Píramo y Tisbe, de Ovidio, sin presumir aventajársele, con aquel estilo llano con que él suele proceder en sus cosas[93]*». No puede decirse que la traducción sea literal, pero sí muy fiel y ajustada, hasta el punto que en la invocación al Amor con que comienza, y que es añadidura de Castillejo, ha de decirle, incluyendo una expresión de Ovidio*[94] *anterior al comienzo de la fábula, al anunciar Alcitoe a sus hermanas la relación:*

Con tus flechas triunfantes
los morales, que de antes
blanco nos daban el fruto,
tú los cubristes de luto
con sangre de dos amantes.

Amplifica Castillejo generalmente, pero en muchos casos no sin gracia y oportunidad. Así, por ejemplo, y refiriéndose al enamoramiento de los dos amantes y a la oposición paterna, ha de decir con metáforas harto lejanas de la manera clásica de Ovidio:

… el defendimiento
y nuevo encarecimiento,
según suele acaescer
puso espuelas al querer

y velas al pensamiento.

Otras veces se dirige al Amor y a los amantes, poniendo una nota lírica y personal en el relato del todo ajena al modelo, como cuando cuenta el hallazgo de la rendija.

Entonces se echó de ver
¡oh gran Dios omnipotente!
qu'és lo que el amor no siente,
o qué se puede asconder
a su calor diligente.
Vosotros, amantes, fuistes
los que primero lo vistes,
ambos por un mismo tino,
y dél hecistes camino
para vuestras voces tristes.

La relación de las conversaciones a través de la rendija del muro están ampliadísimas, así como el análisis psicológico de los amantes. La desesperación de Píramo y sus imprecaciones están fidelísimamente traducidas, hasta estorbar esta falta de libertad, el garbo y gracia con que suele Castillejo manejar los metros breves, incluso en otros pasajes de esta fábula. Así este breve episodio, que no está en el original:

Esto dicho, levantó
el manto que allí halló,
de la su Tisbe leal,
y a la sombra del moral
del concierto lo llevó.
Y después de haber mojado
con lágrimas a hartura
la sangrienta vestidura,
y muchas veces besado,
díxole con amargura:
«¡Oh ropa sin alegría!
pues gustaste en compañía
la sangre de tu señora,
rescibe también agora

algún gusto de la mía».

Al clavarse la espada Píramo, usa Ovidio, para ponderar la fuerza con que salió la sangre, la comparación del agua cuando rompe el caño. Tal comparación es trasladada por Castillejo, pero con amplificación de carácter tan cotidiano y vulgar que la sitúa dentro del tipo castellano mas realista y tradicional. He aquí el pasaje aludido:

La sangre surte muy alta,
ni más ni menos que un caño
que acaso rescibe daño
y se rompe por la falta
del plomo, hierro o estaño.

Vuelve Tisbe de la cueva donde la ocultara el temor del león, y ante el cadáver de Píramo hace su queja y duelo, también siguiendo muy de cerca el texto ovidiano. Algún elemento patético introduce ajeno al relato clásico, pero, en cambio, deja de traducir el enérgico «pues no nos dejaron ayuntar en la vida que nos ayunten en la muerte», como traduce Jorge de Bustamante. Pero, en cambio, pone de su invención versos tan felices como éstos en que describe a Tisbe ante el cadáver de su amado:

Y sus cabellos mesando,
el cuerpo amado abrazando,
con sus lágrimas suplía
en la herida vacía
la sangre que iba faltando.

Considero importantísima esta fábula en el futuro desarrollo del género. Y ello no sólo por lo temprano de un logro afortunado, sino por el carácter realista que antes apuntaba en un ejemplo.

En efecto; todo el relato está lleno de alusiones a lo cotidiano, de descripciones lejanísimas del tono que la escuela italianista había de procurar para estas ficciones. Si una comparación realista, como la del caño quebrado, ha de ser aún más acentuada en su carácter por Castillejo, en muchas otras ocasiones ha de emplear el mismo tono, hasta calificar toda la fábula, He aquí ejemplo tan sólo del encuentro de Tisbe con el cadáver de Píramo:

Mas estando desta suerte
dudosa, toda temblando,
vio estar el cuerpo sangrando
con la basca de la muerte
en el suelo golpeando…
.....
llevando su blanco gesto
más amarillo que cera…
.....
del pavor despeluznada…

y a continuación de estas imágenes de tan inconfundible cuño, esta agradable comparación, prolijamente razonada y discursiva:

quedó, tremiendo turbada,
como se estremece y mueve
la brava mar alterada
cuando algún viento delgado
d'ella mesma levantado,
a deshora la lastima
apremiándola por cima
con rigor demasiado.

Los ejemplos de esta tendencia podrían multiplicarse, pero me parecen suficientes los invocados.

Estamos, pues, ante el primer ensayo de una sensibilidad realista y de un gusto tradicional frente a un tema mitológico, sentido ya con sentido distinto del medieval, alegórico y moralizados Lo esencial del nuevo estilo o, por mejor decir, de la sensibilidad renacentista, es sentir la belleza e interés de la fábula sin más razón que su belleza y su interés sustantivos, y a sabiendas de que el relato es indigno de crédito. No se adopta esta posición ni porque la relación merezca el respeto que merecen los sucesos históricos, ni porque la ficción sea útil para sacar de ella enseñanza o ejemplo, sino tan sólo, y sin más razón, de que es bella y poética. Este paso dado por Castillejo desde su anterior fábula de Acteón. es capital, pues ya hasta los poetas de vocación más realista y castellanizante cultivarán el género, y en metros breves o italianos, pues ello importa poco, como dije, nos darán en abundancia fábulas de este género empezando a ensanchar esta provincia de nuestro

mapa poético en la que la tendencia realista se irá esfumando hasta disiparse, y no reaparecer sino muy tardíamente en forma de fábulas burlescas. Menéndez y Pelayo ha de juzgar así esta fábula: «No es de lo mejor que hay en sus excelentes obras, pero siempre muestra la facilidad y gracia características del estilo de Castillejo, que era despilfarrado y abundante, vicioso y lozano como el de Ovidio, siquiera no se derramase por el ancho cauce de sus exámetros, sino por el caño estrecho de las coplas de arte menor, que nadie escribió con tanta viveza y naturalidad como él».

Es, además, y ello importa a la historia del género, precedente esta fábula de las de Silvestre y Montemayor, una y otra muy importantes, y la del autor de la Diana, acaso la más feliz que se hizo en metros breves castellanos. Pero esto nos lo irá mostrando, según espero, nuestro estudio.

Cristóbal de Castillejo traduce, finalmente, del libro XIII de las Metamorfosis la parte de la fábula de Polifemo[95] *en que éste se dirige a Galatea en inmortal canto, imitado, glosado o parafraseado cien veces en nuestra literatura. Castillejo se enfrenta con él primero, y con el donaire y temblor poético que hemos de ver, pero aquí quiero anticipar, aunque para todos será más bien recordar, que la más alta inspiración de este género tiene por tema, asimismo, este de Polifemo, y, como en Góngora, en Castillejo, ésta es, acaso, la cumbre de su poesía. He dicho de su poesía y no de su obra literaria. Por razones no estrictamente poéticas tendrán acaso más importancia para los historiadores literarios otras producciones de Castillejo: para el gozador de poesía, ninguna pieza del poeta tiene el encanto de estos versos ingenuos y doctos, populares y refinados a un tiempo mismo, y, sobre todo, vibrátiles de delgada y afectuosa pasión. Menéndez y Pelayo, en un rapto de entusiasmo juvenil, ha de dejar escrito en una cuartilla de su Biblioteca de traductores: «Trozo bellísimo, lleno de gala, de lozanía, de sencillez y de generosa abundancia. Ovidio no lo hubiera hecho mejor escribiendo en castellano… Disimúlase, y hasta agrada, el prosaísmo de algunos versos en gracia de la naturalidad y tono cándido e ingenioso de la composición».*

Castillejo traduce con escrúpulo a Ovidio. No creo que se deje en el tintero imagen, alusión o idea alguna del sulmonense. Pero amplifica desmesurada y felicísimamente. No consisten estas amplificaciones en añadir nuevos episodios, imágenes o metáforas a las del original, sino en perfilar, detallar y explanar no ya las imágenes, sino las que pudiera llamar indicaciones imaginativas del modelo.

El resultado de esta manipulación es feliz, pero al trasponer el carácter del Cíclope y el sentido de sus palabras al castellano, traspone asimismo todo el carácter de la fábula, y, como nota José F. Montesinos[96]*, último editor de esta pieza, así «como para Encina no hay égloga comprensible sino en cuanto va inscrita en los justos términos de la pastoría castellana, tampoco Castillejo puede concebir a este Cíclope ovidiano sin hacerlo pastor y ganadero a la castellana, y sus palabras se legitiman por su castiza castellanía».*

Quiere esto decir que nos encontramos ante el caso más expresivo de castellanización de un tema clásico. Este canto es, en efecto, el ejemplo más significativo del tratamiento a lo tradicional castellano de un tema que los renacentistas han de tratar con el estilo más antirrealista y barroco. Mas precisamente por encontrarnos ante ejemplar tan instructivo, querría exponer las cualidades de él que le hacen así de representativo y bello.

De cuatro partes puede decirse que se compone el canto de Polifemo. En la primera, alaba y piropea a la esquiva ninfa: en la segunda, pondera sus riquezas por atraerla y conquistarla. Con el mismo fin elogia en la tercera su grandiosidad y belleza, y, finalmente, en la cuarta amenaza a Acis, si sigue amándole Galatea y le encuentra a su alcance. En la primera parte y en la tercera predominan las metáforas y comparaciones, en tanto en la segunda las visiones directas de objetos campestres. La última es la menos interesante poéticamente y la más discursiva.

Galatea es comparada a los más bellos productos y accidentes de la naturaleza. Pero, siguiendo su técnica, Castillejo no se conforma con enunciar el término comparativo o metafórico, sino que desentraña todo su sentido en cuanto puede ser aplicado a Galatea, o en cuanto puede esclarecerle para el que le escucha. Si Ovidio compara la gentileza de Galatea con el olmo, Castillejo ha de añadir:

el olmo de la floresta
de la más alta medida.

Si el poeta latino la compara en viciosidad al cabrito, Castillejo ha de puntualizar todas las cualidades del animal:

más lozana que el cabrito,
delicado, ternecito,
retozador, diligente.

Si Ovidio la compara a la concha, Castillejo ha de desenvolver la comparación prolijamente:

más polida,
lampiña, limpia, bruñida,
que conchas de la marina,
fregadas de la contina
marea nunca rendida.

Toda esta parte es una sucesión de primores, obedientes a la misma intención y a la misma técnica. He aquí un fragmento seguido en que pueden considerarse las condiciones que vengo haciendo resaltar:

En color
muy más noble, y en olor,
que manzanas del labrado,
más vistosa que el preciado
alto plátano mayor.
En blancura
más reluciente y más pura
que el hielo claro, y lustrosa,
más dulce que la sabrosa
moscatel uva madura.
Delicada
y blanda, siendo tocada,
más que la pluma sutil
del blanco cisne gentil
y que la leche cuajada;
y aún diría
si no huyeses a porfía,
como sueles, desdeñosa,
que eres más fresca y hermosa
que la huerta regadía.

Notado el procedimiento, debemos considerar el carácter de estas amplificaciones, que ya adelantamos, pero sin razonarle y probarle. La primera cualidad que se nota es el realismo evidente de la intención de Castillejo, y, como consecuencia de él, el popularismo o casticismo indudable

del canto. En el fragmento transcrito podemos comprobarlo. Ovidio había dicho que Galatea era más blanda que la pluma del cisne. Pero Castillejo ha de añadir la comprobación experimental de la blandura y decir «siendo tocada». Cuando Ovidio sugiere la comparación de la huerta cruzada de claros arroyos, suscita una imagen de frescura y belleza, mas Castillejo resume los arroyos en un calificativo de rancia prosapia rural y castellana, y aquí abrevia para llamar a la huerta «regadía».

En la parte tercera, de las que convencionalmente he hecho del canto, las comparaciones recaen en objetos menos poéticos, y así Castillejo puede usar los vocablos más ásperos, sabrosos y expresivos del lenguaje popular:

La muy gran cabelladura
que cuelga sobre mi gesto…
… estas gruesas
cerdas ásperas y espesas…
.....
Y así son
en el cuerpo del varón
la barba y sus aposturas,
y cerdas yertas y duras
para darle perfición.

Estas dos partes analizadas del canto cabrían dentro de la égloga en el predicado de pastoriles, pero la parte en que Polifemo enumera y ofrece sus bienes, tal como es tratada por Castillejo, no cabe sino en el género que en castellano llamamos villanesco, y que tenía ya una tradición vieja y aún había de tener una descendencia ilustre. El halago convencional de la égloga a la italiana desaparece, y la rusticidad auténtica del campo aparece en el vocabulario popular y sabrosísimo, en el relato naturalista y sincero, en el discurrir de la frase popular y prolija, en el conocimiento de frutas y lugares pastoriles. Así, las uvas que ofrece son

… de dos maneras,
en sus parras de contino;
las unas como oro fino,
sabrosas y comederas,
si las vi;
y otras como carmesí,

que son en extremo bellas:
éstas, señora, y aquellas
guardo todas para ti…
… las cerezas montesinas
y no solamente endrinas,
morenas por el envés
y de fuera,
mas también otra manera
de ciruelas génerosas,
amarillas y hermosas,
de color de nueva cera…
… no te faltarán castañas
y madroños, si los quieres,
en gran vicio…

El elogio de sus ganados tiene una autenticidad rústica impresionante. He aquí el de las ovejas, que no quiere extremar, sino que Galatea las vea por sus ojos:

Cuando estuvieres presente
podrás ver
que apenas pueden mover
las piernas esparrancadas
con las tetas retesadas,
que más no pueden caber.

Pero donde se complace en la amplificación es en el pasaje en que la ofrece dos oseznos, cogidos pensando en agradar el Cíclope a la Ninfa.

Dos ositos
hermanos mielgos, chiquitos,
que pueden jugar contigo;
los cuales traje conmigo,
y he hallado muy bonitos;
ambos ellos
tan semejantes y bellos
en lo menos y en lo más,
que apenas conocerás

la diferencia d'entre ellos,
porque engaña;
hijos de una muy estraña
osa bellosa y escura…

La última parte, con el mismo carácter, es menos expresiva, pues trata de afectos y pasiones abstractos. Las amenazas a Acis no desmienten el carácter realista de toda la paráfrasis:

Con mil sañas
le arrancaré las entrañas
vivas, rompiendo sus pechos.
Y los sus miembros deshechos
sembraré por las campañas
sin abrigo,
como mortal enemigo;
y por esas mesmas ondas
do moras, bravas y hondas,
si se mezclare contigo…

Recapitulemos lo considerado. Un poeta castellanista, que en la práctica formal no ha aceptado los nuevos usos retóricos, las innovaciones renacentistas, se siente contagiado por el enemigo a quien ha contradicho, los renacentistas, y acepta un tema característico de tal movimiento para interpretarle en lo esencial de su aptitud ante él, con el espíritu del Renacimiento. Haya sido el que fuere el resultado, para Castillejo el tema del Polifemo es un tema totalmente desinteresado, en el que no complica ninguna intención didáctica o aleccionadora, y al que trata regaladamente por sólo su sustantiva belleza. Mas, al tratar de poner a su trabajo el acento, éste carga del lado realista, respondiendo a una tradición parcial de la poesía castellana de los siglos medios, pero que ha de ser la que predomine en cuantos al tratar estos temas no se han asimilado el espíritu italianista, aristocrático, petrarquesco en los afectos, y artificioso, estilizado y convencional en paisajes y sucesos. Si de Garcilaso arranca este último tratamiento de estos temas, en Castillejo da comienzo una manera realista que no ha de prevalecer mucho tiempo, pues la manera italiana pudo decir con plena propiedad vine, vi y vencí, pero que produjo fábulas o poemas estimables. No se trataba de una cuestión de metros, castellanos o italianos,

sino de una cuestión más honda y de espíritu, y así en nuestro recorrido, y no me importa insistir pesadamente en la idea, hemos de tropezar con poetas de espíritu realista y tradicional que escriben endecasílabos y poetas de tono plenamente renacentista que escriben metros breves, como Barahona de Soto, el intérprete de Ovidio, aplaudido, y precisamente como tal, por Cervantes.

La métrica tradicional sigue su camino, y hasta los poetas más barrocos la emplean, como no dudan en preferirla en el siglo XVI poetas impregnados del espíritu y de la sensibilidad italiana.

Un castellanista tozudo: Horozco

En el segundo tercio del siglo XVI escribe Sebastián de Horozco, en Toledo, los versos que ha de conservar su Cancionero, manuscrito hasta que en 1874 vio la luz en la imprenta por diligencia de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces[97].

Importa este escritor más en la historia de nuestro teatro que en la de nuestra lírica. Sus breves representaciones tienen, aparte su valor literario, verdadero sitio y considerable interés en los orígenes de nuestra escena. En cambio, como poeta lírico es tan sólo un caso curioso de arcaísmo que, tan entrado el siglo XVI, en plena revolución italianista, sigue las viejas prácticas poéticas castellanas, hasta tal extremo, que sus temas, sus metros y su carácter le aproximan más bien a los poetas del Cancionero de Baena que a los del Cancionero General, en sus últimas ediciones contemporáneo suyo. Las rúbricas anecdóticas de sus poesías, su tono picaño y aun a veces desvergonzado, le adscriben más bien al gusto y prácticas de un Villasandino que a las de un poeta medianamente refinado del reinado de los Reyes Católicos.

En cuanto a las maneras poéticas, nuevas en su tiempo, de un Boscán o un Garcilaso, no es que no las siga, sino que tampoco las contradice, y da la sensación de que las ignora, como si no hubieran llegado a inquietar la tranquilidad de su retiro toledano.

Escribió Horozco varias fábulas de tema ovidiano que es bien considerar, no por su valor poético, que anticipo que es casi nulo, sino significativas de la manera como un espíritu medievalista podía sentir y comprender tales ficciones mitológicas. Ya que en poetas medievales no podemos encontrar ejemplos de fábulas mitológicas, es fortuna encontrar un poeta tan próximo a ellos en sensibilidad que nos pueda instruir de cómo sentirían estos temas, y hasta, sin forzar mucho las cosas, informar de cómo las hubieran tratado si les hubieran abordado con franqueza.

Esta observación, que no quiero dejar en el tintero, no debe tomarse al pie de la letra. Hay algo en Horozco que le adscribe al movimiento renacentista, y es lo primero el hecho de escribir tales fábulas y preocuparse por tales temas. Pero, sobre todo, su actitud ante ellas, completamente desinteresada, que si no alcanza la poesía en potencia que contienen (y ya otros en su tiempo lo habían visto) se narran como suceso curioso y con pleno desinterés de su posible sentido alegórico o moral. A Horozco le interesan estos temas por sí mismos, aunque más por su curiosidad que por su poesía, no por las posibles enseñanzas que de ellos puedan deducirse. Sin duda esta actitud no hubiera sido la de un poeta de cien años antes.

Los temas tratados por Horozco y el título de las fábulas en que los desarrolla, son: La fábula de Tiresias y la quistion entre Júpiter y Juno, que escribió dos veces en el mismo número de estrofas, pero totalmente distintas, sin que valga la pena de pronunciarse por el superior valer de cualquiera de ellas; La contienda entre las grullas y los pigmeos, La fábula del laberinto de Creta, y del Minotauro, y de Teseo; La fábula de Orpheo y Euridice, su mujer, y finalmente, la Fábula del Juicio de Paris en las tres diosas, Juno, Palas y Venus, y de la manzana de la discordia.

La primera consideración que se ofrece, común a todas las fábulas y muy acorde con las costumbres medievales, es que la fuente inmediata de ellas no sea Ovidio, sino textos intermedios, para la mayoría el Comendador Hernán Núñez en su comentario a Juan de Mena. Ello está declarado en notas del manuscrito de su Cancionero, pero si así no fuera había de persuadirnos de su incomunicación con Ovidio la ausencia total de colorido poético, de cuyo contagio no ha podido librarse poeta alguno de cuantos a él se han acercado con una intención parafrástica o imitativa. Estoy persuadido de que Horozco conocía el texto del poeta latino; no me atrevo a asegurar que le fuera plenamente accesible, pero lo que no tiene duda es que buscó el atajo de las glosas del Comendador griego para escribir sus fábulas.

La quistion entre Júpiter y Juno[98]*, que había de decidir Tiresias (y que por cierto no está en el libro I de las Metamorfosis y sí en el III, pese a la nota del Cancionero), no puede ser más del gusto de los poetas del Cancionero de Baena. que en otras semejantes consumieron, tiempo y actividad con interminables respuestas e incisos. Hasta su enunciado cuadra bien con el carácter de tal poesía. Horozco confiesa la procedencia de tal fábula, que es la habitual de Hernán Núñez en su comento de Juan de Mena; por cierto que en pasaje en que, al parecer del Brócense, erró el Comendador griego. La contestación y solución, desfavorable a la mujer y que a Juno*

había de producir gran indignación, es asimismo muy del gusto de los poetas populares, entre los que los difamadores del sexo femenino son más abundantes que los elogiadores. Horozco se había curado en salud de esta disputa escribiendo treinta coplas en pro y treinta en contra, por los mismos consonantes y a doble columna para mayor prueba de neutralidad.

En la contienda entre las grullas y los pigmeos[99] *cita en el texto («según Metamorphoseos») a Ovidio, y sabe que se trata de una de las historias que Palas tejió en competencia con Aracnes. Pudo tener presente la versión del Jardín de Flores curiosas, de Antonio de Torquemada*[100]*, publicado en 1570. «Porque los pigmeos son tan pequeños que las grullas no los temen —dice el texto de Torquemada—; antes les hacen daño en sus personas y en comerles los mantenimientos y destruirles las sembradas, tienen cuidado (como lo dice Homero), al tiempo que saben que ponen los huevos, de ir a quebrárseles, y así se juntan gran multitud del los, y caballeros en cabrones y carneros, hacen guerra a las grullas como si fuesen a un hecho muy hazañoso, poique no se multipliquen para poderles dar mayor trabajo». Sebastián de Horozco ha de decir:*

Y como quier que ellos sean
tan chicos, ruines y feos,
las grullas se enseñorean,
y es causa porque pelean
con los cuitados pigmeos.
Ellas ordenan sus muelas,
sus hileras y escuadrones,
tienen de noche sus velas,
y ponen sus centinelas
como prudentes varones.

La última quintilla amplifica bien el pasaje de Ovidio, que, en la traducción de Jorge de Bustamante, es así: «Ésta es la causa porque siempre las grullas andan volando en sus escuadrones y orden, como gente de guerra».

Vuelve a ser el Comendador Pinciano la fuente para la Fábula del Mino-Tauro[101]*. La peliaguda cuestión de su concepción está expuesta con una ingenuidad tan graciosa que la reproduzco, aun a pique de que se tache de nefando el pasaje:*

Y para que oviese efeto
su maldad, tuvo manera
de mandar hacer secreto
un artificio perfeto
de una vaca de madera.
La cual ante el toro puesta
y ella metida de dentro,
el toro hacia su fiesta,
estando la dama puesta
a recebir el encuentro.

La misma fuente intermedia tiene la Fábula de Orfeo[102]*. Cultos poemas posteriores han de apurar con lujo de alardes poéticos los efectos del canto de Orfeo. En Horozco encuentran expresión sencilla y no infeliz, en estos versos que pueden diputarse como los mejores que compuso en este tipo de poesía;*

Y cuando acaso tañía
o locaba su vigüela,
a los ríos detenía,
y a los brutos atraía
estando todos en vela.
A las piedras provocaba
trayendolas a su son,
a los arboles forzaba,
a las gentes encantaba
y ponía en admiración.
Hacia cesar los vientos
y los cursos naturales
confundir los elementos,
y estar todos muy atentos,
hombres, aves y animales.

La última fábula, del Juicio de París[103]*, tiene otras fuentes. La nota de Horozco dice puntualmente trasladada: «Este juicio se escribe en la Coronica Troyana, en el III libro, en el cap. III a fojas 21, y abajo en el mismo libro, cap. XXI a fojas 26, y en el Triunpho de amor sobre la copla 24*

que comienza: del barbarico amor tiene, en la glosa a fojas 13, y en otras parles se hace mención desta fabula, que los poetas tienen por historia».

El caso que a tantas complacencias blandas y sensuales había de prestarse en la poesía y en la pintura, es narrado por Horozco con perfecta impasibilidad y con su estilo más familiar y desgarbado. Así, Júpiter se ha de excusar así:

Vos, Juno, sois mi mujer;
vos, Palas, sois mi sobrina;
vos, Venus, mi hermana ser;
está bueno de entender,
escusarme es cosa dina.

No alcanza mayor altura en las restantes estrofas, y sólo es digno de notarse que así como a Palas y Juno basta para hacer su oferta sobornadora a Paris una estrofa a cada una. Venus ha de emplear tres para el mismo fin.

La sentencia es bien clara y paladina, y, aunque no pasa de prosa rimada, la pondré aquí con la quintilla anterior, que puede hacer de considerando:

Y habiéndolas bien mirado
para juzgar rectamente,
y estando bien informado
y de Jupiter mandado,
dio la sentencia siguiente:
Yo juzgo que la manzana
de oro, se debe dar
a Venus, por mas lozana,
mas hermosa y mas galana,
y asi lo debo mandar.

En estas fábulas acaso me he detenido más de lo que su mérito demanda, pero acaso no bastante para la significación que tienen dentro de la historia del género. Aunque Horozco no combatió las maneras italianistas dominantes en su tiempo, y aun, como he insinuado, es posible que las desconociera, el más firme acto de protesta que contra ellas se hizo fue la composición de estas fábulas, en las que el poeta, frente a la más rica temática renacentista, se comporta con tal sencillez y despreocupación, con

estilo tan ingenuo y familiar, que es el más opuesto que podremos encontrar aún al de estas mismas fábulas, tratadas por ingenios castellanistas como un Castillejo o un Silvestre.

V. Romances mitológicos del siglo XVI

Romances historiales

Pertenecen los romanees que voy a examinar ahora a un tipo de ellos semipopular, ya que sus autores se proponen comunicar los temas poéticos al pueblo y buscan por ello una expresión popular que, en casos, les aproxima a los aciertos de la poesía tradicional; pero los temas, y los descuidos de la ejecución, cada uno por su parte, les denuncian como poetas cultos que quieren contrahacer las formas populares y poner su verso a la altura de los humildes e ignorantes.

La finalidad de esta manipulación poética era abreviar en la holgura fácil del romance historias dilatadas, y transmitirlas y hacerlas populares entre toda clase de lectores. Nadie expresó mejor esta finalidad que Juan de la Cueva, uno de estos romanceristas, cuando escribía:

Los romances son compendio
y abreviación de lo escrito
de las antiguas historias,
y por ellos han vivido
muchas, que tienen hoy vida,
que se hubieran ya perdido.
Los romances comprehenden
en su humilde y llano estilo
todas cuantas cosas quieren
cantar, de virtud o vicios,
empresas del fiero Marte,
de amor ardientes suspiros,
quejas, celos, burlas, veras,
lealtades, tratos fingidos,
aficiones y liciones,

y otros casos sucedidos,
cual se verán largamente
tratados en ese libro.

El libro era el *Coro Febeo de romances historiales*, y este apelativo de *historiales* les cuadraba a maravilla. El procedimiento de aprovechar las historias escritas era el mismo de los romances de más vieja y noble tradición. No se trataba de poner en romance lo leído en prosa, aunque a veces por limitaciones del versificador poco más se hacía que esto, sino de amplificar, o condensar o glosar el pasaje o episodio que parecía más propio para ello por su interés, por su fuerza patética o por su misterio poético, o bien abreviar una historia dilatada reduciéndola a sus líneas indispensables, a su esquema más expresivo.

Ningún intento, y ninguna realización, más alejados de la técnica renacentista y culta que los de la composición de estos romances. Como si se tratara de los más castizos temas históricos o caballerescos se toma y trata el tema mitológico, y el afán tan característico de nuestro romancero de dar vida en pocos y enérgicos trazos a los personajes, cuyas empresas se narran, aparecen en estos romances mitológicos con toda la expresiva fuerza del genial realismo de nuestro romancero. Pero no sólo se trata de hacer revivir humanamente a los dioses y héroes que han de ser sus protagonistas, sino que como se les entraña un sentido popularista, íntimo y característico, tanto por exigencia del público al que se consignaban, como por otra exigencia aún más ineludible del genio de esta poesía.

Por seguir su composición las normas indicadas, rara vez estos romances de tema mitológico pueden aspirar al nombre de fábulas, porque generalmente no las narran completas, sino que aprovechan de ellas los pasajes que más impresión causaron en el romancerista, para transcribirles reforzados con sus medios poéticos propios. Es de advertir que si por esta técnica y este carácter pueden considerarse como castellanistas y, por ende, en la época que se componen arcaizantes, muestran el mismo desinterés moral que los poemas mitológicos renacentistas, pero ello por herencia de los romances tradicionales, históricos y caballerescos, de quienes son sucesores y a veces compañeros.

Porque al par que éstos, se componen, sin reparar en la naturaleza totalmente distinta de las fuentes de que proceden, romances de tema clásico originados por la boga de las leyendas troyanas. Este mismo principio tuvieron, como notamos en su lugar, los poemas que pueden considerarse

como precedentes de las fábulas que estudiamos. Tal temática es ajena al Renacimiento, y así prescindiremos aquí de ellos, salvo alguna excepción en que el asunto es tangente a los míticos que nos interesan.

En plena época barroca hemos de ver resucitar el romance para tratar estos temas, pero entonces se trata de realzar retóricamente, y cultamente, la fábula elegida, que en los mejores ejemplos se da íntegra, y aun ampliada con los más complicados recamos y primores de la poesía. La intención es totalmente distinta, y distintos los móviles de su composición, y aun cuando traten las fábulas parcialmente, entran con pleno derecho en la consideración del género artístico que inquirimos, y son ilustradores meritorios de la tradición literaria de la fábulas.

Las fuentes de estos romances semipopulares no hay que escudriñarla entre las variantes que clásicos autores o sus escoliastas introdujeran en los relatos míticos. A Ovidio, el principal y casi único proveedor de estas ficciones, pudieron conocerle los más tardíos en la traducción de Jorge de Bustamante, que no cede, en casos, en tono popular a estos mismos romances, o bien en poemas que iban apareciendo de los poetas cultos que trataban estos temas. Hero y Leandro, Venus y Adonis, por ejemplo, llegan a través de Boscán o de Hurtado de Mendoza; otros por mediación de poetas más allegados a su manera, como Horozco o Castillejo, pero lo que los poetas ponen en romance no son, generalmente, las historias clásicas genuinamente tales, sino las narradas por poetas españoles. Y he dicho generalmente porque no es imposible que alguna vez les fuera asequible el texto ovidiano original, y él fuera la fuente inmediata de algún romance.

Interés especial de este género es el de poner por primera vez en circulación fábulas e historias peregrinas en nuestra poesía y muchas cooperar a difundirlas. Lo fecundo de tal iniciativa no debe pasar inadvertido. Es seguro que tales fábulas hubieran llegado a ser tema de poemas míticos por obra de cualquier poeta que en ellas hubiera reparado como aptas para el lucimiento retórico: pero el que hayan aparecido en romances o a través de ellos se hayan comunicado, las prestó una difusión que facilitó, sin duda, la comprensión por todos de tales temas, y, por lo tanto, y en cierto modo, puede decirse que prepararon el terreno para empresas de más alto bordo.

Parece ocioso advertir que entre todos los tipos de metro o de composición típicamente tradicionales en Castilla, ninguno aventaja en casticismo y solera al romance octosilábico. Por ello tiene singular interés el contrastar sus posibilidades expresivas con estos temas míticos que el renacimiento culto consideraba como los más nobles. Claro es que quienes, en

último caso, se contrastan son los poetas, pero téngase en cuenta que éstos pertenecen al sector menos contaminado por la nueva cultura, y de ella les han llegado los temas más que el espíritu y el tono, y sus romances son por ello muestra de la manera de entender tales asuntos los castellanos, que no eran la minoría selecta y ganada ya por el nuevo estilo y la nueva cultura.

De todos los poetas afiliados a la vieja escuela castellana, ninguno ha de producirse con una mayor espontaneidad que estos romanceristas. En un Castillejo, en un Silvestre, su manera de hacer tiene, por así decirlo, un carácter polémico, y el resultado es que muchas veces, contaminados por el enemigo, adoptan formas o, mejor dicho, matices y destellos de la nueva escuela. Los romanceristas libres de preocupaciones de escuela tan sólo reflejan lo que a la calle llegaba de tales polémicas y de la introducción de tales novedades. Si acaso, sus modelos confiadamente imitados fueron romances tradicionales, anteriores a estas polémicas.

Todas estas consideraciones persuadirán del interés que atribuyo al estudio de estos romances de tema mitológico.

Romances de tradición oral

Los romances de tema clásico, y más específicamente mitológico, llegaron a divulgarse hasta hacerse populares, y algunos se transmitieron por tradición oral. Generalmente las versiones no se derivan inmediata y directamente de los textos grecolatinos, sino que suelen tener como intermediarias otras versiones medievales, pero la transmisión oral de los romances no indica siempre, y aún pudiera decirse que pocas veces, una antigüedad muy grande en los temas, pues hasta nuestros días vienen recitándose romances y aprendiéndose en textos modernos. Así puede asegurarse que algunos de los romances ya perdidos o conservados en la tradición actual proceden directamente de traducciones de Ovidio o paráfrasis hechas con intención artística.

Consideraré en este parágrafo, primero los procedentes de la tradición actual, y después los de tradición más vieja, pero que por la fuente escrita de donde proceden autorizan para creer que tuvieron en su momento la difusión oral que estos modernos y actuales.

Sin duda, el romancero de tradición oral más vieja es el que conservan los judíos de habla española o sefarditas. Aunque haya tenido aumentos más recientes por contacto con sefarditas retenidos en España o frecuentadores de la península, la mayor parle corresponden a una tradición contemporánea de la fecha de su expulsión de España por los Reyes Católicos, o han sido

elaborados más modernamente al calor y con el ejemplo de aquella tradición. Por ello contiene temas no extraños en nuestros romanceros viejos, pero desaparecidos de la actual tradición oral peninsular. Entre ellos se encuentran algunos clásicos, y entre éstos el de *Hero y Leandro*[104], Como veremos enseguida, este tema se encuentra en nuestro romancero, pero con un carácter artístico ajeno al tono de las versiones sefarditas, auténticamente populares. Ha degenerado, como todos, a un carácter novelesco, totalmente alejado del empaque clásico con que le trata la poesía artística, pero conserva los suficientes elementos para que podamos identificar su tema.

Tres hermanicas eran,
tres hermanicas son,
las dos están casadas,
la chica en pedrición (perdición).

Ésta es, precisamente, Hero, a la que encierra su padre en una torre para ponerla a cubierto de asechanzas amorosas. Como en la leyenda clásica, Leandro no se arredra, y arrostra el peligro de la travesía para visitarla.

Varón que lo supo,
al nadar se echó,
los brazos hizo remos,
al castillo arribó.

Es digno de notarse que ese hacer remos de los brazos, procede del poema de Museo.

Asimismo vive en aquella tradición un romance del *Juicio de París*[105], abreviación de otro romance conservado en el *Cancionero de Romances*, que consideraré más despacio. El lema procede de las crónicas troyanas, que, sin duda, tuvieron en la tradición oral, por intermedio de estos romances, mucha mayor difusión de lo que los restos que hoy podemos encontrar nos harían suponer. En sueños se le aparecen las tres diosas y le hacen sus ofrecimientos, aunque sin aludir a que se trate de un juicio. La dádiva que París acepta es la de la más chiquitica:

—Os daré una manzana de oro
que otra en el mundo non había,
con amores fué sembrada,

con amores fué cogida,
con amores será dada
de vuestra mano a la mía.
—Ésta es la que yo amaba,
ésta es la que yo quería.

Otro tema clásico, y éste propiamente ovidiano, se conserva en la tradición judeo-española, el del mito de Tereo, Progne y Filomena, pero éste también está sumamente extendido en la tradición peninsular[106]. De él conozco versiones andaluzas, castellanas, asturianas, montañesas e incluso americanas, especialmente chilenas. Sin duda, se conservará en más lugares, ya que es de los temas más difundidos. Como en los casos anteriores se ha convertido en una narración novelesca, y las protagonistas llevan el nombre de Blanca Flor y Filomena. El nombre de Tereo se ha convertido en Tereno en las versiones asturianas; Tarquino en las andaluzas, sin duda, como recuerdo del otro injusto forzador romano; Turquín o Turquillo en las castellanas, y en nombres más arbitrarios y caprichosos en otras versiones. Acaso señale el límite de la degeneración del mito en suceso novelesco, una versión montañesa en que se le llama Don Manuel de la Vega, y al padre de Filomena y Progne, Juan Galera.

En todas se conservan los rasgos fundamentales del mito clásico, salvo en algunas refundiciones americanas, que se distinguen por variar de asonante hacia la mitad del romance, en las que se suprime el repugnante final de la comida, y en todas, peninsulares y americanas, la transformación o metamorfosis, incompatible con una narración realista. Asimismo la casada en estos romances es Filomena, y la inocente burlada, Blanca Flor. He aquí, tomada de una versión montañesa[107], la escena de la fuerza en el bosque:

Por unos montes adentro,
por unas cuestas afuera,
allí la gozó el traidor
sin tenerse duelo de ella.
Para que no lo parlara
también la cortó la lengua.

Por un pastor sabe la noticia la esposa y hermana, y su venganza es la misma del texto ovidiano.

—Toma, Blanca Flor, la carta
de tu hermana Filomena.
Y después que la tomó
al cuarto se fué a leerla;
y del susto que llevó
la Blanca Flor ya moviera;
y después de haber movido
lo frió en una cazuela.

Aún pueden encontrarse en otros romances ecos de temas clásicos en rasgos aislados. Así, del horroroso mito de Tiestes y Atreo, parece persistir el recuerdo en un romance que en la colección de los recogidos en la Montaña por Tomás Maza Solano y nosotros, hemos llamado *La Infanticida*. Tan sólo la monstruosa cena se conserva en éste de la leyenda. El resto está adaptado a un tipo de relación realista que nada tiene que ver con el clásico mito.

Más temas mitológicos se transmiten, a no dudar, por tradición oral en el siglo XVI, y de ella pasan a los más viejos romanceros. Es seguro que así sucedió con una parte del mito de Hermafrodito, la de su desdén por la ninfa Sal macis. Se conservan de este romance cuatro versiones, coincidentes en lo sustancial, pero diferentes en varios detalles que indican una elaboración popular. La más primitiva de estas versiones se encuentra en la tercera parte de la *Silva*. de Zaragoza (1551). Las otras tres versiones en la *Rosa de amores*. de Juan de Timoneda (1573), la *Flor de enamorados*, de Juan de Linares (1575), y en la *Silva de varios romances* (1582). El carácter de la versión primera, con las variantes de que hablé, de las demás, confirman su procedencia oral.

El texto del romance sigue muy ceñidamente la relación de Ovidio en el libro IV de las *Metamorfosis*. Así, Salmacis, según la traducción de Bustamante, «no se ocupaba, ni daba nada al trabajo ni estudio de la caza como sus compañeras, ni sabía ofender con dardos ni saetas a los ligeros venados, ni bestias fieras, ni tampoco soltar los osados sabuesos… Siempre andaba circundando con espaciosos pasos su represa, y unas veces peinando sus rubios y dorados cabellos con muy blanco peine de marfil… Y otras de aquella diversa hermosura de flores de mil colores pintadas, hacía lindas guirnaldas con que componía y coronaba su cabeza». El romance traslada a su verso este pasaje con toda puntualidad:

… dallí no salía,

mas su tiempo allí gastaba,
ni iba con sus compañeras
las otras diosas de caza,
ni tomaba el arco corvo
ni los goldes ni la aljaba,
ni al sabueso de trailla,
ni al suelto ciervo tiraba,
ni era codiciosa dello,
ni se pasaba de nada;
todo su ejercicio era
reposar en su morada,
peinar sus lindos cabellos,
componer su linda cara,
y meterse entre las rosas
y hacer dellas guirnaldas
para poner con sus manos
en su cabeza dorada.

Hasta el rasgo de no querer manifestar a Troco su amor «hasta primero arrear y componer su persona lo mejor que pudo para hacerla más hermosa», está notado en el romance puntualmente:

ni quiso salir a verlo
hasta ponerse galana.

La declaración de amor de la ninfa, y la repulsa de Troco, aunque muy abreviadas, siguen ceñidamente el texto ovidiano, y aquí termina el romance, omitiendo el baño de Troco, la desenvoltura y violencia de la ninfa, la súplica de Troco a los dioses y su final conversión en Hermafrodito.

Pocos romances siguen con tanta fidelidad un texto clásico, y ello denota que su composición ha de ser posterior a la divulgación directa de tales textos. Desde 1515 corría impresa la traducción de Jorge de Bustamante, y me inclino a creer que ella fue la fuente inmediata del romance, mejor que el texto latino.

Wolf, en su *Primavera y flor de romances*, le incluyó entre los romances viejos populares del género novelesco, de la clase de caballerescos sueltos. Después del somero análisis que he hecho de este romance de Troco y Sal macis no creo que se puede asentir al carácter que Wolf le asigna. «Hemos

colocado entre los romances de esta sección —dice— los que tienen por asunto fábulas mitológicas o leyendas griegas y romanas, pero no tomadas inmediatamente de los libros clásicos o de las obras de los eruditos, sino conservadas por la tradición, y, por tanto, revestidas con trajes nacionales y caballerescos». Sin duda, el romance que examinamos está conservado, y hasta elaborado, por la tradición; pero contra lo que Wolf suponía, procede directa e inmediatamente de un libro clásico, o de una versión erudita de ese libro.

No debemos extrañar tal fuente sabiendo que las *Metamorfosis* entraron ya como fuente directa e inmediata en las grandes compilaciones históricas de don Alfonso X, como hemos visto, y, por tanto, tenían una tradición entre nosotros muy respetable en antigüedad. La traducción de Bustamante, que tuvo la acogida fervorosa que sabemos, volvió a reanimar el gusto por tales temas, y los primeros autores de romances, a los que no puede suponerse totalmente iletrados, conocían y vivían esa tradición que el Renacimiento venía a avivar.

«Juicio de París», en el «Cancionero de romances», de Amberes

He citado, con ocasión de dar un romance del *Juicio de Paris*. aún vivo en la tradición de los judíos de Salónica, el que parece su fuente o modelo. Se encuentra en el *Cancionero de Romances*, de Amberes, y lleva como rúbrica, mejor que como título, *Romance de París del juicio que dio cuando las tres deesas le hallaron durmiendo*[108]. Es este romance de los más antiguos entre los que versan materia mítica, y a él puede aplicarse la observación de que no procede de un texto clásico directamente, sino que tiene como fuente inmediata alguna versión intermedia, seguramente medieval. Las historias troyanas pueden ser fuente del episodio, como lo pueden ser los varios lugares en que Ovidio cuenta esta historia en sus *Heroidas*. Las primeras no podríamos ya considerarlas como fuente clásica, pero, además, para el caso del romance que considero no bastan tampoco y hemos de suponer un texto, probablemente algún *fabliaux*. en el que la materia clásica fuera inclinada hacia un relato galante, muy del gusto de tal poesía, colmada de sueños y simbolismos. No he apurado, ni siquiera emprendido mi investigación por tales derroteros, por no importar a los fines de mi estudio, pero sería curioso seguir la ruta de este tema, a través de la poesía medieval fuera de España, y llegar a precisar sus más inmediatos antecedentes.

El romance tiene un acentuado carácter lírico, y está como oreado de un aire de galantería y delicadeza que le hacen situarse entre los más bellos del

romancero. Encaja perfectamente, como dije, en los ciclos caballerescos de él, y lo de menos es el relato del juicio, que apenas puede llamarse tal, sino las blandas complacencias de las descripciones y del relato. Desde su comienzo nos encontramos lejos del claro paisaje, apenas entrevisto, de los relatos clásicos. La atmósfera es de poético libro de caballerías, y las alusiones geográficas completan esta sensación. Así comienza:

Por una linda espesura
de arboleda muy florida,
donde corren muchas fuentes
de agua clara muy lucida,
un río caudal la cerca
que nace dentro en Turquía,
en las tierras del Soldán
y las del gran Can Suría;
mil y quinientos molinos
que dél muelen noche y día,
quinientos muelen canela
y quinientos plata fina,
y quinientos muelen trigo
para sustentar la vida.

La floresta donde duerme Paris descuidado, está asimismo bellísimamente descrita, y, sobre todo, líricamente sentida:

Era por el mes de Mayo
que los calores hacía,
por el suelo muchas flores,
mucha fina clavellina,
de lirios y rosas frescas
que era grande maravilla;
el ruiseñor cantaba
con muy dulce melodía:
cantaban mil pajaricos
todos con grande armonía.

El juicio se le presenta en forma de sueño antes de que sea realidad la aparición de las diosas. La descripción de éstas no cede en ingenuidad y

gracia poética a los fragmentos transcritos. Las solicitudes y promesas sobornadoras son las habituales en esta fábula:

Don Paris desque se vido
metido en tan gran porfía,
hablando muy reposado
estas palabras decía:
«Suplico a vuestras altezas
desnudas veros querría,
que ya he visto lo público,
el secreto ver querría,
porque yo pueda juzgar
y absolver vuestra porfía».
Todas juntas a la par
se desnudan en camisa.

Creo este romance anterior a cualquier fábula mitológica de las que vengo estudiando. Aun cuando cronológicamente alguna sea anterior, por la sensibilidad tendríamos que considerar a este romance como más arcaico. Es el modelo más instructivo de la interpretación medieval de un mito clásico, si creado e inspirado dentro del espíritu caballeresco, trasciende por su personal sentido lírico la atmósfera de los libros que pudieron inspirarle y de los romances de materia troyana, entre los que, sin duda, tiene su puesto, por su tema y por sus fuentes esenciales.

Las diosas de la antigüedad asoman tímidamente, pero ya con todos sus encantos y desnudas, en este romance, y el tránsito del sentido medieval de los mitos al renacentismo forma en estos versos un remanso lírico del que han de empezar a correr, como venas de esta laguna, las ficciones desempolvadas por el Renacimiento del mundo antiguo de héroes y dioses, pero todavía con el color y el ritmo de la poesía castellana más tradicional.

Un romance de «Hero y Leandro», en la «Silva», de Zaragoza

En la *Tercera parte de la Silva de Romances* (Zaragoza, 1551) se incluye un romance de Hero y Leandro, que traslada tan sólo la situación de Hero esperando la llegada de Leandro en la tempestad, y el reconocimiento del cadáver de éste y subsiguiente suicidio.

Sin duda la elección del tema, y acaso su conocimiento, les debió el anónimo romancerista al poema de Boscán; pero el romance escoge parle tan

diminuta de él para poner en su verso que apenas vale la pena de buscar rastros de imitación.

Tampoco es de los más eminentes de esta especie de romances semiartísticos. Algún fragmento tiene energía y fuerza gráfica. He aquí la tempestad padecida en la espera de la torre:

Nocturna y muy tenebrosa
la noche le parecía,
los truenos con sus dislates
mucho miedo le ponían,
su corazón se desmaya
con el miedo que sentía,
la seña que era la lumbre
Taire no la consentía,
púsola dos o tres veces,
tantas en tierra caía,
viendo tan triste señal
por augurio la tenía.

El arrojarse Hero de la torre, apenas hace sino indicarlo en el verso final, como si condenara la acción de la muerte voluntaria y prefiriera dejar el caso en un equívoco sólo claro para el conocedor de la historia:

Estas palabras diciendo
de la torre se caía.

Romance de «Adonis», en el «Cancionero General».

Entre las «cosas nuevas de modernos» incluidas en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, en su edición de Amberes de 1557, figura un precioso *Romance a la muerte de Adonis*[109], que puede ser posterior a la fábula del mismo asunto de don Diego Hurtado de Mendoza, a quien Menéndez y Pelayo considera como introductor de este tema en nuestra poesía, pues la tabula apareció en 1553, pero de la que le creo independiente por las razones que diré.

El genio del anónimo romancerista era genuinamente castellano y tradicional, y todo el aire narrativo, los recursos de estilo, el tono popular corresponde a la más característica tradición de nuestros viejos romances.

Apenas la persistencia de la consonancia en *i - a*. que no asonancia, delata lo tardío de la composición de esta pieza.

La intención imitativa de los viejos modelos se muestra desde el primer verso. Éste

A caza va el lindo Adonis,
a caza como solía,

es eco de otros comienzos de romances semejantes en nuestra tradición más vieja. Así, en el romance de Rico Franco,

A caza iban, a caza
los cazadores del rey;

o más literalmente en el de la Infantina,

A caza va el caballero,
a caza como solía.

Los giros inconfundibles del relato, lo rápido de la narración, todo le aproxima al tipo de romance tradicional, y en él tenemos el mejor ejemplo de la interpretación de un tema renacentista por una sensibilidad castellana medieval, pero de auténtico poeta. Las lamentaciones de Venus, que escojo como ejemplo de su estilo, tienen certera intensidad:

«Tanto lloraba la diosa,
tantos extremos hacía,
encima del cuerpo yerto,
que a los dioses conmovía.
En la boca le besaba
y estas palabras decía:
¡Oh Adonis, mi Adonis,
descanso del alma mía!
La vida sin ti mi bien,
¿yo, para qué la querría?
Salgan de mí los placeres
que en verte lomar soha;
la tristeza y el pesar

anclen en mi compañía.
Lloraré, triste, tu muerte
en eterno noche y día,
porque siempre se me acuerde
lo mucho que te quería».

Como ya he insinuado, la versión del romance creo que es independiente de la fábula de Hurtado de Mendoza. En ésta el jabalí hiere a Adonis en el pecho, en tanto en el romance, más fiel al texto ovidiano, lo hace en el muslo. El romance, pues, sigue en esto ceñidamente la versión de las *Metamorfosis*, en tanto la fábula admite la corrección de Garcilaso, que toca este tema en la *Égloga tercera* y en la *Elegía primera*. En la fábula no se hace sino indicar el llanto de Venus, en tanto en el romance, éste, y sus lamentaciones, ocupan los versos que he transcrito. En el romance no se hace referencia al caso de Atalanta, que en la fábula ocupa gran lugar, si bien en esto es el romance el que se aleja de la versión ovidiana.

Creo que el romance tuvo por modelo el texto de Ovidio, probablemente en la versión de Jorge de Bustamante. Aunque el pasaje de él que he propuesto como ejemplo amplía mucho el llanto de Venus, acaso no es ajeno a algunas de las palabras con que Bustamante le tradujo: «Oh Adonis, en tanto que el mundo durare yo haré por ti gran llanto…». La supresión de la transformación de Adonis desaparece asimismo del romance, pero ello es consecuencia natural de la propia naturaleza de estas rapsodias, como notamos al comienzo de este capítulo.

El tema de la composición se toma directamente de un texto típico de la nueva cultura, y éste se acepta con todas sus consecuencias y circunstancias, pero en su tratamiento no hay concesión alguna a los nuevos modos métricos, ni a la sensibilidad de que eran cobertura, y en su terreno tradicional prueba la no extinguida vitalidad de la vieja escuela, capaz aún del primor y delicadeza patentes en esta composición.

Romances de Lorenzo de Sepúlveda

Los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, compuestos por Lorenzo de Sepúlveda, es la colección más vieja de los que he llamado historiales, siguiendo la nomenclatura de Juan de la Cueva, ya que la edición mas antigua, en la Biblioteca de Viena, según Wolf, es de 1551, y se deduce de la portada que no es la primera.

Pese al área histórica que parece limitar el título del libro, contiene éste romances de otros temas, y entre éstos algunos mitológicos, que consideraré ahora. Sea el primero uno de Jasón y el vellocino[110]. No trata en él su autor, como haría sospechar el título, de la conquista del vellocino con todas las aventuras que Ovidio cuenta en el libro séptimo de las *Metamorfosis*, o en el cuarto de los *Fastos*, ni menos en el gran poema de C. Valerio Flacco o cualquiera de los textos clásicos que relatan la jornada de los Argonautas, sino toma su asunto de la heroida cuarta, del Hisifile a Jasón, para narrar la cuita de ella ante el abandono del héroe y los amores de éste con Medea. Es, pues, un romance sentimental y no narrativo, pero su lirismo es harto desmedrado y primario. Apenas algún rasgo de ingenuo primitivismo agracia su transcurrir premioso y árido:

Las lágrimas como perlas
corrían por su mejilla;
una con otra sus manos
apretado las había.

Tal Hisifile en el momento de la partida de Jasón.

La misma falta de interés poético asiste en otro romance de Teseo y el Minotauro[111], pero éste dependiente de las *Metamorfosis*. Narra en él tan sólo la lucha de aquél con el monstruo, con la industria de Dédalo para salir del laberinto y la astucia de las bolas de sebo para distraerle y embarazarle en la lucha. Ésta se encuentra muy sobriamente descrita y con cierta popular llaneza no ingrata. Al penetrar Teseo en la estancia del monstruo,

se levantó luego
muy ferocísimo y bravo;
arremetió hacia él
muy reciamente bramando.
Quísolo despedazar
como a los que allí han entrado;
él le arrojo las pelotas;
al través ha dado un salto;
metióselas en la boca;
con ellas le ha embarazado;
hiriérale con la maza,
muy buena maña se ha dado;

diérale tantos golpes
que muerto le ha derribado.

Estos giros cortados, aquí premiosos, que quieren imitar el transcurso rápido del romance tradicional, son típicos de estos romances historiales, en los que el romancerista no acaba de acertar con los elementos más esenciales y expresivos y se demora en accidentes menos aptos y poéticos.

De más empeño y extensión es el romance en que Lorenzo de Sepúlveda trata la historia de Píramo y Tisbe[112]. Este tema era ya popular en el siglo XVI. Lorenzo de Sepúlveda conocía, sin duda, la fábula de Cristóbal de Castillejo, y no hay imposibilidad cronológica de que conociera asimismo las de Alonso de Villegas y, sobre todo, la de Montemayor, con la que alcanza la máxima difusión. Mas ateniéndonos tan sólo a lo seguro, basta el ejemplo de Castillejo y son innecesarias más fuentes, ya que, dada la sequedad del relato, parecen innecesarios otros precedentes.

Aunque creo que tuvo en cuenta la de Castillejo, una y otra se ciñen tan rigurosamente a la versión de las *Metamorfosis* que es posible que Sepúlveda tuviera tan sólo en cuenta la traducción en prosa de Bustamante. Pero ésta o la otra, tuvo su pauta escrita presente para componer el romance. No puedo por ello acompañar a don Agustín Durán en su opinión de que se nota que Sepúlveda «no tenía la pauta de una crónica que le ligase», aunque sí en la de que el romance es «largo y pesado». Crónica o texto impreso tuvo, sin duda, presente, y la aridez del relato obedece a la falta de condiciones poéticas del romancerista, patentes, como en ésta, en todas sus demás composiciones, originales o refundidas. Lo que no tenía presente Sepúlveda era algún romance elaborado ya, al que con una manipulación más o menos afortunada pudiera hacer pasar por suyo en su romancero.

A pesar de este juicio desfavorable de la valía del romance, no todo en él es desdeñable. Y, lo primero, el orden de la narración y la economía de la extensión de los diversos episodios que componen la trágica historia. Este acierto constructivo es indicio de que trabajaba sobre versión ya estabilizada. Circunstancias realistas, no transferidas a plano auténticamente poético, tiene este romance, como todos los de su autor, pero no son suficientes para levantar el tono y procurar amenidad y garbo a la composición. He aquí un ejemplo de estas cualidades de observación y de la premiosidad y torpe arrastre del verso:

Vio estar el cuerpo tendido,

la color amortiguada;
hacia atrás se retiró
como mujer espantada;
paróse tal como muerta,
el corazón la temblaba;
dudosa estaba entre sí,
y no se certificaba
si era aquél el moral
que cuando huyó dejara;
después, mirando mejor,
conoció lo que dudaba.

De la traducción de Bustamante parecen algunos rasgos: «En tanto que ella estaba en duda si sería aquel moral… vio el cuerpo donde estaba estremeciendo en la tierra sangrienta; cuando lo vio retiróse atrás muy espantada y descolorida». Castillejo había de animar más el triste pasaje:

Mas estando d'esta suerte
dudosa, toda temblando,
vió estar el cuerpo sangrando
con la basca de la muerte
en el suelo golpeando;
y vista cosa tan fiera retiróse para afuera,
con el espanto, de presto,
llevando su blanco gesto
más amarillo que cera.

Aún me resta el indicar lo que este romance tiene de más singular, si bien hemos de ver tal condición en otros del mismo carácter historial: no relata, como es propio del género, un episodio, rasgo o incidente aislado de la fábula, sino que comprende toda ella con todas sus circunstancias. Predomina, pues, el carácter narrativo sobre el lírico, propio de estos romances.

La «Flor de enamorados», de Juan de Linares

En 1575 se publica en Barcelona el *Cancionero llamado Flor de enamorados*, recopilado por Juan de Linares «por muy lindo orden y estilo». Don Agustín Duran nos advierte: «Algunos de estos romances se hallaban ya impresos en el Cancionero y en la *Silva de romances*; otros son exclusivos de esta

colección, que se confeccionaba casi a la par que la de las *Rosas* de Ti moneda, con la que se da mucho la mano, aunque es menos copiosa, por el modo de considerar, y aun de refundir, esta clase de composiciones».

Entre los exclusivos de esta colección se encuentran un romance de Píramo y Tisbe[113] y dos de Hero y Leandro[114]. En el primero el relato es ceñidísimo a la versión de Ovidio, si bien sumamente simplificado y abreviado, pues suprime hasta circunstancias que han de ser características de la tabula en los demás que traten de ella, como el hablarse los amantes y concertar su fatal entrevista a través de la grieta de una pared o el convertirse en moradas las moras blancas al contacto con la sangre de Píramo. Otra circunstancia de su narración ignoro de dónde pudo tornarla, y es la de haberse dado muerte Píramo con un puñal, y después Tisbe, y no con la espada del amante, como escribió Ovidio y han de repetir todos cuantos del caso trataron, incluso los más próximos a Linares, como Castillejo o Silvestre.

El romance está, no asonantado, sino aconsonantado, como todos los artísticos de este tiempo. Su tono, con todo, es arcaizante y quiere recordar en sus giros los de los romances viejos:

Píramo, gentil mancebo,
de nobles padres honrado,
requirió a Tisbe de amores
con motes muy requebrados.

En lo que no he indicado sigue a Ovidio con gran fidelidad, hasta en lo de que fueron enterrados juntos, que nuestro poeta expresa recordando, sin duda, los sepulcros de leales amadores de que tenía noticia, como, por ejemplo, el de Don Pedro y Doña Inés de Castro:

Y de alabastro en sepulcro
juntos fueron sepultados.

termina el romance.

Dos, como dije, dedica a la historia de Leandro y Hero, y ciertamente unidos compondrían la narración completa de estos desgraciados amores, bien que suprimida la primera parte del conocimiento e iniciación de los amores de los dos desdichados. El primer romance vendría a ser el de Leandro, pues describe el viaje nadante a través del Helesponto, y el segundo el de Hero,

pues contiene las congojas de la espera la noche de la tormenta, el descubrimiento del cadáver y el suicidio de Hero.

Piensa Menéndez y Pelayo que estos romances están fundados en la fábula de Boscán, y así es, en efecto, bien que abreviada y reducida hasta el límite, pero el origen no ofrece duda. Como muestra del proceder de estos romanceristas nos ofrece el primer romance un ejemplo bien significativo. Ha suprimido el romance cuanto le ha placido del relato de Boscán, pero tropieza en él con una serie de comparaciones o metáforas que le interesan, sin duda, y no vacila en parafrasearlas y aun ampliarlas. Boscán, describiendo al nadador, había dicho, siguiendo a Museo:

Eran allí los brazos los sus remos,
servíanle los pies de gobernalle,
el fuerte pecho el agua fué cortando
dejando con la espuma un largo rastro.

El romance se apodera de este sobrio pasaje, y le amplía así:

Su lindo cuerpo es navio,
el amor le va animando,
sus brazos sirven de remos
que el agua van apartando,
y los pies por gobernalle
a su trabajo ayudando;
por aguja su cabeza
del norte no va curando…

La muerte de Leandro es asimismo copia de la fábula de Boscán. Éste había dicho:

La postrer cosa que hizo el desdichado
fué alzar los ojos a mirar su lumbre.
Y aquel poco de aliento que tenía,
echole todo en un gemido bajo,
envuelto en la mitad del nombre d'Hero.
Y allí un golpe le dió del mar tan bravo
que le sorbió del todo en un instante.

El romancerista interpreta así este pasaje, que no amplía, como el anteriormente considerado:

Zabullóle l'agua al hondo,
murió el triste suspirando,
y con decir, Hero, Hero,
su vivir se fué acabando.

El romance segundo, que he llamado de Hero, es aún más breve, como que trata en su verso tan sólo de los últimos de la fábula de Boscán. Sin duda tuvo alguna otra fuente, pues si en la fábula, al ver Hero el cadáver de su amante se arroja desde la torre, no sin haber «inchido d'aullidos todo'l campo», en el romance dice Hero una lamentación semejante a la de Tisbe en ocasión pareja, y como allí, han de enterrarse juntos los dos amantes:

en los Campos Eliseos
Hero y Leandro en compañía,
sepultaron juntamente
con tristeza y agonía.

El tono general del romance, sin llegar a ser elocuente, es menos desmayado que estos infelices versos.

Romances de Lucas Rodríguez

Lucas Rodríguez publica su *Romancero Historiado* en 1585[115]. Advierte en la portada que es «recopilado y compuesto», y así hemos de suponer que tan sólo algún retoque o corrección tendrán los romances y el libro le deberá su recopilación y orden. Así es comprobadamente, ya que en ocasiones declara el nombre del autor y en otras le conocemos con seguridad, como en el romance de Hero, que no es sino un fragmento de la glosa de Pedro de Padilla al soneto de Garcilaso, que en otro lugar estudio, sin variantes esenciales.

El orden del romancero quiebra en lo mejor de él, pues tras dar los romances de materia troyana del Maestro Arce seguidos y por su orden, y seguir con tan lógico propósito con los de la *Historia zamorana,* que llevan glosas originales del propio colector, comienza el desorden, y el primer romance que nos interesa por ser de materia mitológica, el de Célalo y Procris[116], aparece entre un romance de Roldan y otro de don Diego de Acebedo, y el mismo pintoresco desbarajuste preside el resto del romancero.

El romance de Célalo y Procris no contiene como materia narrable sino el final desdichado de la historia de los dos fieles amantes. Está contada con harto desmayo y llaneza, y tan sólo complace a veces alguna expresión graciosa, como la de Céfalo con Procris moribunda en brazos, cuando al explicarla su error de creer que Aura podía ser alguna ninfa o mujer, como su celosa amante recelaba, la explica:

No tengas pena, señora,
porque engañada vivías,
questa Aura por quien llamaba
no es mujer, tampoco es ninfa,
mas es un aire gracioso
con quien contento tenía.

El tema había sido puesto ya en castellano por Jerónimo de Lomas Cantoral, cuyas poesías vieron la luz en 1578. No creo que se le pueda considerar como fuente, pues ninguna relación hay entre el poema, uno de los de aquel tiempo más transidos de italianismo. y este ingenuo romance. Ningún detalle descubro que permita la filiación. Lo que parece muy probable es que el anónimo romancerista llegara al conocimiento del tema por la fábula del poeta vallisoletano, ya que a éste no se le puede negar el mérito de haber sido el primero que la pusiera en circulación. En cambio, me parece muy probable que la fuente inmediata sea la traducción de Ovidio de Jorge de Bustamante, que en aquellas décadas gozaba del máximo favor y se reimprimía frecuentemente. En algunos pasajes la semejanza es tan patente que cuesta atribuirla a coincidencia en una fuente común. Así, en las palabras que Céfalo dirige a Aura:

¡Oh Aura bella y graciosa!
¿Qués de ti, esperanza mía,
que no vienes a malar
el fuego que me encendía?

parecen metrificación de la prosa de Bustamante: «Oh Aura; ruégote que vengas agora, y que me ayudes a despedir el fuego que en lodo mi cuerpo tengo».

El valor poético del romance es escaso, como han podido comprobar los ejemplos aducidos, pero es pieza muy interesante de influencia caballeresca

en un tema clásico. Desde la viñeta que le acompaña, y que reproduce a Céfalo de cazador a caballo, con traje convencional de caballero del siglo XV (a lo que creo) y con su azor en la mano, las alusiones a este gusto caballeresco se prodigan en el romance. He aquí un episodio que sería inútil buscar en Ovidio ni en otra versión alguna:

Un dardo lleva en la mano
que Pocris dado le había,
con aquel hermoso perro
que de Diana ser solía;
el dardo llevaba solo,
que era de muy de gran valía,
de qué madera es el asta
ninguno la conocía.

Pero no esto sólo, sino que el dardo tiene maravillosas propiedades de encantamientos, como más no podría exigir un lector exigente de libros de caballerías:

arrojóle presto el dardo,
que grande virtud tenía
de no errar ningún tiro
de los que con él hacían,
y en tirándole, a la mano
que le tiró se volvía.

Este carácter me parece lo más digno de señalarse en este romance. Su autor veía el mito a través de la literatura caballeresca, es decir, de una de las más típicas manifestaciones medievales. Ello da al romance un innegable arcaísmo y un carácter antirrenacentista clarísimo.

Juan de la Cueva

El *Coro Febeo de romances historiales*[117], de Juan de la Cueva, se publicó en Sevilla el año 1588. Está la colección dividida en diez libros, dedicados, el primero a Apolo, y los demás, a cada una de las musas. Era novedad la distribución del libro, que a Juan de la Cueva le parecía ya expresa en el título, y así se alaba de él en la dedicatoria a doña Juana Figueroa y Córdoba: «Lo que sólo de mi parte lleva bueno es el nombre de *Caro Febeo*, que le he

puesto, para que desde su nacimiento comience a mostrar evidentes señales del lustre y claridad…».

En un romance que dirige *Al libro*, protesta de su intención popular de agradar a los más con estilo llano y asequible:

No te envío a los palacios
donde la real tragedia
tuvo origen, que no cumple
ese puesto a tu llaneza.
A los lugares humildes
do la comedia plebeya
reside, es más conveniente
porque ahí todo contenta:
y la humildad de tu estilo
no se le debe a otra puerta.

Son varios los romances en que toca materia mitológica, y más los que contienen temas clásicos de la antigüedad. Examinaré tan sólo aquéllos cuyo tema hemos de ver repetido por más poetas, y que corresponden en realidad a lo que pudiéramos llamar materia ovidiana. pues tratar de todos, dado su mediocre interés poético («destartalados y prosaicos» los llama Menéndez y Pelayo) sería prolijidad, y nada importante podríamos deducir de su examen que no deduzcamos del de los que hemos seleccionado para ello.

En el primer *Canto*, el dedicado a Apolo, incluye un *Romance a la contienda de Ayax Telamón y Ulises, por las armas de Agíales*[118]. El título coincide casi exactamente (sólo varía una preposición) con la rúbrica que a su poema de igual tema puso don Hernando de Acuña, que, por otra parte, es idéntica a la que diputó Jorge de Bustamante para el libro XIII de su traducción de las *Metamorfosis*. donde tal fábula se contiene. Indudablemente el poema de Acuña y el romance de Juan de la Cueva deben tener relación, y ambos, a su vez, depender de la traducción de Bustamante, pero creo que hubo imitación directa entre las dos fábulas mejor que dependencia independiente del texto traducido. Un ejemplo creo que aclara la cuestión. He aquí las palabras de Bustamante al empezar la contienda: «Como los ricos hombres vieron aquella contienda, sentáronse todos juntos, y hechos un corro en un verde prado…». El romance interpreta así el pasaje:

Lo cual cumplido por ellos

y junto el greciano campo
los principales se sientan
y el vulgo en torno parado.

Acuña ha de decir:

Los capitanes griegos se juntaron
y en pie la vulgar gente los cercaba.

Ese vulgo que detrás de los capitanes no renuncia a presenciar la disputa aparece en las dos fábulas castellanas, pero no en la traducción de Bustamante ni en Ovidio. ¿Quién de ellos imita al otro? Es ardua la cuestión e incierto el pronunciarse por uno u otro dictamen. La publicación del poema de Acuña (1591) es posterior a la del romance, pero no hay imposibilidad de que fuera aquél conocido por Juan de la Cueva, pues Acuña muere en 1580, y, por tanto, la composición de su fábula es anterior a esta fecha. Claro es que no sabemos tampoco la fecha de la composición del romance: pero, dada la calidad y visto el carácter humanístico del tema, es más probable que interesara antes a un hombre de la formación renacentista de Acuña que a un poeta que, sin poder llamarse popular, estuvo siempre más próximo a la sensibilidad de los «lugares humildes» a que quería enviar su libro.

Los razonamientos en el romance están sumamente simplificados, en tanto se amplía lo narrativo y las descripciones. Incide en tópicos que pudiéramos llamar medievales, muy en armonía con el carácter tradicional de los romances. Tal la anacrónica superstición por la magia del número siete, que le hace escribir estos versos, que traen a la memoria porción de pasajes de nuestro romancero tradicional: Ayax aparece

embrazando el fuerte escudo
que es siete veces doblado,
con siete pieles de toro
cubiertas de acero blanco…

Elimina cuantas puede de las alusiones mitológicas del poema, sin duda por lograr un tono coherente con el público a que le destinaba.

El segundo de sus romances que quiero examinar es el de Pasifae. o *Pasiphe*[16], como le llama el romancerista. Aparte la traducción citada de Bustamante, no creo que pudiera ver de tal fábula otra referencia en castellano

que las estrofas que a ella dedica Sebastián de Horozco en su *Fábula del laberinto de Creta,* que en este mismo libro se examina. Pero esta referencia es diminuta, y poco podría sacar de ella Juan de la Cueva para su dilatado romance.

Su tema son exclusivamente sus amores con el toro y el nacimiento del Minotauro. Esta parte de la historia de Teseo y el monstruo la trata Ovidio sucintamente en el libro XVIII de las *Metamorfosis*, y creo que pudo servirle de poco para el desarrollo que cobra en este romance. No sé si La Cueva conocería la fábula de Higino o algún otro texto. Lo cierto es que el romance, impertinentemente empedrado de consideraciones morales, cuenta el peliagudo suceso, y de modo semejante a Horozco el artificio que sirve para lograr la posesión de Pasifae por el toro, como puede hacerse la comparación, pues transcribo el pasaje correspondiente al que copié de Horozco;

Fabricó una bella vaca
de madera, y para dalle
la perfección conveniente
para que el toro se engañe
la cubrió con una piel
de otra vaca, con tal arte,
que no se diferenciaba
si era viva o si era entalle.

El *Romance cómo Ariadna fue dejada en la Isla de Quíos por Teseo*, y *lo que sucedió más*[119], está ocupado lo más de él por las quejas de la desdichada, pues comienza describiéndola abandonada. Acaso estas quejas sean los mejores versos que en estos romances escribió Juan de la Cueva, y los más libres de imitación, más o menos afectada, de las maneras arcaicas de esta clase de composiciones. Véase una muestra:

Despedaza el bello rostro,
las hebras de oro arranca,
a las velas dió suspiros
y al mar ayuda con agua,
para que apresure el irse
quien le lleva vida y alma;
mas viendo que no le acude
a las voces que le daba,

a las señas que le hace,
ni a los supiros que lanza.…

No creo que tuviera presente Juan de la Cueva más texto que el de Ovidio, y seguramente en la traducción de Bustamante, ni necesitaba otro para la realización de su propósito. Así, pues, a él puede atribuirse el mérito de glosar por primera vez en castellano la lastimosa historia que había de tener selecta repercusión en nuestra poesía.

Dilatadísimo y desmayado es el *Romance de Andrómeda, y cómo Persea la libró de la muerte, y lo que sucedió más*[120]. También es tema tratado por primera vez en castellano, salvo traducciones de Ovidio, y no acertó el poeta sevillano en su empresa. Tan sólo se salva la descripción de la lucha de Perseo con la fiera marina que amenaza a la condenada Andrómeda, si bien aun ésta tiene no sé qué de infantil que la incluye entre los ensayos frustrados de los castellanistas por asimilarse al espíritu renacentista. Sigue a la liberación de la doncella el relato de la boda, la intervención de Fineo, prometido anterior de Andrómeda, y la lucha y pelea en que se transforma la boda, con la final victoria de Perseo ayudado por Palas.

En el comentario que he procurado a cada uno de estos romances, va implícita la declaración de su carácter. Como logro poético son de lo más débil y desmayado de su autor, que ni en sus aciertos logró un puesto destacado entre nuestros poetas. El romance en sus manos suele arrastrarse lánguido y sin vigor, dilatarse por dificultad de expresión rápida y eficaz, y deslustrarse por falta de color y animación. Los temas mitológicos han ido a parar así a unas manos y a una sensibilidad que ni siquiera puede llamarse castellanista o cualquier otro apelativo que indique discernimiento de estilo por el autor. Situado éste voluntariamente en un plano popular supera muy poco a los pliegos vulgares, y ya sin luz ni influjo de la buena tradición romanceril, que siguen publicándose, y llegan a nuestros días.

VI. Poesía tradicionalista en metros italianos

Lo más íntimo de la polémica castellanista

Dicho queda que la polémica de castellanistas y partidarios del nuevo estilo italiano apenas tuvo desarrollo. Desarrollo externo de alegatos, sátiras y extremosas censuras. Impresas quedaron tan pocas y tan de compromiso como hemos visto. Pero esto no quiere decir que los nuevos modos que venían de Italia y tan fácil recepción tuvieron entre nuestros poetas, no crearan para muchos un verdadero conflicto íntimo, harto más patético que una guerra literaria de dicterios.

La verdadera polémica y lucha dramática se verificó dentro del espíritu de los poetas más apegados a la tradición, pero que no podían negarse a la evidencia de la belleza del nuevo estilo, de su acomodamiento a los nuevos sentimientos que la mudanza de los tiempos imponía, del atractivo irresistible de las nuevas ideas, las que llamamos renacentistas, que teniendo su núcleo definido en Italia para nuestros poetas, recibían contribución bien visible en la nueva concepción de la Tierra que aportaban nuestros descubridores o en la nueva concepción del Estado que nuestros reyes imponían en toda Europa, hasta el punto de ser un rey español, Fernando *el Católico*, el ideal de Príncipe para político tan agudo y renacentista como Maquiavelo. Y cito estos dos ejemplos como los de más bulto entre más que pudieran seleccionarse de las aportaciones de la España de entonces al espíritu y a la estructura política de Europa.

No podía repugnar a nuestros poetas la nueva sensibilidad y la nueva poesía, vitalizada por la venerable cultura de la antigüedad, resucitada y vivificada por los humanistas, de que España no padecía tampoco falta. Pero el sentido tradicional de los españoles no podía despedirse definitivamente y de golpe de toda su herencia poética. Si ya entrado el siglo XVII un Lope o un Gracián habían de acordarse de nuestras coplas en metros breves, de sus conceptos sutiles y refinados o del casticismo de nuestros romances, tan

sobrios, realistas y eficaces, con mayor motivo habían de tener presente tal tradición los más inmediatos a ella, los que vieron a sus padres y a los poetas maduros de su juventud recrearse en ellos o componer los tradicionales metros, los que asistieron al nacimiento del gran *Cancionero* de Hernando de Castillo, que proféticamente parece que quiso recoger las últimas manifestaciones de la poesía medievalista como barruntando su terminación y olvido. No puede ser un acaso sin significación el que el último cancionero que se recopila sea el más copioso y el que presenta una mayor unidad de estilo.

No olvidemos que los poetas del siglo XVI, aun los más entusiastas de los nuevos modos, los más europeizantes pudiéramos decir, tenían sobre su mesa el gran repertorio del *Cancionero General*, que seguía reimprimiéndose cuando se esforzaban por elaborar el verso endecasílabo con aquellas mismas palabras que discurrían holgadamente y como por cauce propio por los arroyos alegres del octosílabo, o saltarines en el verso de pie quebrado. En el espíritu de estos poetas se libra la verdadera polémica sobre el nuevo verso, y en los que hemos de considerar en este capítulo como más representativos parece que conciben la reforma como un cambio de metro no más, y no reparan en alojar en los italianos los mismos sentimientos y enfocar los temas poéticos con el mismo espíritu con que hubieran compuesto coplas y glosas al viejo estilo castellano. Mas tropezaban con una dificultad que les desorientaba. Los temas eran distintos y no admitían el viejo tratamiento, no el métrico y el retórico, sino más profundamente el poético y espiritual. Ésta es la dificultad que tratan de vencer, la rebeldía que intentan domeñar. Acaso sentimentalmente están con los antiguos procedimientos, pero han tomado ya irremisiblemente su camino, se han embalado en las nuevas formas y han de dejar en sus poemas adherencias indespegables de las antiguas maneras, de las que se habían desprendido dolorosamente, con desgarraduras y violencia.

Tal el drama íntimo de los poetas que vamos a considerar y la polémica verdadera que se riñe en torno al italianismo. Todos estos poetas, de una manera o de otra, han de traer el recuerdo de la vieja escuela. Alguno, como Villegas, con la enumeración conmovida de sus trovadores; otros, con la práctica de glosas que no pueden negar su procedencia o con la composición de breves trozos sueltos de tema mitológico, que mal celan la intención fragmentizadora de los romances; otros, como don Francisco de Castilla, con la minuciosidad realista y semipopular de sus descripciones; un Juan de la Cueva, finalmente, con un remedo italianista que no acaba de ocultar la vocación tradicional que le había de hacer sentir siempre sobre su poesía el

peso de sus romances historiales y ser el primero que hace resonar en el teatro la música de los viejos romances tradicionales, contribuyendo con la más importante piedra, acaso, de sus cimientos a la creación del teatro nacional.

La vocación más íntima de todos estos poetas era tradicional, pero quisieron seguir el ritmo de los tiempos adoptando los temas y los metros nuevos. Importa menos el resultado de sus intentos que sus intentos mismos. Al hablar de cada uno haré la crítica de los éxitos conseguidos, pero aquí me interesa subrayar la intención de modernidad que les aquejaba y el homenaje que rinden a las nuevas maneras poéticas. Y, sobre todo, llamar la atención hacia el drama que en el espíritu de estos hombres se representa al tratar de encontrar la fórmula de compromiso entre su más viva e íntima sentimentalidad y sus convicciones intelectuales, renovadoras y renacentistas.

Las glosas que estudio a continuación me parecen sumamente instructivas de las vacilaciones a que me he referido de los poetas del siglo XVI, al aceptar las formas y espíritu italianos, entre éstos y la tradición castellanista que aún presiona sobre ellos fuertemente.

Notemos, lo primero, que aunque las glosas las hacen de piezas típicamente italianistas, dos sonetos, y uno no menos que de Garcilaso, la fórmula de la glosa es de tradición netamente medieval. Tan sólo el hecho de tratar de adaptarla a tema y versos italianos demuestra el compromiso que pretenden zanjar estos poetas, sin contar con el ejemplo, ya descubierto y decisivo, de la de Pedro de Padilla.

Alguno de estos poetas, como Aldana y Alonso Pérez, ya que nada puede afirmarse de los anónimos, han probado su vocación resueltamente renacentista en otras composiciones y obras; pero el intento de estas glosas les denuncian como devotos aún de formas tradicionales y ajenas a la corriente nueva. Ni el ampararse en el gran nombre de Garcilaso les exonera de esta tendencia.

Los breves poemas en octavas que considero a continuación en este parágrafo tienen la misma significación. Aquí la estructura es irreprochablemente conforme a las normas italianistas. Pero el hecho de tratar de sorprender el poeta tan sólo un momento, el que le parece más patético o atractivo de la fábula, prueba su parentesco de intención con la de los romanceristas, que aprovechaban también un pasaje concreto para amplificarle y hacerle llegar a su público con independencia del resto del poema. Ello hace que no incluya a unos ni a otros, a glosas ni a octavas, dentro de la pura corriente italiana, sino que les proponga como ejemplos

instructivos del debate que la nueva sensibilidad y la vieja reñían dentro del espíritu y la voluntad artísticos de estos buenos poetas del siglo XVI.

Glosas a dos sonetos de Hero y Leandro

Vayan por delante las glosas de «un soneto viejo», ya que, aunque seguramente el soneto es posterior al de Garcilaso, tiene carácter más arcaico y tono de menor autenticidad renacentista que el del poeta toledano.

Las últimas ediciones del *Cancionero General* incluyen una serie de piezas, que ya he citado: sonetos, coplas y canciones «hechas en la ciudad de Londres, en Inglaterra, año MDLV, por dos caballeros cuyos nombres se dejan para mayores cosas; con ciertas obras de otro autor, cuyo nombre también se reserva[121]». Entre ellas figura una glosa de un «soneto viejo» que tiene por tema el de Hero y Leandro; y no sabremos nunca si su autor es alguno de esos caballeros de Londres, a donde sin duda acudirían haciendo parte del cortejo de Felipe II cuando fue a contraer matrimonio con María Tudor, o si del otro autor, asimismo desconocido.

El «soneto viejo» resume la materia del caso de Hero y Leandro en el último y fatal trance. No sigue modelo que yo conozca, ni para la versión vaga y sin especificación de accidentes la necesitaba. El soneto es éste:

Hero de la alta torre do miraba
a su Leandro, que en el mar venía,
helólese la sangre que tenía,
murióse cuando vió que muerto estaba.
Con lágrimas el mar acrescentaba,
el aire con sospiros encendía,
estremos eran grandes los que hacía,
palabras eran tales las que hablaba.
«¡Oh mal logrado esposo, oh dulce amigo!,
espérame, no partas, que ya muero;
de un golpe dió la muerte dos heridas.
Recíbeme, mi bien, allá contigo;
a do murió Leandro muera Hero,
¡parézcanse las muertes a las vidas!».

Debió de disfrutar este soneto de cierta popularidad y difusión. Ciertamente que no le he visto impreso sino en el *Cancionero General* y en las glosas de que me ocupo, pero he tropezado con él, manuscrito, en el

cartapacio salmantino de Pedro de Lemos, en la Biblioteca del Palacio de Oriente[122].

En la glosa del *Cancionero General*, cada dos versos están glosados en una estrofa de ocho (ABBAABBA). La pobreza de los consonantes en *aba* y en *ía*, hace monótonas e ingratas las primeras octavas que glosan los versos de los cuartetos, en que se aconsonantan tercamente pretéritos imperfectos de indicativo. La ampliación que supone la glosa está bien concebida, y aunque su tono tiene más de lírico que de narrativo puede aspirar a ser considerada como un poema menor de la especie de los que investigamos. He aquí una de las glosas:

Sus dorados cabellos arrancaba,
el delicado pecho allí rompía,
el blanco rostro a tuerto lo hería,
al suelo con gran rabia se arrojaba.
Su clamor tierra y cielo penetraba,
mil veces de dolor se amortecía,
estremos eran grandes los que hacía,
palabras eran tales las que hablaba.

Aunque la fecha en que se debió escribir la glosa estaba ya bien saturada de temas mitológicos, el tono de ella se nos aparece como primitivo y arcaico, incluso en el modo de aconsonantar las octavas, próximo al de las coplas de arte mayor, y a la llaneza de los poetas castellanistas, aunque el que la escribió estaba, sin duda, saturado de anhelos renacentistas. La consecuencia principal, pues, de la consideración de esta glosa, es notar en ella un declive arcaizante fatal, y pese a ser de tema moderno lleva el recuerdo a la poesía tradicional más auténtica.

Con ánimo de enmendarla, vuelve a ser glosado el «soneto viejo» por Alonso Pérez, el autor de la *Segunda parte de la Diana de Montemayor*. Era Alonso Pérez poeta mediocre, pero su dedicación al género pastoril, y su manera de desempeñarle, descubrían un espíritu auténticamente imbuido en el espíritu italianista, en pugna todavía con los hábitos de nuestra poesía vieja, que tan palmariamente patentizaba la glosa anónima examinada.

Sin duda, por notar en ella este carácter se propuso intentar una nueva, mejorando la anterior, y dando a la fábula el empaque que su tema requería. «Por ser este soneto —dice—, amigo lector, de historia tan agradable y

trillada de todos, y también por haberle visto con una glosa muy ruin (dejo muchas que de secreto habrá muy buenas) probé ésta que aquí está».

Claro parece que en lo que en la glosa anónima le parecía mal era su retórica, y acaso la manifiesta pobreza de los consonantes notada, y así pretende elevar el tono de la suya. Sin duda, por evitar el escollo señalado, el sistema de la glosa es distinto. Glosa cada verso del soneto en una octava real, y no cada dos en una estrofa de ocho versos. La glosa la publicó al final de su *Diana* (como en las ediciones de Montemayor se hacía con la *Fábula de Píramo y Tisbe*), y aparece desde la edición de Venecia de 1585[123].

Probablemente logró aventajar a la glosa que le sirvió de estímulo, si bien no podamos olvidar de ella su aire sencillo e ingenuo. Pero no es dudoso que Alonso Pérez alcanza verdadera dignidad poética en octavas como la siguiente:

¿A do está el resplandor de tu figura,
oh mi eclipsado sol, oh claro día?
¿Adonde tu belleza y hermosura,
oh mal gozado bien, oh ánima mía?
¿A dol el color de nieve y grana pura,
oh mi perdido gozo, oh mi alegría?
¿A do toda mi luz, todo mi abrigo,
oh mal logrado esposo, oh dulce amigo?

El carácter del soneto condiciona el que ocupen más parte proporcionalmente las quejas de Hero que el relato del infausto suceso, pero en momentos alcanza verdadera elocuencia. He aquí la glosa del último verso del soneto:

Si una llama de amor fué de tal suerte
que juntos a los dos bastó a abrasarnos,
¿por qué no será un agua así tan fuerte
que también a los dos pueda ahogarnos?
Si vida no ha bastado ¿por qué muerte
y en paso tal podrá diferenciarnos?
Ora sean ganadas o perdidas,
parézcanse las muertes a las vidas.

No puede negarse vehemencia a estos afectos, ni valor a esta glosa que parece insuflar nueva vida a los más bien desmayados versos del «soneto viejo».

El cartapacio salmantino de Pedro de Lemos, ya citado, de la Biblioteca del Palacio de Oriente[124], contiene una *Glosa del soneto de Garcilaso que comienza: «Pasando el mar Leandro el animoso»*. Parece de las más primitivas que se hicieran de este tema, tan fecundo en ellas. Así lo denuncian los finales agudos de algunos versos, la facilidad del consonante de los más y un cierto aire de inexperiencia que parece más lógico atribuir a lo agraz del tiempo, para el ejercicio de la poesía renacentista, que no a las pocas condiciones del poeta, que muestra no desdeñable aliento en muchas ocasiones.

Comienza:

Después que aquella seña deseada
dió luz al que con ansia la atendía…

Cada verso está glosado en una octava real, y aunque en general puede considerarse como ingeniosa, y en casos como feliz, amplifica el tema del epigrama de Marcial, que sigue el soneto garcilasiano, sin ganancia notable, antes con pérdida de concentración, atentatoria a su sobriedad. He aquí hasta dónde llega en sus aciertos, y véase muestra de su tono general:

—Oh aguas, ¿qué ganastes en ahogarme?
oh vientos, ¿qué perdéis en amainaros?
Dioses ¿por qué huís de remediarme?
ninfas, ¿por qué queréis atrás tornaros?
Ondas que pretendéis más prisa darme,
suplícoos que queráis de Hero acordaros.
Propuso esta oración tanto gemida
mas nunca fué su voz dellas oída.

Al final tiene un estrambote o *coda* en distinto metro, y aun sospecho que falta de un verso en esta imperfecta copia en que se nos ha transmitido. Dice así:

Mas como el triste fin era ordenado
sin más querelle oír ni lamentar,

fué el potrer[o] remedio acertado
que hubiese de morir enmedio el mar.
Y como aquesto supo su amada Ero
de ver un fin por sí tan doloroso,
sin más dello dudar dijo: «yo muero».

Es importante este final porque denuncia la intención del glosista de rematar el relato de la sabida historia, y no dejarla en el punto intencional meramente lírico en que el epigrama de Marcial, como el soneto de Garcilaso, se quedan. Parecen, pues, solicitar al anónimo poeta dos intenciones distintas; la predominante lírica, que tiene el soneto glosado, y han de tener las composiciones que estudio en este parágrafo, y la narrativa, propia de los poemas que ya lozaneaban en nuestra poesía, y de que tan buen ejemplo era el de Boscán. El lirismo obligado de la glosa cede esa *coda* a la intención narrativa del poeta.

A este interés se añade el muy subido de ser acaso la primera, o de las primeras, de estas glosas de lugares mitológicos que están dentro del clima de los poemas que estudio, e incluso le caldean al reiterar líricamente los conocidos temas.

También Francisco de Aldana hizo su glosa al soneto de Garcilaso**[125]**, y tan bizarra y exaltada como la que más. Glosa en una octava real cada uno de los versos del soneto y desgraciadamente faltan dos octavas, las correspondientes a los dos últimos endecasílabos.

La composición tiene un exaltado lirismo, y ello como consecuencia de un cierto carácter dramático que le hace poner apasionados discursos en boca de Hero y de Leandro, y por las imprecaciones del propio poeta a las aguas del mar que habían de mostrarse tan contrarias al ejemplar amante. He aquí como prueba dos octavas de ellas:

Oh turbias aguas que so el gran tridente
del repentino Dios vais gobernadas,
paz a mi bien metido en la comente,
paz ya, por Dios, corrientes alteradas:
socorro al dulce esposo prestamente,
socorro, que en mi mal vais concertadas,
socorro, dice, a mi Leandro y vida;
más nunca fue su voz dellas oída.

Mas ¿quién podrá contar, oh avaro cielo,
las quejas que en el viento el mozo pierde
viendo, presente tanto desconsuelo
quebrarse el tronco de su vida verde?
Dijo a la mar forzando el sutil velo
del aliento vital, que al alma muerde:
—Dejadme allá llegar, ondas, siquiera,
ondas, pues no se escusa que yo muera.

En parte alguna nos ha de ser dado ver mejor el compromiso y transacción de las escuelas castellanista e italiana como en el soneto de Hero y Leandro, de Garcilaso, glosado, y más, por Pedro de Padilla. Llama a esta composición *Soneto ageno sobre Hero y Leandro*[126], y en la segunda edición de sus versos, *Ensaladilla*. Ya hemos examinado la glosa anónima procedente de una edición tardía del *Cancionero General*, pero aquí la intención narrativa es más patente, y se encomienda a la facilidad tradicional del romance.

En efecto, la composición de esta pieza es así: glosa del soneto, en catorce octavas reales, más un romance, más seis octavas que contiene el llanto de Hero, más un romance final en que se narra el suicidio de la amante.

La glosa pretende un tono más narrativo que el del soneto, y relata el viaje de Leandro, la tempestad y el desastre. La invocación de Leandro que, como es sabido y he reiterado, procede de un epigrama de Marcial, está muy ampliada por Padilla, y pierde concentración y fuerza en la glosa. Pese a su carácter ingenuo y un tanto primitivo, mucho más primitivo con ser tan posterior en fecha al soneto, no puede negársela encanto y gracia. Va a continuación un *romance prosiguiendo la historia*. Hero, impaciente, teme y espera. El tono del romance es muy de romance viejo.

Ya era pasada la noche
y el aurora se mostraba,
cuando al pie de su torre
un bulto vido que estaba;
la resaca se le lleva,
y las olas le tornaban,
vino la mar en menguante
y en seco se le dejaba.

Las *estancias prosiguiendo* contienen la lamentación de Hero, muy en el tono de la glosa. En sus esfuerzos por adaptarse al gusto italiano no llegó a más el buen Pedro de Padilla en esta pieza. He aquí una octava ejemplar:

Llamaba de Leandro el nombre amado
destrozado el cabello y esparcido,
todo el hermoso rostro ensangrentado,
que a tantos con mirarle había rendido;
en ofenderse, todo su cuidado
pone la triste dama sin sentido,
que éste llevó el tormento por despojos
cerrando el paso al agua de los ojos.

El *segundo romance con que se da fin a la historia*, es más pedestre y sin interés que el primero. Narra el final, ateniéndose a la versión de Museo que conocía, sin duda, por Boscán. Hero anuncia que va a disponer la recogida del cadáver, sube a la torre donde encendía la luz, hace su discurso de amor y se arroja de lo alto.

El poemita debe calificarse de híbrido en cuanto a su estilo, pues no logra un tono acorde con las dos maneras que sitúa en él frente a frente. Ni logra, si tal fue su intención, una síntesis o suma, sino una ordenación de sumandos heterogéneos.

Octavas líricas de tema mitológico

En sendos cartapacios de manuscritos de la Biblioteca del Palacio de Oriente he encontrado dos composiciones en octavas reales, correspondientes al siglo XVI y que significan una nueva modalidad en el tratamiento de los temas mitológicos. Trata la una, del de *Venus y Adonis*, y la otra, del de *Píramo y Tisbe*. Uno y otro gozaban ya de popularidad y difusión en castellano, y debían de ser de los mejor conocidos por el vulgo leyente.

Participan estas octavas, en cierto modo, del carácter de los romances, como ya dije, pues no se proponen la narración completa de la fábula, sino que eligen un momento de ella que juzgan el más interesante para amplificarle y recargarle con todo género de paramentos retóricos o sentimentales. La historia se supone sabida e interesa fijar un momento de ella, el que más hirió la imaginación o el sentimiento del nuevo poeta.

Pero si por una parte pueden asimilarse estas octavas a la intención de los romances, por otra no están lejos ni son ajenas de la de las glosas. Un carácter

lírico sumamente acentuado las caracteriza, como a ellas, y si bien no parafrasean un trozo literario ya fijado en el verso, glosan también un pasaje reducido, de la manera lírica que es propia de tales composiciones.

No más de cuatro octavas reales forman la primera composición, contenida en el cartapacio de Pedro de Penagos, de los salmantinos de la citada Biblioteca[127]. Parafrasea tan sólo la invectiva de Venus ante el cuerpo muerto de Adonis con ingenuidad que no excluye el decoro retórico, que algunas veces frisa en elocuencia. He aquí una octava ejemplar de esta intención:

¿Quién ha eclipsado, amigo dulce mío,
a mis ojos el sol que luz les daba?
¿qué es del gallardo aliento y dulce brío
que tanto a los demás aventajaba?
¿quién ha dejado el cuerpo helado y frío
que esta alma en vivas llamas abrasaba?
y ¿quién ha dislustrado el rostro bello
que nadie sin envidia pudo hacello?

La octava final, más narrativa que la transcrita, es asimismo notable.

Esto diciendo, el cuerpo muerto vuelve
de eternizallo ya determinada,
y aunque llorando en agua se resuelve
de lo que importa más no está olvidada;
y entre diversas cosas que resuelve
ésta quedó en su pecho asegurada,
y es que quede su Adonis tan querido
en una flor hermosa convertido.

La otra composición consta de cinco octavas y semejantemente relata el momento en que Tisbe contempla el cadáver de Píramo y se suicida con su misma espada[128]. En ambas está escogido el momento más patético de la fábula, como si procurara el poeta a su lirismo la más aguda intención y eficacia. Sus cualidades poéticas son tan semejantes a las de las anteriores octavas que pese a aparecer en distinto cartapacio y con letras distintas, parecen de un mismo autor. La energía gráfica es mayor aún en este trozo que en el anteriormente considerado. Así comienza:

Miraba Tisbe el cuerpo traspasado
de Píramo, sin alma y sin aliento,
vuelto en ceniza aquel color rosado;
los bellos ojos son color sangriento,
el sol que le alumbrara ya eclipsado,
señales ciertas de su fin violento,
y aunque tenía delante la figura
no estaba cierta de su desventura.

Vuelve, revuelve, reconoce y mira
el desdichado joven recién muerto,
y de su blanca mano y pie le tira
por ver si duerme o le verá despierto;
ya le escucha a los labios si respira,
deseando que aquello fuese incierto,
mas aunque se desvela en tal locura
no estaba cierta de su desventura.

Con la misma energía anuncia su propósito de acompañar a Píramo en la muerte, y consuma su suicidio:

y por lo que sobraba de la espada
su tierno pecho atravesó al momento.

Aun moribunda lanza su última deprecación, y los frutos del moral tornados en color de sangre, pone por testigos de la terrible desventura.

No aportan estas octavas novedad alguna al sentido de los temas, ni a su interpretación, pero ofrecen una curiosa variante en la forma de enfocarles de esta manera episódica, concentrando en los dos ejemplos que conozco la fuerza patética del momento que tratan de reflejar. Este carácter que las define es del mayor interés en la historia del género.

Aunque parece aspirar a la composición de un poema, se aproxima mucho más al carácter de este género de octavas Pedro de Padilla en las que titula *Fábulas de Adonis y Venus*[129]. Es sumamente breve. Siete estancias u octavas reales, de las que las cuatro primeras pintan a Venus ante Adonis muerto, las dos siguientes contienen la lamentación de la diosa y la última narra la transformación en flor de Adonis. Por su asunto más debiera titularse «llanto de Venus», pues apenas si se alude a los demás extremos de la fábula.

Por estas razones insinué que podía asimilarse a las octavas que he considerado, a más de por su tono exclusivamente patético y, sobre todo, por lo parcial o fragmentario del tema, del que tan sólo el momento de la lamentación de Venus parece interesar al poeta.

Tan sencilla como su plan es la ejecución de este fragmento. El llanto, aunque patético y sentido, es poco entonado y nada pretencioso. Ello da su mayor encanto a esta pieza. El aliento podrá tacharse de insuficiente, pero el gusto es depurado y sobrio. He aquí un ejemplo de su ejecución:

Los hermosos cabellos destrozaba
y el rostro hermosísimo ofendía,
y del cielo y la tierra se quejaba
cuando el dolor hablar le permitía.
Sobre el sangriento cuerpo se arrojaba
y, en lágrimas ardientes que vertía
de aquellos dulces ojos, baña el pecho
roto por tantas partes y deshecho.

Sin duda tuvo presente el poema de don Diego Hurtado de Mendoza, y ello explica el que suponga en el pecho las heridas de Adonis, que, según Ovidio, fueron en la ingle.

Esta contribución de Pedro de Padilla al género que estudiamos acentúa la posición que en él notamos al considerar su glosa del soneto de Galcilaso.

Un «Hero y Leandro» en sonetos

Como he advertido, y vengo practicando, sale de la intención de este estudio el de los sonetos u otras piezas puramente líricas de tema mitológico, pero no pienso que quebranto este propósito al considerar, si no como poema, como cuasi poema, cuatro sonetos que el poeta murciano Diego Ramírez Pagán dedicara al tema de *Hero y Leandro*. «Los cuatro sonetos siguientes son en la triste tragedia de Leandro y Hero», rubrica el poeta en su *Floresta de varia poesía*, publicada en Valencia en 1562**[130]**; y los títulos de los sonetos dan clara idea de la distribución de la materia mítica. «Leandro habla consigo mesmo», es el título del primero, y, en efecto, se trata de un monólogo proferido entre la tempestad cuando atraviesa el mar en busca de Hero. «A la muerte de Leandro», dedica el segundo, que tiene carácter más narrativo que lírico, y «A la muerte de Hero», el tercero que tiene análogo tono. El último es un epitafio «En la sepultura de Leandro y Hero, orilla del mar», y es de los

cuatro el que se aparta del carácter narrativo, patente en los tres primeros, si bien remata el relato en forma adecuada, y no desconocida, incluso en poemas mitológicos propiamente dichos.

Indudablemente, la composición de estos sonetos en serie obedeció a la boga que el tema había logrado, especialmente merced al soneto de Garcilaso, que fue glosado, como hemos visto, y hasta ayudada por el *soneto viejo* del *Cancionero General*, también comentado y parafraseado reiteradamente. Ramírez Pagán sigue rumbos distintos de los conocidos hasta él. No se decide a componer un poema, como había hecho Boscán, ni se conforma con glosar versos ajenos, sino que aprovecha una parte del tema narrativo para exponerle diestramente distribuido en tres sonetos, añade uno cuarto, propiamente elegiaco, para redondear el grupo.

La orientación y el gusto de Ramírez Pagán son declaradamente italianistas, y han sido estudiadas influencias concretas sobre su poesía procedentes de los poetas italianos más en candelero (Petrarca, Aquillano, Castiglione, Barignano, Barbato, Gattifredi, etc.). Estos sonetos, aparte la derivación clara de Garcilaso, tienen presente, sin duda, a Boscán en su poema, y de él proceden algunas imágenes.

Así la preludiada por Boscán, siguiendo a Museo, y que había de encontrar su pleno desarrollo en el arte barroco de Bocángel, es expuesta feliz y sobriamente por Ramírez Pagán en su segundo soneto:

Hacia Sesto Leandro navegaba
al tiempo que la mar se embravecía,
su cuerpo de navío le servía,
él mismo era la barca, y él remaba,

La pasión de los amantes está expuesta en el tercer soneto de modo harto más vivo y expresivo del que solía ser usual en el convencionalismo italianista. Así se expresa el poeta murciano:

Hero con alaridos rompe el cielo;
de verla era dolor y gran mancilla,
cuando a Leandro en la mojada orilla
vio mortal y tendido en aquel suelo.

Y de modo harto sobrio y eficaz ha de relatar el suicidio de la amante:

De la torre, ligera más que el viento,
sobre el cuerpo del mozo que espiraba
se arroja, cae, y muere en un momento.

Dentro del carácter seminarrativo de las glosas que estudio en este capítulo, tienen estos sonetos cabida lógica y personalidad indudable y representan el elemento italianista puro que les sirve de arranque. Pueden interesar, e interesan, sin duda, como muestra de la fortuna del tema de Hero y Leandro en nuestra poesía, pero creo que son muestra de un género intermedio, en el que se comprimen al par la intención lírica y el designio narrativo, pero inclinándose, en definitiva, más a este carácter que al de los sonetos, tan numerosos en nuestra poesía de tema mitológico, en los que se procura un fin moral o simbólico, o sencillamente el plasmar un momento poemático en breve cuadro y reducido marco, sin más estímulo que el de su sustantiva belleza.

Lasso de la Vega

En 1601 publica Gabriel Lasso de la Vega, poeta madrileño, su *Manojuelo de romances*[131]. En buena parte corresponden al género de *romances historiales,* que hemos considerado, pero lo tardío de su composición sin duda les hace participar del carácter artístico que ha de diferenciar tantos romances del *Romancero General*, que por aquellos días acababa de salir, debidos a plumas conspicuas y con la pretensión, lograda muchas veces, de ser molde de sentimientos plenamente independientes de las imitaciones de nuestros romances tradicionales, gustados sin duda, pero ya plenamente anacrónicos.

Lasso de la Vega compone un romance de Polifemo[132], en el que sucintamente narra la fábula, pero cuya mayor parte ocupa una canción en estrofas italianistas de trece versos, la cual, para que no quepa duda de su carácter e intención, glosa el conocido verso de Garcilaso, «oh más dura que mármor a mis quejas». Esta glosa, o más bien canción con tal estribillo, venía en cierto modo arrastrado por el nombre de la pastora garcilasista, coincidente con el de la ninfa polifémica, y sin duda tal coincidencia no dejó de ser querida por Garcilaso, que en su égloga primera le escoge como ejemplo de desdén y falta de correspondencia amorosa. Tal interferencia en el romance que me ocupa trae consigo el desviar a una intención lírica la composición, pero si ello es así evidente, no puede olvidarse que Lasso de la Vega utiliza además del canto polifémico la parte narrativa de la fábula, en un romance de tono arcaizante e *historial*, como tantos que hemos estudiado. Parece patente

aquí el compromiso entre las dos escuelas, que Lasso de la Vega resuelve de modo híbrido, semejante a como abordó el mismo conflicto Pedro de Padilla en la glosa de Hero y Leandro que hemos estudiado en este mismo capítulo.

El comienzo del romance corresponde a la vieja escuela. He aquí versos expresivos de esta primera parte de su composición:

El cíclope Polifemo
se sube a esparcir sus ansias,
y con ánimo indignado
el ganado desampara…

Y el sonar pavoroso de su canto, que tal ponderación había de tener en la época culterana, no deja de elogiarse aquí más moderadamente:

Retumbaron las cavernas
con sus roncas consonancias,
a cuyos silbos las fieras
las bajas cabezas alzan.

El canto, que sigue con puntualidad el del Polifemo ovidiano, comienza así:

Ay, Galatea hermosa
más que todas las flores
cuando están más vistosas en verano;
más honesta y graciosa,
de más altos primores
que todas las mujeres de lo humano…

Si este arranque, con su premioso discurrir puede servir como ejemplo de lo menos feliz del canto, en que el metro parece resistirse al poeta, quiero proponer como modelo otra estrofa en que el acierto acompaña al intento:

Más que fruta madura
al gusto dulce y suave,
más fresca que vergeles cultivados,
y de color más pura,
que en manzanas se sabe

sembrada de matices colorados
sobre nieve variados;
más dura que la encina,
más movible que el viento,
y esquiva cual violento
incendio, si amenaza con ruina,
¿por qué de mí te alejas
oh, más dura que mármor a mis quejas?

Si hemos de pensar en alguna imitación, es evidente que el ejemplo de Garcilaso es el que más pesa sobre estas medianas estrofas, pero en el fondo queda el recuerdo ovidiano seguido con espíritu que quiere, y no logra del todo, fundir la vieja sensibilidad con la renacentista. Esta voluntad de Lasso de la Vega tiene, a mi entender, una comprobación clara. Cristóbal de Castillejo, en este pasaje había empleado, como vimos, la expresión de «la huerta regadía» donde Lasso de la Vega pone «vergeles cultivados». Ya comenté el acierto del poeta castellanista. Lasso de la Vega trata de aristocratizar la imagen, de huir de términos realistas que sin duda le disonaban cuando pretendía adoptar un tono refinado y moderno.

El canto consta de seis estrofas, que nunca superan la valía de los ejemplos transcritos. La fuente inmediata pudo serlo cualquiera de las traducciones de canto que ya para entonces circulaban: Castillejo, Alonso Pérez, Gálvez de Montalvo; pero no me parece imposible que tuviera a la vista el original ovidiano. Al menos le sigue con mayor economía, pero no con menos fidelidad que las paráfrasis citadas. He aquí un ejemplo revelador:

Ayer hallé en un nido
dos nevadas palomas,
y en el monte dos osos este día…

La ponderación de su figura y de sus bienes se ajusta al patrón ya tópico.

La fábula continúa su discurrir narrativo en romance muy abreviado. Una comparación quiero transcribir como ejemplo expresivo de su estilo:

Nunca tales cosas hizo
toro en celosa demanda,
cuando el contrario le fuerza
a que deje la batalla,

como el airado pastor,
el cual una peña arranca
y tras el mozo que huye
la impele con fuerza extraña.

Esta comparación pertenece a diferente distrito del de los poemas ovidianos, y pudo sugerírsela la lectura de cualquiera de los poemas épicos eruditos que por aquellos días se componían y editaban.

Antonio de Villegas

En el curioso pasaje, ya citado, de la introducción que Pedro de Cáceres puso al segundo libro de las obras poéticas de Gregorio Silvestre[133], al establecer la cronología de las primeras fábulas que se compusieron en España, tras los cultivadores del modo castellano (Castillejo, Silvestre, Montemayor) cita a Antonio de Villegas con estas notables palabras: «Antonio de Villegas quiso en tercetos llevar el mismo intento, y no le sucedió bien…». El intento a que alude era el coronado felizmente por Jorge de Montemayor en su fábula de *Píramo y Tisbe*.

En 1565 publicaba Villegas su *Inventario*[134], miscelánea de prosa y verso en la que se mezclan metros de arte menor, la fábula de la disputa sobre las armas de Aquiles, de Acuña, que estudiaré, y junto con algunas prosas, como la novelita pastoril, *Ausencia y soledad de amor*, la célebre Historia de Abindarráez y Jarifa, que Montemayor habría de ingerir en su *Diana*, y que, sin duda, tampoco es original de Villegas. En este curioso libro se encuentra la *Historia de Píramo y Tisbe*, de que nos habla Cáceres como de intento fracasado, y con plena razón.

Representa esta fábula, como las demás que estudiamos en este capítulo, la incorporación de las formas italianistas al arte de poetas que ni por su formación, y aún cabría decir, por su vocación, estaban en disposición de asimilar tales novedades, que no representaban, como he repetido más veces, un cambio tan sólo en las exterioridades métricas o retóricas, sino una profunda revolución en la comprensión del sentido de los temas de la antigüedad, y un cambio de actitud frente a ellos. En estas fábulas, como en el *Narciso* de Silvestre, y aún mejor, nos será dado ver el contraste entre la forma más o menos trabajada, pero en plena voluntad renacentista, y el espíritu de ellas ingenuamente anacrónico y apegado a las tradiciones poéticas del siglo XV castellano.

No niega Villegas su preferencia por estos poetas, y en esta misma fábula aprovecha una invocación al amor, que sobrepone al texto ovidiano, para cantar las glorias de aquellos trovadores. Los más celebrados de la tradición castellana son loados entusiásticamente. Esta alabanza tiene a mi entender el valor de una profesión de escuela. Dirigiéndose al amor, y ponderando su avasallador influjo, prorrumpe:

Tú diste a los famosos trovadores
el son, la consonancia y el concierto,
la furia, las sentencias, los primores.
Tú heciste a Garci Sánchez tan despierto,
y tú le diste al mundo y le llevaste,
y tú le tienes vivo siendo muerto.
A don George Manrique tú le honraste,
y al otro Juan Rodríguez del Padrón
la pluma y pensamiento levantaste.
Y tú por ensalzar nuestra nación
has dado a los dos Sorias igual vena
que llega desde el seso al corazón.
Y aquel estilo dulce a Cartagena,
cogiendo, y derramando, tantas flores,
honrando sus escritos con su pena.

Consta esta *Historia de Píramo y Tisbe*, de cuyo estilo renuncio a copiar más ejemplo que el curioso pasaje transcrito, de hasta cuatrocientos cuarenta y nueve tercetos, divididos tipográficamente en párrafos por mayúsculas mayores al frente de cada uno. Pero si renuncio a reproducir versos, quiero exponer con detalle la distribución y plan del poema a todo lo largo de su dilatado transcurrir.

Comienza con una invocación en veinte tercetos, el primero monorrimo, en la que recuerda varias historias de tema ovidiano, y califica el poema de elegía. Es curioso que no le designe con el de fábula, ya entonces usado, y se acoja a una denominación diferente, pero que designa un tipo de poemas con una finalidad grave y moral, la de lamentar algún suceso desgraciado. Así trata de inclinarse más al lado lírico de estas fábulas que al narrativo y moralizador que es característico de ellas en los modelos más tradicionales.

En el primer trozo (cuarenta tercetos) hace el elogio y da noticia de los protagonistas de la lamentable historia, haciendo relación de su

enamoramiento y disgusto de los padres,

que son guerras civiles las de amor.

El pasaje más curioso y mejor desempeñado es un análisis psicológico del proceso amoroso que determina el rendimiento de Tisbe.

En el segundo trozo (noventa y cuatro tercetos) es en el que se encuentra la interesante invocación al amor, de la que hemos copiado varios tercetos. Describe la soledad de Tisbe y el hallazgo de la fatal rendija en el muro, a través de la cual ha de comunicarse con Píramo.

La apasionada declaración de Píramo ocupa lo más del tercer fragmento (veintinueve tercetos), quedando pendiente la contestación de Tisbe. Esta ocurre inmediatamente en el cuarto trozo (cincuenta y ocho tercetos) seguida de una descripción de la noche y del ensimismamiento en que quedan los dos amantes. Comienza Tisbe un apasionado discurso, que continúa en el quinto trozo (veintiocho tercetos), y queda desconsolada y sola junto a la rendija. Este pasaje es uno de los más notables del poema. En ocho tercetos que constituyen el trozo sexto contesta Píramo, y en el séptimo (veintinueve tercetos) consienten en la entrevista cabe el moral.

Con una nueva invocación a las musas comienza el octavo fragmento (treinta tercetos) en que Tisbe se dirige a la cita del moral, y advierte agüeros que son de la exclusiva invención y responsabilidad del poeta del siglo XVI, pues en Ovidio no hay rastro de ellos. Llegada al moral huye despavorida al aparecérsela el león, y éste despedaza y ensangrienta el manto de Tisbe.

Ocupa el noveno trozo (treinta tercetos) la llegada de Píramo y su suicidio al ver el sangriento manto de su amada y creer segura su muerte. El breve fragmento décimo (nueve tercetos) relata la llegada de Tisbe, y sus lamentaciones al comprobar la muerte de Píramo, y llena el undécimo (cuarenta y seis tercetos más el cuarteto final) el patético discurso de Tisbe y su muerte.

Juzgo verdaderamente importante este poema y por ello me he demorado, con prolijidad acaso enfadosa, en puntualizar su plan y señalar la distribución precisa de su material mítico. Pese a su espíritu resueltamente arcaizante, engañosamente disimulado por la métrica italianista, novísima entonces, es patente la intención de amplificar la materia poética, de añadir imágenes y primores poéticos y hasta conatos de episodios, al esquema narrativo proporcionado por el poeta de las *Metamorfosis*. Precisamente en esta intención, en esta tendencia a no usar del relato sabido, sino como guión del

nuevo poema, reside su mayor interés. Puros poetas italianizantes, de formación y vocación renacentista, no habrían de osar tanto en este camino, acaso porque esa misma vocación les imponía un mayor respeto al modelo clásico. Al superar Villegas el conato de Castillejo sobre este mismo tema, ampliado por Silvestre y aún más por Montemayor, señalaba con ellos una ruta que el género habría de seguir en España, y que poetas menos preocupados de fidelidad que los primeros italianistas, continuarían, dándole una fisonomía privativa.

Al señalar la importancia de esta fábula en el desarrollo del género, no abonamos con ello su valor literario sustantivo, no despreciable, sin duda, pero insuficiente para proponerla como modelo. Los pasajes más ingenuos y pueriles, los de espíritu tradicional más acusado son quizá los que preferiríamos, sin duda por el sabroso contraste entre su revestimiento aparatosamente renacentista y su tradicional espíritu y contenido. La versificación es desigual. Junto a trozos felizmente logrados abundan las vacilaciones acentuales, la falta de sentido rítmico, las terminaciones agudas del endecasílabo, los versos asonantados, y aun casi aconsonantados, vecinos en el mismo terceto. Ello delata, tanto como el arcaico espíritu notado, el carácter de imitación externa del poema, puramente formal, agravada por lo poco trabajado del metro en los años en que se escribía.

Don Francisco de Castilla

Sin duda, no llegó a conocer Pedro de Cáceres la *Fábula de Acteón*, de don Francisco de Castilla, pues de conocerla no es creíble que no la hubiera incluido en el pasaje tantas veces citado en que menciona los ensayos principales de este género. Se trata de un poema italianizante, muy del tipo del de Antonio de Villegas que acabamos de examinar. La publicó Sedano en su *Parnaso Español*[135], y pese a no añadir a su título la indicación de inédita, como solía hacer, yo no la he visto publicada nunca, ni de este autor conozco obra, ni he visto enunciada en bibliografía alguna, que la contenga.

Al publicarla, Sedano advierte que es «de las pocas que compuso por el gusto y versificacióin de la rima italiana[136]», a lo que yo puedo añadir que es la única que de él conozco de este género. Todo ello me hacía dudar de la atribución, pero he visto un códice que la contiene[137]. En él se copian otras varias poesías que asimismo pasaron al *Parnaso*, lo que me hace sospechar que aquí, y no impresa, la vio Sedano. El códice, y en letra del siglo XVIII, tiene una advertencia que dice: «Colección de varias poesías manuscritas de los poetas más célebres de España, unas inéditas y otras impresas, aunque

están de distinto que se hallan aquí recogidas de un manuscrito de letra antigua, y aunque en su ortografía se hallan algunos defectos, se ha querido copiarle fielmente». El manuscrito incluye, además, otros versos de arte menor del propio autor. Parece, por lo tanto, conocer su obra, y garantiza, a mi ver, la autenticidad de la atribución de esta fábula.

Salvador Jacinto Polo de Medina, en la tercera de sus *Academias del jardín*[138], le tiene por murciano, y le califica de «el prudentísimo don Francisco de Castilla, que escribió tan doctamente el libro *Teórica de virtudes*». Nicolás Antonio, en cambio, y sin duda deduciéndolo de su conocido linaje, le tiene por palentino[139]. Vivió en la primera mitad del siglo XVI, y las obras de poesía que de él conozco, incluso la citada por Polo de Medina, corresponden a la vieja escuela castellana.

Parece que la intención, tanto de Villegas como de nuestro don Francisco, fue vestir con el nuevo revestimiento italiano los temas ya tratados por Castillejo. Si el primero, el de Píramo y Tisbe, que tenía, además, el precedente de haber sido empleado por Diego de San Pedro en su irreverente *Sermón*, y después por Silvestre, el de Acteón también había sido expuesto sumariamente, como hemos visto, por el poeta dé Ciudad Rodrigo. En no menos de ciento cincuenta y nueve tercetos, más el cuarteto final, extiende don Francisco la materia de la fábula. Y quiero notar, al llegar aquí, la preferencia de estos poetas arcaizantes por el terceto para el género narrativo cuando se deciden a usar los metros italianos. Lo hemos visto ya en Villegas y en la traducción de Sánchez de Viana y hemos de verlo en Gaspar de Aguilar, y en los poetas sevillanos, y es tanto más de notar cuanto que Boscán, que es su introductor, le diputó para el género epistolar, en el que había de prevalecer posteriormente.

Ningún parentesco o dependencia tiene esta fábula con *la fábula moralizada* de Castillejo a que he aludido, que abrevia el relato ovidiano tanto como le amplifica este nuevo *Acteón*. Tan sólo abrevia ésta el pasaje del poeta latino que se complace en enumerar y nombrar los perros del desdichado cazador, pero, en cambio, amplifica desmesuradamente la descripción de la selva, teatro de la cruel tragedia, injiere un ingenuo episodio en el que elogia los encantos de la caza y se demora en la metamorfosis en ciervo, no sin tener presente, a lo que creo, el soneto de Dafne, de Garcilaso, tan distinto en el tema.

El gusto por el vocablo realista y sabroso, notado como característico del gusto tradicional castellano, aparece aquí reveladoramente, y con tanta eficacia, que recuerda, a veces, los aciertos del *Canto de Polifemo* de

Castillejo. He aquí un ejemplo proveniente de la ampliación descriptiva de la selva, de que he hecho mención y mérito:

Allí se ve el corcillo estar pasciendo,
y la manchada gama levantarse
medrosa y presta por cualquier estruendo.
Vese la parda cabra requebrarse
con el ramón del áspero quejigo,
y habiendo quien compita enarmonarse.
Vese al cabrón rizmir el cabrahigo:
otro las hembras acullá rodea,
trayéndolas celosas a su abrigo.
El ciervo corredor allá sestea:
allí teme la liebre y se agazapa
del viento que los árboles menea.
Allá con tierra la coneja tapa
el angosto vivar, y sus hijuelos
del hambriento lagarto los escapa.

Aún más ingenuo, y de tono más francamente realista, son estos tercetos en que elogia la diversión de la caza:

Rodean con cudicia la montaña,
no por el interés de la ganancia,
de quien la juvenil edad se extraña;
mas por el humo sólo de jactancia
de aquello; —Yo le herí al cerdoso puerco:
—yo perseguí al cabrón con más instancia:
—al simple corzo y al venado terco
tal perro le corrió, y haciendo presa
de acá y allá le trujo en ancho cerco—.
Este placer no tiene contrapesa,
este regalo engorda y alimenta
a quien la caza rústica profesa.

Quiero aproximar a este pasaje otro del propio poeta en su *Teórica de virtudes*[140]. Forma allí parte de una *Satírica lamentación de humanidad y su*

consuelo, y limita con el desengaño el de la caza, en versos en que pone junto a la diversión los riesgos de su ejercicio:

Al consuelo en cetrería
que me das, debo saber
que hay cazando
mil enojos en el día
por un rato de placer
de cuando en cuando;
y el deleite en montear
para alegrar a natura
en chico espacio,
es dejarse hombre engañar
buscar descanso y holgura
en el cansancio.
Corriendo tras los venados
y puercos entre las breñas,
de las vidas
han sido muchos privados,
y dos reyes, por más señas,
de caidas:
y en los campos (si me dices
que será el daño menor
en llano trecho),
con galgos hallo perdices,
las liebres con el azor
a mi despecho.

El espíritu de uno y otro fragmento son idénticos, pese al metro y a la ocasión. Nada más lejano puede encontrarse de la dignidad y decoro renacentista que esas ingenuas divagaciones sobre la entonada y noble ocupación de la caza.

Uno de los temas que han de dar pretexto de blanda ampliación a los ingenios posteriores, entre ellos el primero, como era previsible, a Lope de Vega, es la descripción del baño de Diana. Castísimo y sobrio se muestra aquí don Francisco de Castilla, que en inexpresivos versos no adivina la vena de poesía sensual latente en tal situación. En cambio demórase, y no infelizmente, en la metamorfosis de Acteón, pasaje que transcribo subrayado

el verso en que concretamente creo que asiste el recuerdo de Garcilaso, que noté antes, ya que está patente el tono y carácter de la transformación, que creo sentida y pregustada en ese modelo:

Cubierto va de frío sudor grueso,
y un présago temblor dentro del pecho
le viene adivinando el mal suceso.
No distaba del baño largo trecho
cuando reconoció ser transformado,
sin poder remediar el daño hecho.
Miróse el cuerpo, y vióle de venado,
y en la soberbia frente le nacieron
ganchosos cuernos de uno y otro lado.
Los bien formados brazos le crecieron,
las piernas más enjutas y delgadas
que cuando fué quien era, se volvieron.
Estaban las orejas empinadas
y en ovada facción los pies y manos
y poco tiempo atrás tan regaladas.
Mudóse el cuerpo, y solamente sanos
le quedaron al pobre los sentidos,
y los miembros ligeros y livianos.

Los numerosos ejemplos transcritos pueden dar idea clara del mérito de su estilo y versificación. Asimismo del agrado de su lectura. Pocos poemas de este tiempo poseen el encanto enternecedor. por primitivo y balbuciente, de estos tercetos en que el poeta tantea en lugar desconocido y peregrino, logrando salir airoso de la empresa. Su identificación con el espíritu más arcaico de la poesía castellanista es tal, que a veces nos parece leer un poema de inspiración y compostura populares.

Pero aun dentro del marco en que él quiso inscribirle supone un esfuerzo imitativo muy considerable, por tratarse de materias y de formas no sintonizadas con su sensibilidad. De ahí el encanto de esas fugas a los episodios imaginados dentro de su campo de poesía más habitual.

Pero, aparte su valor sustantivo, importa considerar aquí su significación de conquista por los nuevos metros italianos de los temperamentos poéticos más apegados a las tradiciones de la poesía castellanista.

Juan de la Cueva

Dos fábulas mitológicas conservamos de Juan de la Cueva, que cuentan entre lo más selecto de su obra poética y entre las más significativas de la serie de poemas que vengo estudiando en este capítulo.

Pocos poetas más difíciles de caracterizar que el sevillano. Incurre en ingenuidades, balbuceos e incorrecciones que nos le hacen aparecer como un ingenio rudo y sin cultura, pero otras veces se encumbra y alcanza metas de acierto que se gozara en hacer suyas el poeta más culto y refinado. Apenas resulta creíble que el escritor que hace el poema *De los inventores de las cosas* sea el propio autor del *Ejemplar poético*, o de las mismas fábulas que paso a considerar.

La primera, *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*[141], contiene más materia argumental de la que anuncia su título, pues comprende toda la fábula completa y aun detalles de su Minerva, que inútilmente se buscarán en Ovidio. La caza del jabalí por el desgraciado mancebo está muy realistamente tratada. Venus llega en su carro tirado por cisnes, y los pronósticos funestos tienen este garbo y toda esta gracia:

Yendo su vía vió que se volvían
los cisnes que del carro le tiraban,
los unos que a una parte revolvían,
los otros que al contrario caminaban;
que, con horror, las alas sacudían
y en lugar de cantar graznidos daban;
la Diva entendió bien que estas señales
pronosticaban venideros males.

La metamorfosis del color de las rosas se verifica a su contacto con la sangre de Venus, y no con la de Adonis. Es pasaje notable:

Por un fresco rosal entró la Diosa
donde las blancas rosas parecían
cubrir el prado con labor hermosa
qu'en llegando a la vista se ofrecía;
por aquí pasó Venus presurosa
y las espinas no lo permitían,
que cada cual que cerca la hallaba
cual más podía, recio la trababa.
Una hirió la planta delicada

de la divina Diosa, y al momento
que la purpúrea sangre fué sacada
hubo en las blancas rosas mudamiento,
que la blancura antigua fué dejada
y se mezcló con el color sangriento
de la llaga de Venus amorosa
que a buscar iba a Adonis presurosa.

El llanto de Venus es sentido y ocupa hasta siete octavas. La novedad mayor es que acuden a consolarla las deidades que puntualmente enumera. De este episodio me parece notable esta octava:

Cuál dejó el hondo y espumoso río,
cuál el monte de árboles cercado,
cuál la labor, y cuál el atavío,
y apriesa sale, cual se halla, al prado.
Jamás se vió acudir tan gran gentío
de varias partes a ningún mercado
cuanto al llanto de Venus acudieron,
que el ancho prado todo le cubrieron.

Quede notado el tono realista de esta octava, cuyo símil de los versos quinto y sexto no parecería mal en Lope de Vega, pues ello nos da la clave del carácter de estas fábulas en la obra del poeta.

Acuden asimismo las potencias infernales y Júpiter mismo, a quien ha de increpar la Diosa y contestar el Tonante. El entierro de Adonis es solemnísimo, y, como no podía ser menos en poema de este carácter, tiene su moraleja final, que aquí, por dicha, es tan breve como fina y delicada:

En flor sin fruto agora se convierte
al que le fué tal muerte concedida,
porque se entienda que el mortal contento
es frágil hoja que arrebata el viento.

Este poema se incluyó en la colección de sus versos, publicada en Sevilla en 1582. El señor Icaza, el llorado erudito mejicano, supuso que este poema permanecía inédito y manuscrito, y rectifico su informe, no sólo por inducir a

error, sino por el prurito indominable que tuvo de rectificar agriamente errores de los demás[142].

El que permanece manuscrito y desconocido es el poema *Los amores de Marte y Venus*[143] y éste es el fechado en 1604 y no el anterior, publicado doce años antes. Sus cuatro primeras octavas contienen la dedicatoria a don Enrique de la Cueva. En la descripción de los amores de los dos dioses se nota tanto desmayo como sabrosa ingenuidad. He aquí algún ejemplo:

… que no puedo llevarlo sin tormento
ver que tu celestial belleza mira
un cojo, un feo, de tisne y humo lleno,
que en nada es nada y para nada bueno;

o bien:

recoge el brazo; el rostro allega de ella
al suyo, y los purpúreos labios sella.

La escena de la visita de Apolo a Vulcano es de un realismo tan español, que profetiza el cuadro famoso de Velázquez en que tal asunto se representa. Hela aquí:

Con sus desnudos Cíclopes al fuego
estaba, el duro yunque golpeando,
armas haciendo al fiero bando griego,
o el presto rayo a Júpiter forjando;
sin dar descanso ni tomar sosiego
fragua, yunque y martillo trabajando
por su compás temblar haciendo el presto
donde se vio primero el uso desto.

Vulcano estaba en su oficina ardiente
entre el humo, el carbón, la tisne y fuego,
con horror y con priesa diligente
privando a sus ministros de sosiego:
y viendo que venía el Sol luciente
a hablalle, dejó la fragua luego,
y al delantar la tisne sacudiendo

se limpia el rostro, y sale así diciendo…

No creo imposible que Velázquez conociera este poema, ni aun que estas octavas pudieran ser fuente de su famoso lienzo. Sin duda, el pintor procuraría documentarse para pintar su estupendo cuadro. Nada tiene de inverosímil que llegara a conocer estos versos de un paisano, hoy patrimonio de eruditos, pero en aquel tiempo mucho más divulgados.

En el diálogo con Apolo éste le propone su caso como un caso de honor a la española, y éste es otro rasgo de anacronismo de los más característicos del tono de estos poemas:

… no sé, Apolo, que te diga
rendido a mi deshonra y mis enojos;
porque esperar de aquella mi enemiga
otro bien, ni alcanzar otros despojos
es yerro…

Y más adelante:

Por la inviolable Estigia. yo te juro
que yo la vengue bien, o sea perjuro…

Y aún ha de insistir:

de aquí el deseo, aunque se incline el cielo,
de vengarme y vengar mi oprobio horrible.

La misma venganza de Vulcano tiene un carácter de caso conyugal que no parecería mal en cualquiera de nuestras comedias de aquel tiempo, e incluso en alguna del propio Juan de la Cueva. No falta en la fábula la nota de blanda sensualidad, que el poeta sevillano sabe usar con pulso y delicadeza.

Enternecida en su amorosa llama,
en su dulce prisión todo ocupado,
la blanca mano besa a la que ama.
al bello rostro el suyo muy pegado:
de esta suerte llegándose a la cama
ella se acuesta, y él al otro lado,

y apenas en las sábanas tocaron
cuando en la fuerte red presos quedaron.

El texto de Ovidio cuenta que los dioses fueron llamados para presenciar el espectáculo de Marte y Venus presos en la red. de que todos rieron y burlaron, pero Juan de la Cuva, sin duda recordando otras fábulas, y singularmente la del Juicio de Paris, coloca en primer lugar a Palas y Juno, que alientan a la surgida de las espumas con sus risas.

No resume el poeta en una moralidad la que puede surgir espontáneamente del poema, pero en él están diseminadas sentencias aleccionadoras, y algunas de sabor tan popular como las contenidas en los versos que copio:

Uno dijo (que pudo bien oirse):
nunca tiene buen fin ni en bien acaba
la mala obra: y bien se ha visto en esto,
pues así alcanza el cojo al sano y presto.

He indicado al principio la dificultad de un juicio seguro sobre la obra de Juan de la Cueva. Con relación a estos poemas, y con el enfoque que a nuestro estudio interesa, la dificultad no es tan grande. El propio Cueva formuló como consejos una serie de advertimientos que en estas fábulas procura seguir. Así dice:

Usa de lengua pura.
d'estilo fácil, suelto y elegante;
huye la ligadura
del raro consonante
si el verso hace escabroso u arrogante.
Di lisa y sueltamente
lo que quieres decir, qu'éste no es vicio:
que bien verá el prudente
que usa este ejercicio,
qu'es cuidado, y no falta de artificio.

Este aconsejar sencillez y lisura y buscar el artificio precisamente para afectar facilidad y naturalidad, no era. por cierto, precepto del nuevo estilo italianizante y culto, sino precepto de la vieja escuela de los cancioneros, en

los que cabía, y hasta era obligado, una cierta especie de conceptismo, pero no el encrespamiento y prosopopeya de los versos italianos.

Así Juan de la Cueva es caso típico de tendencia arcaica, pese a los metros que emplea en estas fábulas, y al exponer sus características hemos tropezado con otra porción de indicios y maneras delatoras de este espíritu tradicional. En ello nuestro poeta sigue las huellas de tantos otros cuyo espíritu fue sitiado, pero no conquistado, por las nuevas maneras, aunque lo más externo de ellas fuera el trofeo del asedio. Dentro de este grupo distingue a Juan de la Cueva, y debe notarse, una cierta finura agraciada que no creo descaminado atribuir a su naturaleza sevillana.

VII. El italianismo

Coinciden en este capítulo, para su exposición y análisis, los poemas de carácter y técnica netamente italianistas que se compusieron durante el siglo XVI. Acaso el modelo que fija don Diego Hurtado de Mendoza no ha de ser superado en este estilo. Mejoran algunos de estos poetas, y especialmente los más tardíos, defectos de técnica métrica, abundantes en la fábula de don Diego; pero su sentido y penetración de los modelos renacentistas de estas ficciones es imitado y continuado, aunque nunca superado.

El ejemplo de las fábulas mitológicas cunde por toda el área de la península, si bien cabe señalar como excepcionales, y por causas opuestas, los casos de Sevilla y Valladolid. La capital andaluza parece impermeable para el gusto por los poemas ovidianos de transformaciones. El carácter de sus creaciones de tipo mitológico es tan singular que me he creído autorizado para hacer capítulo aparte de su estudio. En la capital castellana, por el contrario, surge un grupo de entusiastas italianistas, y en el género que aquí nos interesa, dos poetas considerables. Acuña y Lomas Cantoral, tratan los temas ovidianos con todo entusiasmo y franqueza, y puede decirse que fijan definitivamente el cauce por el que han de transcurrir durante dos siglos.

No es exagerado decir que el núcleo garcilasista más importante surge en Valladolid, pues a él pertenecen no sólo éstos, sino otros poetas considerables (Damasio de Frías, Miguel Sánchez…), que mantienen la tradición de la pureza italianista, y entre ellos Pedro Sánchez de Viana, de quien he tratado, que lleva su fervor ovidiano hasta el extremo de darnos la mejor traducción de las *Metamorfosis*, como ya he considerado.

El caso de Sevilla merecerá consideración especial.

Don Juan de Coloma

El poeta valenciano, don Juan de Colonia, primer Conde de Elda, fue celebrado por sus contemporáneos con entusiasmo al que no ha correspondido la perduración de su fama. Luis Zapata en su *Carlo famoso*[144]; Gregorio Hernández de Velasco en su traducción de *El parto de la Virgen*[145], de Sannazaro; Hernando de Hoces en la introducción de su versión de los *Triunfos*, de Petrarca[146]; finalmente, Cervantes en su *Canto de Caliope*, de la *Galatea*[147], le elogian desmedidamente. Reproduciré, como de tal autor, la octava que Cervantes le dedica:

¡Oh tú, don Juan Coloma, en cuyo seno
tanta gracia del cielo se ha encerrado
que a la envidia pusiste en duro freno
y en la fama mil lenguas has criado,
con que del gentil Tajo al fértil Reno
tu nombre y tu valor va levantado!
¡Tú. Conde de Elda. en todo tan dichoso,
haces al Turia más qu'el Po famoso!

Pocas obras suyas han llegado hasta nosotros. Dos poemas religiosos, *Década de la pasión de Cristo* y un *Cántico de la gloriosa resurrección* (1579). merecieron el elogio de Ticknor. De la *Década* afirma que respira dignidad y decoro. El resto de su producción conocida está incluido en el *Cancionero de 1554*, publicado por A. Morel-Fatio[148] y en ella se cuenta un poema de *Orfeo, en octava rima*, de verdadero interés para el estudio de fábulas ovidianas en que me empleo en este libro.

Don Juan de Coloma era un apasionado entusiasta de los metros italianos, fuera por educación humanística o por sus frecuentes viajes fuera de España o por su permeable temperamento levantino, dispuesto y abierto siempre a toda novedad. Precisamente he citado su poema religioso porque, sobre estar escrito en tercetos, ha de justificar este metro diciendo que le escogió por ser «el más grave y majestuoso que tiene la lengua» y acomodarse «admirablemente a argumentos graves». Esta advertencia, hecha antes de 1554, indica claramente la escuela y los entusiasmos, dentro de la facultad política, a que se entregaba el primer Conde de Elda.

La *Fábula de Orfeo*, aparte infinitas alusiones de nuestros poetas medievales, tenía entre nosotros, como vimos, el antecedente de la *Fábula del Mondego*, de Sá de Miranda, en la que se incluye como episodio, sin contar el

seco ensayo de Horozco; pero su carácter en el valenciano es tan distinto que puede decirse que con don Juan de Coloma entra en nuestras letras el tema que habían de ilustrar genialmente poetas posteriores.

Precede una breve introducción en que se dirige primero a su musa y después a su señora, como ha de ser frecuente en estos poemas. En la invocación a la musa explica bien el asunto del poema:

Levanta, musa, el flaco entendimiento
para cantar el caso dolorido,
de cuya pena y grave sentimiento
el llanto de las peñas fué sentido,
y el duro pecho, d'escuchalle atento,
en la salvaje tierra enternescido,
los inmobibles árboles mudados,
los centros de la tierra penetrados.

La habilidad de Orfeo en la música y la sugestión inevitable de su canto ocupan una notable octava:

Este tal gracia en música alcanzaba
que, cuando el dulce son della se oía,
con él las duras peñas ablandaba,
a sí los altos árboles traía,
el curso de las aguas enfrenaba,
y el pecho de la fiera enternescía,
el veloce volar quitaba al ave
detenida a escuchar la voz suave.

Orfeo invita a los dioses, y especialmente a Juno e Himeneo, a que concurran a sus bodas con Eurídice. y éstas se celebran, no sin presagios funestos. Por significativo quiero copiar estos augurios, que hemos de ver repetidos en muchos poemas:

Ellos vinieron como lo pidía
e ansí fué celebrado el casamiento,
mas el funesto caso que venía
fué notorio al divino sentimiento;
e mostrando los gestos este día

los dioses, sin ningún contentamiento,
dieron señal que cerca en el camino
los esperaba el mal ya muy vecino.
Mil cosas paresció que señalaron
la essecución del hado riguroso;
los circunstantes poco se alegraron,
la esposa estaba triste con su esposo,
agüeros y prodigios se mostraron
del caso desdichado y doloroso,
las hachas poca lumbre y triste dieron,
la de Himeneo luego muerta vieron.

Como en este pasaje, en toda la fábula su fidelidad al texto ovidiano es absoluta. Amplifica al parafrasear, pero no añade episodio ni metáfora que no esté en el original. Perdida, por su mal, Eurídice, Orfeo se dirige al infierno. Su súplica a Plutón es un excelente trozo de versificación y dialéctica, si bien hecha sobre la falsilla de Ovidio. El efecto del canto en el infierno merece copiarse aquí por tratarse de episodio tan conocido sito en poema tan desconocido e importante:

Con son tan dulce Orfeo esto cantaba
que todo movimiento detenía,
la rueda de Ixion no se mudaba,
ni el desdichado cuerpo deshacía;
ni a Tántalo la sed atormentaba,
ni el agua fugitiva dél huía,
ni procuraba de comer en vano
el allegado fruto del manzano.
Ni el afligido corazón de Ticio
era comido por la hambrienta ave;
ni al cuitado Sisipho el exercicio
le atormentaba con la pena grave,
la piedra deja y pára el duro oficio
con los acentos de la voz suave;
también de las hermanas cesa el duelo
con ser su pozo de tan hondo suelo.

Menos interesante es la continuación de la fábula desde que pierde de nuevo a Eurídice. El canto que pasmaba a fieras, pájaros, árboles y montes, indicado por don Juan en una octava que he reproducido, no vuelve a darle tema para ampliarla, como habían de hacer los poetas barrocos que utilizaron este tema. Tan sólo esta pobre octava se dedica al suceso:

Tres años desta suerte canta y llora
en la cima del monte, do no había
sombra de que valerse en aquel hora
q'en la meta del cielo el sol subía;
mas en el seco llano, do no mora
árbol, ni planta verde no nascía,
de Orfeo al dulce son siendo llamados
fueron diversos árboles juntados.

Un recuerdo de Garcilaso rasga la monotonía de este fragmento. Orfeo, con su canto —nos advierte el poeta— fatiga

al triste monte, y solitario, en vano.

Las tres últimas octavas, de las cuarenta y nueve de que consta el poema, narran la muerte de Orfeo asaltado por las bacantes furiosas. Arrojado al río sobrenada el cadáver de Orfeo sin callar todavía su voz. Es notable esta última octava, cuyo final se decora, como en tributo de devoción, con un verso de Garcilaso:

Y la cabeza fué en el Ebro echada
y por sus claras ondas enviada.
Con la cítara la echa aquella gente
por las ondas, y ansí junto navega,
y el cantar lo que suele dulcemente
la muerte aun a la lengua fría no niega:
el alma baja luego en continente
y a la presencia de su diosa llega,
y en fin, aunqu'en infierno, está con ella
sin miedo y sobresalto de perdella.

Los ejemplos que de esta fábula he propuesto son más que suficientes para juzgar de su mérito y estilo. Aquél no es tan desdeñable, a pesar de lo elemental de su técnica métrica, que le hace reiterar los mismos consonantes y los más fáciles de que dispone nuestra lengua. El espíritu del relato está bien interpretado y la pobreza de fantasía está suplida por lo directo y sencillo de la expresión, que presta a los versos un aire primitivo muy grato y afectuoso.

El fervor italianista se muestra hasta en el verso final que he señalado y que parece un homenaje al gran poeta de Toledo. Es de notar que el *Cancionero* divide las obras que contiene en españolas y toscanas, y éstas las encabeza don Juan de Coloma. Su entusiasmo por los metros nuevamente introducidos ya ha sido subrayado, y su inclusión del modo aludido en el *Cancionero* lo prueba; pero la importancia de esta fábula reside en ser de las primeras, pues la creo coetánea de los ensayos más primitivos en verso italiano, que nos da toda una fábula ovidiana con los arreos y ampliaciones que han de ser típicos del género, y ello sin más intención que el gozarse con el relato, sin preocupación moral o simbólica que denuncien la menor influencia de gusto que no sea el del más puro renacentismo.

Un Faetón anónimo

Pese a su complicación y a estar ausente de él todo rasgo erótico y toda blandura sensual, tan grata a nuestros renacentistas, el mito de Faetón madruga en nuestra poesía y es desarrollado en un poema que por su carácter, estructura, lenguaje e incluso, y es decisivo, por el manuscrito en que se nos ha transmitido, no dudo en suponer de los más primitivos, y contemporáneo de los ensayos de don Diego Hurtado de Mendoza o don Hernando de Acuña. Creo que la atracción del tema fue debida a lo que tiene de glorificador de la audacia, del valor y confianza en sí mismo, patentes en el desventurado hijo de Climene. Pero acaso los que le trataron no se dieron cuenta de la complejidad de elementos poéticos, especialmente plásticos o descriptivos, que confluían en el modelo ovidiano, para cuya expresión total y acabada aún no estaba maduro el idioma ni era suficiente el instrumento retórico, aún poco usado, de los metros italianos.

Reiteraré este juicio al tratar del poema del mismo tema de Francisco de Aldana, que considero posterior al anónimo de que ahora me ocupo, ya que en uno y otro parece adecuada esta observación, que no había de ser salvada hasta un siglo después por obra de la bizarría barroca del Conde de Villamediana.

El poema a que me refiero, y sobre el que haré ahora algunas observaciones, está contenido en un manuscrito de la Biblioteca del Palacio

de Oriente y escrito en octavas reales. Son éstas treinta y siete, y las tres primeras están consagradas a la dedicatoria a la amada.

Ponga en tu desamor más grave olvido
mi canto, a tus oídos enojoso…

Esta dedicatoria no cumple tan sólo con el fin galante o erótico de celebrar la belleza de la dama y manifestar los amorosos sentimientos que inspira al poeta, sino que situada al frente del poema ha de servir a la octava que le cierra para explicar la intención simbólica de él. El poema se desarrolla, pues, entre, dos directas alusiones a sus amores, y la audacia de Faetonte sirve como símbolo al poeta para ponderar el atrevimiento de su pasión. Así ha de decir la postrera octava aludida:

Este es el fin funesto y desdichado
del mísero Faetón y su esperanza,
que por ser en su fuerza confiado
le derribó fortuna con mudanza;
desta suerte, señora, fuí pagado,
pues fiado en mi débil confianza,
quise subir a ver vuestra hermosura
y pagué cual Faetonte mi locura.

El utilizar estas fábulas como enseñanza y lección tiene, como hemos visto, su tradición vieja, especialmente en la época medieval, y había de perpetuarla la corriente castellanista al tomar entre sus versos estos temas. Pero la lección moral que de las fábulas se deducía era específicamente pedagógica y aleccionadora en el sentido más directo y, pudiéramos decir, escolar de estas palabras, en tanto que en esta fábula tan sólo sirve el símbolo para una ponderación de lo alto del sujeto amado, sin que pueda advertirse propósito de aprovechar el fabuloso ejemplo. Esta circunstancia, si aún no mediaran las que consideraré enseguida, adscribiría ella sola este poema a la corriente renacentista a la que plenamente pertenece.

El argumento del poema se atiene rigurosamente a la versión de las *Metamorfosis* ovidianas. Narra con prolijo detalle los antecedentes de la visita de Faetón al palacio del Sol, su padre, y es particularmente feliz en los diálogos que finge entre los personajes, lo que da a la fábula un carácter más dramático que descriptivo, singular en este género. Ante el razonamiento de

Epato, que le asegura ser incierta la paternidad que se atribuye de Febo. Faetón acude a su madre, que ha de impelerle a hacer la visita al negado padre. La octava en que pinta la turbación de Faetonte es notable:

Quedó Faetón corrido y vergonzoso
y el rostro tierno en lágrimas bañado,
e a la madre con paso presuroso
va, y el amargo caso le ha contado;
ella abrazada de su cuello hermoso
al descubierto cielo le ha sacado
e allí le hace un grave juramento,
qués hijo de aquel claro y esento.

No se describe, ni aun alude, en el poema el palacio del Sol, que Ovidio tan bellamente pinta. Faetón espera por la noche y al crepúsculo matutino habla a su padre, visible en él. y le expone, primero, su duda y, desvanecida ésta, su deseo de regir el carro de la luz.

Faetón ya de la mercé otorgada
alegre pide el carro y los caballos,
queriendo por la esfera plateada
con los frenos del padre gobernallos;
Febo responde con la voz turbada.
—Oh hijo, que tus fuerzas a guiallos
no bastan, ni es posible en esta parte
poder gobernar Júpiter ni Marte.
Desiste de tu loco pensamiento,
huye de tu temprana y presta muerte,
trueca tu variado flaco intento,
no pidas otro mal más bravo y fuerte;
que no es para mortales este asiento
y de mortales es tu débil suerte,
que hasta hoy ningún dios tan fuerte ha habido
que en este mi lugar haya subido.

Aún se prolonga el razonamiento de Febo para hacer desistir a su hijo del loco empeño, y en él se encuentra la octava acaso más feliz de todo el poema:

No entiendas que por prado matizado
de varias flores, ni por río corriente,
adonde sueles del calor cansado
gozar la fresca sombra alegremente;
antes irás por Escorpión airado,
por Libra y Tauro, y por el Cancro ardiente,
adonde mis caballos son furiosos
más que lluvias y vientos tempestuosos.

Ese leve apunte del fatigado gozando la sombra fresca entre llores, junto a la corriente de un arroyo, es eco de más dilatados y elaborados pasajes de poemas bucólicos plenamente italianizados.

Los temores de Febo tienen realidad no bien Faetón lanza la cuadriga del sol por los espacios. Por la rareza del poema quiero copiar las primeras estrofas de la desatinada carrera:

E a la primera e última jornada
Faetón empieza en signo desastrado
en pos de la hermosa e colorada
Aurora, que a Titán había dejado;
los caballos la esfera plateada
llenan de fuego y resplandor dorado,
que con el nuevo dueño alborotados
seguían caminos ásperos no usados.
Una vuelta se allegan hacia el cielo,
otra van tan en alto levantados
que ya Faetón del miserable duelo
los ojos tenía en lágrimas bañados.
La tierra en tanto se lamenta al cielo
viendo abrazar las sierras y collados,
y los ríos y ninfas mal peinadas
se quejan a los dioses lastimadas.

El carácter dramático que he asignado a esta fábula se intensifica cuando los elementos representados por sus dioses, o personalizados, imploran a Júpiter. No presenta el poeta las circunstancias del gran incendio ni la agonía de ninfas, dioses o humanos que sufren el tremendo error de Faetonte, sino que son sus representaciones míticas las que claman al Tonante en quejas que

por fin han de ser atendidas. Tienen los versos en que nana la catástrofe del osado hijo de Climene un «favor de antigüedad», como diría fray Luis de León, que presta especial encanto a las vacilantes octavas.

A Júpiter el llanto así ha movido
que jura por los dioses celebrados
de castigar con brazo embravecido
a el que subió en los yugos plateados;
no halla lluvia en todo cuanto vido.
que estaba todo el cielo sin nublados,
y entonces sobre el carro reluciente
hizo caer furioso un rayo ardiente.
Del encendido rayo el golpe fiero
los furiosos caballos amedranta,
e cada uno espantado e muy ligero
fuera del yugo acá y allá se espanta;
en esto el infelice carretero
el cuerpo todo encima la garganta (?)
cual estrella que cae, o lo parece,
da dentro del Erídano y perece.

Sigue el dolor y transformación de las Helíades y la de Cigno, expuesto no sin novedad y encanto. El desgraciado príncipe, por huir de las llamas, se precipita en los lagos y es convertido en cisne.

A compasión movieron sus gemidos
los inmortales dioses celebrados,
e así fueron sus brazos convertidos
en alas, y con plumas cobijados;
vido allí sus cabellos ser teñidos
de blanca nieve todos plateados,
e hecho cisne quedó, y en vez de llanto
resuenan las riberas dulce canto.

He querido transcribir muestras copiosas del estilo de esta fábula por tratarse de pieza desconocida y no poco curiosa. Su valor poético es limitado, pero, dado el tiempo en que se escribe, es buen modelo de una manera de entender y narrar un tema mitológico con originalidad indudable. Ni siquiera

en la transformación de las Helíades en álamos se nota la presión de la transformación en árbol que fijara Garcilaso y a la que tantas veces habremos de aludir. Su singular carácter, más dramático que descriptivo, que reiteradamente he notado e insisto en subrayar, la da personalidad singular en el género. Y el simbolismo que le hace aplicar el caso de Faetonte. su audacia y «alto atrevimiento» a un estado propio, la comunica un carácter lírico en su significación, ya que no en su desarrollo, muy digno de notarse.

No tengo noticia de que se haya publicado esta fábula, y sospecho que no fue demasiado divulgada. Tan sólo en el manuscrito que dije ha sido transmitida[149]. Es, pues, mayor su interés sustantivo que su influencia, lo que me ha hecho considerarla con mayor morosidad y extensión de las que acaso fueran proporcionadas a su valor poético.

Dos poetas vallisoletanos: Acuña y Lomas Cantoral

Don Hernando de Acuña nace en Valladolid, su vida militar le lleva de Italia para Flandes, de Alemania para África. Por fin reposa en España, pobre y pretendiente, en Valladolid y en Granada. Tipo representativo, como acaso no se encuentre otro en el vasto panorama de nuestra historia literaria, del poeta-soldado, solicitado con doble vocación y contestando su *presente* en ambas. Sus versos heroicos señalan la confluencia y cumbre de las dos llamadas, deslizándose por la pendiente de la poesía amatoria en estilo toscano, como quien había respirado la cultura de Italia en su propio solar.

Don Fernando de Acuña, ilustramente
bebió en la margen de la sacra fuente.

había de decir Lope[150], y su prestigio aristocrático y militar le llevó a situación de poeta áulico. Carlos V. que por entretener su tiempo tradujo en prosa el poema de Olivier de la Marche. *Le Chevalier délibéré*, entregó su manuscrito a don Hernando para que le vertiera en versos castellanos, y éste lo hizo con toda soltura y gala en dobles quintillas al estilo castellano tradicional. Pero de su biografía nada diré después de la que Alonso Cortés le ha dedicado[151].

Dentro de la comente italiana de su poesía los temas mitológicos, o simplemente procedentes de la antigüedad clásica, parecen interesarle vivamente. Entre sus sonetos se encuentra uno dedicado a Endimión que es un puro lamento desinteresadamente patético; otro de Hero y Leandro narrativo y muy bello; otro, asimismo, narrativo de Ícaro y, sobre todos, uno de Faetón,

en el que la desdicha del hijo del Sol parece anuncio o símbolo de la guerra de Lombardía, con lo que se fundirían la tendencia mítica de su poesía a la militar e imperial, que constituye rasgo esencial de su carácter poético.

Mas él de la oriental casa salido
fué el orbe y hemisferio traspasando
con furia y con desorden tan estraña,
que el carro, los caballos y él perdido,
sobre el lombardo Po cayó, abrasando
riberas, aguas, montes y campaña.

Dos poemas mitológicos compuso[152] y cada uno por distintas razones muy dignos de ser considerados. El primero sobre el tema de Narciso, en octavas reales. Surge el problema con él de su prioridad en la divulgación de este tema, como hemos visto ya, conocido de nuestros poetas medievales. Al tratar de Gregorio Silvestre y de su poema sobre la misma fábula, insinúo mi opinión sobre su anterioridad con relación a la de don Hernando. Lo que no tiene duda es la relación de ambas, cosa explicable por la estancia de Acuña en Granada en los últimos años de su vida, donde es seguro que trató y comunicó literariamente con el portugués castellanizado.

Quiero ceñirme aquí a la consideración del poema, aislado y exento. Se reduce en su traza al texto de Ovidio, pero amplifica muy considerablemente. En la traducción de Ludovico Dolce ocupaba toda su materia dieciséis octavas, y en la muy libre y ensanchada de Anguillara, tan popular entonces, sesenta y tantas. En la versión de Acuña ocupa noventa y seis, pero de ellas hay que restar once, que son las del comienzo, en las que el poeta hace una disertación sobre el amor y la ingratitud, vicio éste que el poeta condena,

como dello nos da más claro aviso
la vida con la muerte de Narciso.

Con todo su paramento y su espíritu italianistas se propone el poeta en su fábula un fin moral, y éste no muy distante del que en su breve apunte propuso Fernán Pérez de Guzmán. Tan es así que en la última octava, en la que el poeta vuelve sobre su moralidad, se fija exactamente en el mismo riesgo que el poeta medieval.

Viva la que es discreta recatada,

que pues hubo en el agua fuego y muerte,
más cercano peligro, y más presente,
hay siempre en el espejo que en la fuente.

Pero esta recomendación y esta moraleja, si bien corresponden a un estilo de considerar las ficciones míticas distinto del puramente renacentista, en Acuña no da la sensación de arcaísmo ni concesión a la vieja escuela. La manera de enfrentarse el poeta con el tema, directamente y en virtud de su atractivo para la bella narración, desvirtúa esa desviación moralizadora, y en todo caso es evidente que en esta pieza la fábula es lo que importa y no la moral. El postizo o añadido de la moralidad es en todo caso más bien rendida galantería a una dama, como otras dedicatorias que encontramos en poemas nuestros e italianos, que consecuencia pedagógica de aplicación general.

Las amplificaciones, a que me referí y documenté, se utilizan principalmente en las lamentaciones de las ninfas desdeñadas, en que hay mucho de cortesanía actual transferida a ninfas mitológicas, y en el soliloquio de Narciso, dilatadísimo y no sin fortuna.

La manera es balbuciente, pero de cuño voluntariamente garcilasista e italiano. Así, describiendo la fuente, tiene tono de verdadero poeta.

En piedra natural está cavado
el vaso de la fuente, tan guardada,
que de ninfa o pastor, ni de ganado,
ni de ave o fiera fué jamás tocada:
defiéndela del sol por cada lado
una espesura de árboles cerrada,
y el verde suelo pinta tiernas flores
de mil diversidades de colores.
En la fuente y el valle la natura
no dejó ningún obra para el arte,
que con sombra agradable y con frescura
parece que convida a cada parte:
y sale la corriente a la verdura
do con dulce sonido se reparte
en chicos arroyuelos, de manera
que hacen inmortal la primavera.

Es superior en calidad poética la parte referente a Narciso: en la de Eco parece el poeta estorbado por mayores dificultades. Mas en una y otra tiene, junto a caídas e inexperiencias, trozos felices. Reproduce, como el original latino y como todas las paráfrasis castellanas, el efecto del Eco, pero no lo hace, como ya lo inicia Silvestre y han de practicarlo todos, en forma de ecos, al final del verso, sino dentro de la estrofa con mayor naturalidad y menor artificio. Véase un ejemplo: Narciso, con sus lamentos,

a las aves del aire pone espanto
y las fieras del bosque enternecía,
los árboles que cerca de allí estaban
los ramos a sus quejas inclinaban.
En este punto el amoroso fuego,
sobre la yerba donde echado estaba,
de arder y consumir acabó luego
el poco humor vital que le quedaba;
muriendo dijo; «Oh miserable y ciego
amado y amador»; y replicaba
Eco, con doloroso sentimiento
«oh amado y amador», en triste acento.

Escamotea Acuña la transformación, y sin duda por dejarla dudosa y dar verosimilitud al relato, ha de decir:

Todas las ninfas de aquel valle umbroso
a las tristes obsequias se juntaron,
que juntas quieren dar sepulcro honroso
al cuerpo muerto que ya vivo amaron;
buscáronle, y fué caso milagroso
que allí no pareció, ni le hallaron:
y a do murió, una flor no vista vieron,
que todas por narciso la tuvieron.

Y a continuación esta deliciosa miniatura de la flor:

Por Narciso de todas fué tenida
y narciso de todas fué llamada;
la cual de blancas hojas es ceñida

al derredor, y en medio colorada…

Con esta dejadez, y a veces con este primor, está escrita toda la fábula, buen ejemplo de imitación italianista, en la que las exigencias de escuela no anulan la espontaneidad del poeta.

El segundo poema mítico que debemos a Acuña le titula *La contienda de Ayax Telamonio y de Ulises, sobre las armas de Achiles*. El tema, pese a su carácter homérico, le explana Ovidio en el libro XIII de sus *Metamorfosis*. Sedaño publicó esta fábula en su *Parnaso Español*[153], acompañando su publicación de los elogios desmesurados que acostumbraba. Le llama «grave y elegante poema» y sienta que el argumento está tomado de la *Ilíada*, pero no procede sino de Ovidio y del lugar referido, si bien alguna circunstancia puede provenir del poema homérico. Así algunos antecedentes de la disputa y circunstancias y precisiones del discurso de Ayax. El de Ulises es más ceñido al relato ovidiano y más feliz de verso y estilo.

Menéndez y Pelayo juzga así esta fábula en una papeleta inédita de su *Biblioteca de traductores*, que he tenido ocasión de consultar: «Es una traducción muy bien hecha de los 398 primeros versos del libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio…, añadidos unos cuantos de introducción para formar así un pequeño poema. Los versos sueltos que emplea Acuña no son muy superiores a los de Boscán en el *Hero y Leandro*, pero la fidelidad, elegancia y penetración del espíritu del original que en la versión brillan disculpan estas faltas, muy perdonables en los primeros cultivadores del verso blanco». No sólo a los de Boscán, sino que yo los encuentro preferibles a los de Aldana en los posteriores de su poema de Faetón, aunque, efectivamente, claudicantes a veces y sin logro completo.

La transcendencia de esta fábula reside en que con ella entran en nuestra poesía muchos de los argumentos que han de nutrir la disputa de las armas y las letras, tan grata al Renacimiento, que ha de tener su cúspide en un memorable pasaje del *Quijote*. Entre el valor militar y el ingenio y la elocuencia, se plantea la discusión, y no creo pecar de malicioso si descubro en Acuña una cierta delectación en los argumentos uliseos, y una final satisfacción en la derrota de Ayax. Ha de repetirse el tema, pero con poca frecuencia, y no ha de dar lugar a un poema más considerable que el que analizamos ahora.

El carácter del tema es más dialéctico que poético, y la fábula de Acuña tiene poco de poética. Nada de arreos retóricos, sino la mayor austeridad en galas poéticas, hasta el punto que tan sólo creo que hay en todo el poema sino

una imagen, en los versos finales. Cuando Ayax vuelve su espada contra sí mismo, al salir la sangre de la herida,

volvió la verde yerba en colorada,
quedando alrededor tinta la tierra.

El éxito de la oración de Ulises que, me malicio, gustó al soldado poeta, se cuenta así:

No fué acabada la oración de Ulises
cuando los capitanes, que por ella
fueron movidos sin quedar ninguno,
unánimes pronuncian por sentencia,
que se le debe a Ulises justamente
el honor y las armas que pretende:
manifiesta señal y clara muestra
de cuánto la elocuencia puede y vale.

Expuesto queda el carácter del poema apenas nada poético. Se explana en ochocientos ochenta y siete versos sueltos, y su lectura es más fatigosa que grata. No puede negarse verdadero nervio en algún pasaje, especialmente en el razonamiento de Ulises. Así cuando echa en cara a Ayax su propósito de abandono de la presa de Troya:

Yo cuento lo que vi por estos ojos:
y tuve, cierto, en verlo más vergüenza
que él tuvo de hacer cosa tan fea.
Movime entonces de pasión forzado,
diciendo: —Oh griegos, ¿qué locura os mueve
a quereros partir con tal oprobio?
¿cómo se olvida así nuestra venganza?
¿cómo dejáis vitoria que es tan cierta?
¿cómo lo posponéis todo por iros,
cuando casi tenéis ganada a Troya?
¿de qué provecho fué vuestra venida?
¿de qué efecto habrá sido vuestra estada?
¿qué llevaréis al cabo de diez años
sino mengua y afrenta a vuestras tierras?

Con estos y otros dichos semejantes
que me hizo acertar el dolor mesmo,
basté a mudar en todos el acuerdo
y los hice volver desde las naves.

Esta peroración tiene brío y elocuencia, pero es oratoria rimada, muy grata a la nueva corriente de cultura por el tema, pero de la que apenas lucra cosa la poesía.

Parece bien que sea un soldado y poeta; y tan calificado como don Hernando de Acuña, quien traiga entre sus versos esta contienda entre la elocuencia y el valor guerrero, pero su significación y su trascendencia en este tema ajeno a la poesía son muy superiores a su valía poética. Si tan sólo se exigía un decoro retórico y una cierta agilidad dialéctica para abordar este tema, Acuña cumple sobradamente con el programa, aunque sobre la calidad de sus versos libres no comparta el optimismo de Sedano que en el pasaje referido les colma de encomios[154]. Ellos, como su traducción incompleta del *Orlando enamorado*, de Boyardo, como su epigrama a la muerte del Emperador, o su conocido soneto de sueño imperial, completan la semblanza que teniendo en cuenta al mismo tiempo sus poesías amatorias, trazó su paisano Lomas Cantoral[155], de quien hablaré inmediatamente:

Cante Acuña de ti el divino Apolo;
Apolo sacro. Acuña, de ti cante,
que tu nombre y valor, al orbe solo,
a todo humano ingenio va delante.
Y suene desde el uno y otro polo
de ilustre capitán, de firme amante
del estilo mejor que al mundo sea
cual bien saben Damón y Galatea.

Así reconocían los que le trataron sus méritos de capitán y de poeta, claramente representados en uno y otro de los poemas que de él hemos considerado.

Aunque hoy casi olvidado, en su tiempo y, sobre todo, en su ciudad y región hubo de tener nombradía y estimaciones el poeta vallisoletano Jerónimo de Lomas Cantoral. Cervantes nos informa de ello al elogiarle en su Canto de Caliope, de *La Calatea*.

Si vuestras obras son tan estimadas,
famoso Cantoral, en toda parte,
serán mis alabanzas excusadas
si en nuevo modo nos os alabo y arte:
con las palabras más calificadas,
con cuanto ingenio el cielo en mí reparte,
os admiro y alabo aquí callando,
y llego do llegar no puedo hablando.

Aunque sus obras aparecen en 1578, era mucho más joven que don Hernando de Acuña. Narciso Alonso Cortés ha puesto en claro circunstancias de su vida que llegan a formar una semblanza del poeta sumamente ilustradora. Pero es su obra poética la que aquí nos interesa.

Aunque Lomas Cantoral no llegó a romper las amarras de la tradición, y compuso obras al viejo estilo castellano, lo más y mejor de su producción sigue la manera italiana, que sentía muy profundamente hasta el punto de traducir, y no mal, a Tansilo. Es muy probable que conociera, y en ella pasara algunos años, Italia, pero su entusiasmo y entendimiento suplieron esta estancia, si no llegó a hacerla.

En más de una ocasión mostró su entusiasmo por Garcilaso de la Vega, a quien consideraba como único poeta. «¿Quién hay —decía en el prólogo de sus obras— de nuestros españoles que con verdadera imitación haya seguido las pisadas de aquellos primeros y divinos poetas? Cierto que si decimos verdad pocos o ninguno, dejo aparte al ilustre Garcilaso de la Vega, que movido de los italianos, y siguiendo su término con mayor alabanza que otro alguno, en la parte que imita fué excelente y divino[156]».

Confiesa en el mismo lugar el poeta de sus obras: «En algunas tengo novedad, y en otras imito los castellanos antiguos, y en otras a los italianos modernos». Así es, pero en los dos poemas que nos interesan en nuestro estudio imitó a los italianos, y con verdadera fortuna en cuanto a la comprensión de los temas y el carácter, aunque con las limitaciones inexcusables de su numen y de su técnica. Dos he dicho que son las fábulas que compuso: una titulada *Amores* y *muerte de Adonis*; la otra, *La desastrada historia de Céfalo y Procris*[157]. Ambas merecen consideración.

La primera está escrita en cuatrocientos setenta y tres versos sueltos, más una octava real de dedicatoria a Filis, como era costumbre entonces repetida. Los versos son, en general, desmayados y fríos, si bien algunas veces rebasa este nivel con verdadero acierto. Sorprende la interferencia de ingenuidades,

sin duda procedentes de su afición a los poetas más arcaizantes. Así la disculpa y explicación que cree inexcusables, y que bien podían haberle parecido superfluas:

(Acaso vio el hermoso y gentil bulto
del dormido garzón, entre las flores
y la menuda yerba sepultado;
o por mejor decir, ya le había visto,
que a los dioses notorio es todo y claro).

La facilidad del verso le lleva a prolijidades semejantes. Pero a veces levanta el tono, y apartándose del texto ovidiano, donde nada hay semejante, nos expone su visión del mundo pagano habitado por dioses con verdadera fortuna.

Cuántas veces de verla tal, huyeron
a sus prados y montes, con carrera
apresurada, tristes las Napeas
y amorosas Oréades, creyendo
que fuese la silvestre y casta diosa;
pero después que de su error salían
libres de miedo y de alegría colmadas,
guirnaldas puestas sobre sus cabezas
rubias, de flores y arrayán, tornaban
dulces cantando versos amorosos.
Y cuántas con el propio error y engaño
ciegas las hermosísimas Nayades,
dejado habiendo ya sus cristalinas
moradas, por la selva temerosas
sin perdonar al blanco pie corrieron:
mas en reconociendo de la Reina
de Cipro, el gracioso bulto y aire,
desnudas y tendidos los cabellos
por las blancas espaldas, se ofrecían
delante de ella, llenas de alborozo,
y éstas y aquéllas juntas, recercando
a los dulces amantes, con mil juegos
y danzas de contento festejaban.

Esta visión ni siquiera puede decirse que fuera clásica, ni aprendida en modelos antiguos; era la visión luminosa creada por el Renacimiento, que Lomas Cantoral aprendió en Italia, si allá llegó a estar, y que en España tan sólo pudo ver, si alcanzó a verles, en los lienzos que por entonces pintaba el Ticiano para el Emperador. Éste es el campo y éstos sus habitadores del mundo de la *Bacanal*, o de los propios Venus y Adonis, que en sus cuadros quedaron entre nosotros. Ningún italianista, salvo acaso Hurtado de Mendoza, que había dado el modelo de esta misma fábula, llegó a identificarse y a interpretar con tanta fidelidad los modelos que privaban en la Italia del siglo XVI.

Muy superior es literariamente la fábula de Céfalo y Procris, desastrada historia, como el poeta la llama, aunque en el primer verso dé el tropezón de denominarla *cuento*, al dirigirse nada menos que a Apolo.

De Céfalo y de Procris es el cuento
que inflamado de ti cantar confío…

La fábula está muy simplificada y su desinterés moral o simbólico es absoluto. Consta de ochenta y ocho octavas reales, y su desempeño es excelente. La influencia más acusada es italiana, pero de la Italia del Petrarca, a quien en sonetos y canciones no dejó de rendir el culto de la imitación. Nada más ajeno al espíritu ovidiano que octavas como éstas en que describe la beldad de Procris:

Eran hebras de oro sus cabellos,
y la divina luz de Amor ardía,
de sus ojos, mostraba ser aquellos
rayos del Sol, al descubrir del día;
a do encendido y preso, cien mil bellos
lazos de oro sobre plata urdía,
y en la amorosa luz tenía encendidas
cien mil doradas flechas escogidas.
Sangrienta flor el rostro con que ofende
y ceba un alma, y del coral más fino
y perlas, el albergue do se aprende
de discreción lo raro y peregrino.
Las manos con que lleva, suelta y prende
de nieve, cuello y seno alabastrino,

y tal cuanto se vía, que es simpleza
querer trasunto dar de su belleza.

Naturalmente esto no es ovidianismo, sino petrarquismo pasado por los mejores modelos españoles.

A veces un recuerdo de su adorado Garcilaso cruza por sus versos:

En un verde pradillo revestido
de umbrosos robles, hayas y espesura,
de yerba y tiernas flores bastecido,
do murmurar se siente un agua pura…

Y otras veces usa con fortuna recursos retóricos de excelente ley y agradable efecto.

Dio la lengua al dolor y ojos al llanto,

o bien,

… el cuerpo dió a la tierra y alma al viento.

O acierta con fórmulas auténticamente poéticas:

Descalzo el blanco pie más que la nieve
helada, que en invierno el cielo llueve.

Acierta asimismo la vez que se propone un efecto sombrío que parece prenuncio de los que han de usar en pleno barroquismo los Jáureguis y Bocángeles.

Al fin, por abreviar, las bodas fueron
alegremente hechas, aunque en ellas
Juno ni el Himeneo no asistieron
con diestro pie calzado, ni las bellas
vírgenes, dulces himnos compusieron
cantando y respondiendo todas ellas:
mas sólo en lugar desto mil señales
se vieron tristes de ciertos males.

Es muy importante esta contribución de Lomas Cantoral a la evolución del género. Si en la primera fábula logra crear un ambiente auténticamente renacentista, en la segunda consigue ofrecernos un modelo casi perfecto de lo que estas fábulas debían ser conforme al módulo italianista. Las limitaciones que pueden señalársela son más bien de la escuela que del poeta. Irremediablemente reiteraba tópicos, que entonces aún no lo parecían. No tuvo genialidad para infundirles vida nueva, pero sí para exponerles con tono ejemplar, que si no era el de una personalidad poética egregia, lo era de toda una escuela y una manera de concebir la poesía.

El capitán Aldana

Al aparecer Calíope, en la forma maravillosa que sabemos ante los admirados pastores de *La Galatea* cervantina, entre otras cosas ha de decir, como muy importante, antes de comenzar su canto: «Yo soy la que moví la pluma del celebrado Aldana y la que no dejó jamás el lado de don Hernando de Acuña**[158]**». Y Gil Polo, creyéndole, no sé por qué, valenciano, había de informarnos de él en su *Canto del Turia***[159]**:

que en cuanto el ancho mar ciñe y abarca
con gran razón los hombres señalados
en gran duda pondrán si él es Petrarca,
o si Petrarca es él, maravillados
de ver que donde reina el fiero Marte,
tenga el fecundo Apolo tanta parte.

Cervantes une los nombres de Acuña y Aldana, y unidos quedan en este capítulo como sensibilidades parejas, participantes en los riesgos de la guerra y en el canto lírico y toscano de las horas tranquilas.

Pide el capitán Aldana una biografía completa y justificada. Pienso que pocas vidas más representativas de su tiempo pueden historiarse. Tras de servir constantemente a su rey con las armas, fue encargado de servir con el consejo al desgraciado de Portugal, y a su lado combatiendo cayó en Alcazarquivir en desventurada rota. Ejemplo notable de prudencia, lealtad y heroismo.

Pero no es ésta la razón por la que viene a estos apuntes, sino por haber compuesto todo un importante poema mitológico, y algunas composiciones más del mismo género, de indispensable consideración.

La guerra y el amor son los dos polos de su poesía, tan varonil y bizarra cuando ensalza los horrores de la guerra como única empresa «digno empleo de varones», que cuando llega en sus poesías amatorias a términos de erotismo peregrinos entonces en nuestra poesía.

El poema aludido, que él, con toda propiedad, llama *Fábula de Faetonte, descrita por el capitán Francisco de Aldana*[160], narra el sabido caso del hijo de Climene. Ya había sido narrado por un anónimo en octavas reales, como hemos visto, pero en la rúbrica de su fábula parece que nos dio hecha Aldana la distinta intención de su poema del anónimo, que no es seguro que Aldana conociera. Como vimos, aquél nada tenía de descriptivo, mientras el de Aldana pretende enfrentarse con los temas, todos de la fábula ovidiana, para representarles en imágenes, tal como la brillantez del tema exigía.

Menéndez y Pelayo en una papeleta de su *Biblioteca de traductores*, ha de decir que tiene pasajes escritos con verdadero entusiasmo poético. Consta de mil ciento cincuenta y ocho versos sueltos, débiles de ritmo y defectuosos muchas veces de medida, si bien siendo obra póstuma e inacabada puede atribuirse tal defecto o a deficiencia de los originales que sirvieron para la impresión, o a falta de lima última y definitiva.

Como el Faetón anónimo, comienza con una invocación, muy lírica y notable, y como era de rigor en el tema compara su atrevimiento amoroso con el que el desventurado mancebo se propuso, superior a sus merecimientos.

Triste pienso cantar de ti, Faetonte,
y hago un duro ejemplo de mí mismo,
pues el tuyo y el mío fué un mismo ejemplo,
una misma caída, un mismo daño.
¿Quieres Faetonte ver si es como digo?
Tú por querer subir tanto el deseo
del cuarto cielo a la primera madre
veniste a dar, y entre mil turbias ondas
paraste al fin lleno de fuego ardiente.
Yo por querer subir el deseo tanto,
de la más alta cumbre de mi suerte
vine a parar lleno de ardiente fuego
en las corrientes ondas de mis ojos.

Comienza enseguida el poema. Aldana se enfrenta con su asunto con toda franqueza, sin escamotear riesgo ni escollo, y pretendiendo emular toda la

riqueza descriptiva de la genial fábula del sulmonense, atrevimiento mayor que el de sus pretensiones de amor.

La educación deportiva de Faetón ocupa un largo fragmento, insinuado en Ovidio y amplificado con acierto por Aldana. Especialmente la descripción de la lucha es de un minucioso y agradable realismo. Sigue la sospecha y disputa con Epafo. y el viaje de Faetón al palacio del Sol. No rehúye verter al castellano su deslumbrante visión.

En soberbias columnas hacia el cielo
el sagrado edificio se levanta,
cuyas altas murallas resplandecen
del carbunco y rubí tejido en obra;
diamantes y zafiros, rico estremo,
forman el techo de precioso aborio
que a la perla oriental vence en blancura;
son las ventanas de cristal luciente,
las puertas de cendrada y rica plata.

No omite la descripción de las pinturas que representan las cuatro estaciones, trasladadas al verso con ejemplar sobriedad.

Enguirnaldada vio de flores toda
la primavera, y vio el ardiente estío
desnudo, soñoliento, inquieto y rojo,
de polvo lleno, de sudor y espigas;
luego el húmido otoño, que de mosto
todo ceñido y pegajoso estaba,
su frente de manzanas coronada;
y el erizado invierno, cuya barba
cuajada de carámbanos se muestra.

Sigue el diálogo entre hijo y padre, y al acceder a la pretensión filial, Apolo le dirige los consejos, muy ceñidamente traducidos del texto ovidiano:

Al ardiente furor de mis caballos
usa la rienda más que las espuelas.

Faetón se da cuenta enseguida de la desatentada carrera, y en el peligro,

como azogado tiembla, el rostro muerto,
los párpados sumidos, mira y vuelve
triste a mirar, sin regimiento alguno,
regido el regidor de los regidos.

Asoma en este juego de palabras el conceptismo característico de nuestra poesía vieja, que ha de retoñar en el siglo XVII con los Quevedos, Ledesmas y Bonillas.

El trastorno del orbe y el incendio de la tierra le merece más atención que al anónimo poeta del anterior Faetón, pero menos de la que postula su grandeza y brillantez. Al enumerar los ríos que se secan incluye al patrio río de Salicio,

el dorado Tajo
que entonces refino bien sus arenas.

La descripción de la muerte de Faetón, y más aún el desbarato del carro luminoso, es uno de los fragmentos más valientes y valiosos del poema.

El tirar y el herir fue todo a un punto,
y juntamente a un punto fue la muerte
del mal gobernador del carro honroso:
así la llama fué de mayor llama,
por el común vivir muerta y vencida.
Al gran tronido, al nuevo son horrible
amedrentados los caballos fieros
sacudieron del cuello el fuerte yugo,
y sin parar con sus crecidas crines,
con levantada frente y furia estraña
andaban do el temor les compelía:
el nuevo freno allá se había quebrado,
acá el rico limón, y el eje de oro,
allí la rueda, aquí los rayos dellas;
al fin sembrado de reliquias, todo
el cielo está, del ya deshecho carro.

Sigue todavía la descripción de la transformación de las Helíades. muy notable, y la de Cigno. y deja sin terminar un discurso de Apolo, adviniendo

el editor: «aquí falta».

Como en la anterior fábula del mismo tema, sentimos tras la lectura de ésta la sensación de que el asunto ha vencido al poeta. Y más en ésta, pues se enfrenta con todos los episodios sin perdonar los más arduos y difíciles. El intento es valioso, pero aún no se disponía para el empeño ni de un instrumento verbal y métrico suficientemente trabajado, ni de una tradición que facilitara la comprensión del asunto, al desembocar en él. Tal proeza estaba reservada al siguiente siglo, por obra de la gimnasia poética que supuso el culteranismo. Honra al poeta su osadía, pues los defectos del fruto lo eran de la tierra insuficientemente preparada que laboreara para su poema.

Aún tiene Aldana otro, incompleto y mutilado en lo que se conserva de él, que corresponde al género de fábulas que inquirimos. Al publicarse póstumamente por su hermano Cosme, poeta no despreciable, le rubrica *Octavas del mismo capitán Francisco de Aldana, en diversas materias descontinuadas y desasidas*[161], y en forma de fragmentos inconexos aparecen.

Debía ser el poema una ejemplificación del poder del amor, y para ello colaciona varias fábulas ovidianas, con otras referentes, incluso a personajes históricos, y algunos trozos tan diminutos que no sabemos a qué intención narrativa responden.

La primera fábula que utiliza es la de Venus y Marte sorprendidos en la red disimulada en el adúltero lecho por el celoso Vulcano. El cuadro está trazado con fino realismo, no exento de un cierto tono irónico:

Cosa de admiración ver con cual arte
el cuerpo de la diosa alabastrino,
se aovilla, encoge, encubre y se retira
por no ser vista y ver a quien la mira.

En la de Hércules y Onfala, la descripción de aquél puede contarse entre los antecedentes polifémicos, que no es imposible que conociera Góngora:

Tan alto era el jayán, que desde el suelo
en las más altas cumbres se arrimaba,
y el águila cogía pasando a vuelo,
si la mano robusta al aire alzaba:
cuando en el mal peinado y largo pelo
de la gran barba, el fiero viento daba,

un estruendo hacía cual sombra espesa
que animoso huracán desgaja y mesa.

En cambio, la de Onfala está llena de delicadeza:

Tantas le viste flores, que parece
galán competidor de Abril y Mayo.

La más extensa y trabajada es la de Europa y Júpiter. Algunos rasgos son de una finura y delicadeza incomparables. Véase esta octava:

El aire con bramidos rompe luego
Jove fingido y sin fingir sospira,
maravíllase Europa del sosiego
y sentimiento que en el toro mira;
la yerva arranca, y con dudoso juego
en forma de una pella se la tira,
lómala el toro con golosa boca
y sin comer la lame, besa y toca.

A esta madurez de sensibilidad no habían llegado estos poetas italianistas. El mundo luminoso descubierto por Lomas Cantoral en su fábula de *Los Amores de Venus*, surge también aquí en apuntes de paisajes tan deliciosos como éste, correspondiente a la fábula de Marte y Venus:

En un círculo entró, todo ceñido
en forma de amenísima guirnalda,
de un ameno arrayán, verde y florido,
y de rosa y jazmín la fresca espalda;
sin otra variedad era teñido
el suelo del color de la esmeralda,
cuyas íntimas partes están llenas
de blancas y moradas azucenas.

He aquí un lugar apto para el reposo de ninfas y dioses.

Aldana se nos presenta como un poeta de plena madurez renacentista, aunque él no dispusiera aún del instrumento retórico suficiente. Sus aficiones mitológicas nos las prueba conmovedoramente una advertencia que su

hermano nos hace al enumerar sus poesías perdidas: «las epístolas de Ovidio traducidas en verso suelto», «perdidas en la guerra do siempre las traía consigo». Bella estampa la del capitán enfrentado con la morisma, con el libro de Ovidio en el bolsillo. Quede así su imagen en estos apuntes.

VIII. Fábulas mitológicas en el género pastoril

Propósito

Presento reunidas para su análisis unas cuantas fábulas de carácter harto disímil, como corresponde al largo período de su composición. que corre desde el año 1554, fecha de la publicación del *Cancionero* de Montemayor, hasta el 1620, en que se publica la novela de Espinel Adorno, que contiene el caso de *Alfeo y Aretusa*, que cierra el capítulo. La razón de verse juntas es pertenecer todas ellas a composiciones del género pastoril: novelas, églogas y canciones, y no ser poemas exentos y concebidos como tales independientemente.

De otra parte, pese a la distancia entre las fechas, corresponden todas al tipo italianista, sin contaminación aún con el gusto culterano, y las diferencias de estilo, aparte las de mérito, se deben al distinto temperamento y personalidad de sus autores más que a la diferencia de sistema poético que éstos siguieran.

El que se inserten en relatos y composiciones pastoriles no debe causar extrañeza. En égloga convirtió Teócrito los amores de Polifemo, y en égloga hemos de ver convertidos los de Glauco y Scila por obra de Francisco de la Torre. El parentesco entre el género mitológico y el pastoril es patente, y no puede extrañar que a veces se reúnan y cooperen en una misma composición. En las novelescas cumplen el fin de aligerar, con la variación, el largo relato, y en las églogas parecen bien como cuentos de Arcadia.

Este destino, y el estar puestas en boca de pastores y generalmente para distraer sus sentimientos amorosos, hace se trate por los poetas de acompasarlas al estado sentimental de sus personajes, y por ello ningunas tienen tan acentuado el carácter lírico, que prima siempre sobre el simplemente narrativo. A los pastores les interesaba siempre más cantar sentimientos que salmodiar narraciones.

Entra en la consideración un poeta con voz y méritos de tal, Francisco de la Ton e, y sus fábulas pueden considerarse como modelo de las de este pequeño grupo. Representan una variedad muy digna de notarse en la evolución del género, aparte su positiva belleza, que, en casos, no cede a los mejores aciertos de los que cultivan el género en este siglo XVI.

El «Cancionero», de Montemayor

En la égloga segunda, incluida por Jorge de Montemavor en su *Cancionero*, publicado en 1554. narra demoradamente la fábula de *Cefalo y Procris*[162]. El artificio con que la introduce es el siguiente:

Lusitano (Montemayor). en compañía de Solisa y Olinea, espera a la pastora Belisa. y para entretener la demora narra el desdichado caso ovidiano. Antes de hacerlo duda el pastor qué fábula será más divertido narrar, y propone la de Hero y Leandro, pero no bien la comienza desiste de hacerlo:

No sé qué cuento diga. Decir quiero
el de Leandro y Hero, si os contenta,
a quien una tormenta de mar bravo
los puso tan al cabo, que acabaron
lo que ellos no pensaron muy de presto.
Fué el lugar de uno Sesto, de otro Abido…
mas esto es sabido entre la gente.

Sin duda alude a la fábula de Boscán, entonces muy divulgada, y a continuación cuenta muy ceñidamente la de Apolo y Dafne. Tampoco la da cabo, por razones sentimentales que le acongojan para proseguirla, y comienza la de Píramo y Tisbe. Nueva rectificación, y por fin decide narrar el cuento de Célalo y Procris, que le parece acomodado a su intención (y ello demuestra la de estas églogas).

porque es de penas lleno y de fatigas.

Todo este fragmento, como el trozo copiado, está en endecasílabos con rima interna, y quiero transcribir el de la fábula de Dafne y Apolo para dar idea de la pericia del autor en este metro y en estos asuntos, pues en momento alguno excede el nivel que en el fragmento que copio alcanza:

Otro cuento excelente, no tan nuevo,

de aquel lucido Febo contaría,
que por Dafne moría, y corriendo
tras ella, iba muriendo por un valle:
nunca quiso esperalle, y apretando
Febo. la fué alcanzando, y la alcanzaba,
que a ella le guiaba su deseo,
y a su padre Peneo volvió ella
diciendo la doncella: ¡Oh padre mío,
en quien yo tanto fío. acude presto,
y antes que el deshonesto acto haga
Atropos me deshaga con la muerte!
Peneo que de tal suerte vio invocarse
y viendo que acercarse siente aquél,
lo convirtió en laurel. Mas no quiero,
que en contar esto muero, cuando llego
a cuando Febo ciego se abrazaba
con el laurel, y daba unos suspiros
que parecían salidos con el alma.

La fábula de Céfalo y Procris o «desastrada historia», como Montemayor la llama, está narrada en doscientos setenta y cinco versos endecasílabos, con la rima *percusa*, como en los transcritos, sin alcanzar en momento alguno dignidad retórica superior al trozo copiado. Los defectos de medida y ritmo son frecuentes. La expresión, desigual a veces, parece tener delante el modelo latino e interpretarle directamente, con verdadero espíritu nuevo o italianista en ocasiones, y otras en maneras de decir ingenuas y balbucientes, delatoras de más arcaica sensibilidad poética.

Aunque la intención narrativa es totalmente desinteresada y sólo importa al poeta el patetismo y la poesía del caso, más carácter y tono renacentista tiene la fábula de Píramo y Tisbe. de que diré, con estar en coplas de arte menor castellano, que este largo fragmento pretenciosamente italianizante e injerto en la arquitectura de género tan típicamente italiano como la égloga.

Recuerdos de la manera castellanista surgen con frecuencia, y entre ellos el más característico una cierta tendencia conceptista, que ha de conservarse solapadamente en la corriente de estas ficciones mitológicas hasta desembocar, rompiendo toda cautela, en fábulas burlescas que aprovechan éste y todos los elementos realistas del viejo modo castellano. Así cuando Montemayor dice

los puso tan al cabo que acabaron,

o bien,

al blanco blanco ha dado el ballestero.

A la misma corriente corresponden prosaísmos que no dejan de tener su encanto. He aquí un lindo ejemplo:

Mas como oye y siente que él la llama,
sentóse entre la rama donde estaba,
do acaso meneaba unas hojitas,
de las que caen marchitas por el suelo…

En cuanto a la fidelidad al texto ovidiano debo advertir que de la fábula de Céfalo narra tan sólo la última parte, es decir, el error fatal de Céfalo, suprimiendo la narración que en el poema ovidiano hace el rey Foco de su vida anterior, y en especial de sus amores con la ninfa Aurora. Tan sólo hay rastro en el poema de esta parte previa en la ponderación de la virtud del dardo cazador fatal a Procris. Como corresponde al carácter que he señalado a los poemas injertados en estas ficciones pastoriles, amplifica, muy considerable y líricamente, las quejas de Procris después de mortalmente herida y las de Céfalo en el fatal suceso. La traducción del resto es harto libre, más por amplificada que por infiel.

La segunda «Diana», de Alonso Pérez. Gálvez de Montalvo

Muy amplificada la materia, pero sin eficacia poética, intercala Alonso Pérez en su *Segunda parte de La Diana*, de la que es primera la de Montemayor, una *Fábula de Pitón y Dafne y Apalo*[163] que. como íntimamente relacionados, desarrolla en el mismo poema. Alonso Pérez no resistió a la tentación de incluir en su novela una tabula de este género, señuelo al que resistió Montemayor en la suya ya que no en sus églogas.

Su mérito mayor está, sin duda, en estar concebida con tal amplitud, así como en la variedad de metros y sistema de emplearles, habida cuenta de que está escrita, si no en la infancia, en la adolescencia del género entre nosotros. Todo lo que es narración está escrito en versos sueltos, salvo un notable pasaje de ensayo de rima interna, y lo demás en estrofas variadas de no poca

curiosidad en su aspecto métrico. Por ello doy a continuación el esquema estrófico de la fábula.

Cincuenta y un versos sueltos, más cuatro estancias de catorce versos endecasílabos y eptasílabos (ABCBACcddEEFeF). Aquí termina la fábula de Pitón y comienza la de Apolo y Dafne. Catorce versos sueltos, más cuatro octavas reales, más siete versos sueltos, más cuatro estancias de dieciocho versos (ABbCBAaCCDEEDdEeFF), más diecisiete versos sueltos, más dos octavas (ABBACCDD), más cuatro versos, sueltos, más trece estancias de trece versos (AbCabCCdeeDfF), más cuarenta y cinco versos sueltos. Aquí se interrumpe la fábula para proseguir el relato de la novela, y a poco se reanuda conforme a la siguiente pauta: siete versos sueltos, más una estancia de trece versos, como las anteriores, más cuarenta versos sueltos, más una estancia de trece versos (ABCBACcDdEeFF), más veintinueve versos sueltos, más cuatro estancias de quince versos (aBCbACCDEeDfDFF).

Si la estructura externa de la fábula ha merecido, a mi entender, notarse, no así la felicidad del desempeño. Lentitud, falta de vigor y colorido, ausencia de plasticidad e ineficacia en los fragmentos más patéticos son los defectos más sensibles, aparte la torpeza técnica en el manejo del verso que cualquiera puede comprobar. Acaso en los que más se aventaje es en los que ensaya la rima interior. Por haber sido abandonado este intento, al que prestaron su apoyo y su ejemplo los más ilustres ingenios del siglo XVI, quiero transcribir aquí algunos de Alonso Pérez, pues acaso están al nivel de los menos desgraciados:

El rostro y la mejilla está esmaltado
de blanco y colorado, que la rosa
en competencia no osa aquí llegarse,
ni menos compararse el azucena.
La aurora tiene pena viendo aquélla;
sus ojos más que estrellas resplandecen;
sus labios no merecen ser loados,
mas ser de mí tocados solamente;
el cuello refulgente nada debe
al blanco de la nieve; cualquier cosa
que encubra la enojosa vestidura
juzgo que la Natura por dechado
nos ha hasta aquí dejado de sus obras.

Valga otro ejemplo de las palabras que Apolo dirige a la ninfa, ya convertida en laurel:

Y así como está ornada
mi juvenil cabeza de cabello,
en el cual la tijera no ha tocado,
y siempre estoy con ello,
nunca serás de hoja despojado,
ni quietará tu honra el tiempo airado,
mas siempre en ti lo verde será hallado:
el rayo, que no hace diferencia
de cosa alguna, y todo lo despoja,
no tocará en tu hoja
guardando una manera de obediencia;
pondrante en encinales
por defensión al rayo y su potencia;
por honra de las casas imperiales
delante te pondrán en sus portales.

Tal esta fábula, perdida en un libro de nadie hoy leído, ni estimado, y que nada aporta como progreso ni novedad al sentimiento del tema ni a su tratamiento, salvo la anarquía de su composición, que acaso influye en otra no más importante que estudiaré enseguida, de Espinel Adorno, y, salvo en este caso, apenas imitada después.

Mucho más vale un nuevo canto de Polifemo que en historia que parodia la del Cíclope de Sicilia introdujo también Alonso Pérez en su citada *Diana*[164]. Nada nos importa la historia del fiero y membrudo pastor Gosforosto. que hace el papel de Polifemo, aunque no llega a gigante y tiene sus dos ojos cabales, enamorado de la hermosa Stela y ésta, a su vez, enamorada del pastor Delicio. Está narrada por la propia Stela, imitando también en esto el modelo ovidiano, y en prosa harto farragosa y desmayada. El canto, trasunto y en gran parte traducción del de Polifemo, de Ovidio, ésta en octavas reales, y acaso ellas son los mejores versos que se encuentran en toda la dilatada novela.

Alonso Pérez traduce al sulmonense puntualmente en el elogio, aquí de Stela, y en la ponderación de su esquivez. Puntual es asimismo la traducción del elogio de sus bienes tentadores y la complacencia del Cíclope por su figura; aquí se adapta a las condiciones de Gosforosto. que toca en gigante, lo

que permite a Alonso Pérez conservar algunas de las bizarras ponderaciones del canto original. El final, en la novela, se complica, sin que falten las amenazas para Delicio en el canto, traducidas también fielmente.

La condenación que pesa sobre esta novela desde que Cervantes la arrojó al corral de los condenados por mano del ama. ha oscurecido este trozo, que es de las mejores imitaciones que poseemos del fragmento ovidiano. Desde luego la creo superior a las de los traductores en verso de las *Metamorfosis*. Retóricamente pueden hacérsele objeciones, pero hasta en los trozos en que descubre Alonso Pérez su escasa pericia de versificador les salva no sé qué favor de sentimiento del tema. Así esta octava, en que aconsonanta tres diminutivos y que. retóricamente, es tachable, no deja de tener garbo y gracia:

También tengo en apriscos encerrada
abundancia de mansos cordericos;
iguales en edad tengo apriscada
cantidad de sallantes cabriticos.
También en otra parte esta guardada
copia de retozones becerricos;
de leche nunca está pobre mi cueva
la cual mi ingenio de este modo prueba.

Pese al desgraciado final hay copia de epítetos oportunos y fluye el verso con cautivadora sencillez. Pero al lado de fallos como el transcrito se encuentran aciertos que conviene hacer resallar. Véase el arranque del canto:

Oh mi Stela. mi bien, mi sola diosa,
más blanca que la nieve no pisada,
y más que la no bien abierta rosa
cogida, con rocío, colorada:
más que el plátano alto al ver graciosa,
más dulce que la uva sazonada,
más que sombra apacible en el estío
y más que el sol de invierno con el frío.

Y en la ponderación de sus bienes tropezamos con octavas tan agradables como estas que transcribo, en gracia a lo raro y poco citado de este canto:

Uvas tengo en las vides, que son dellas

cual oro, y otras tengo coloradas,
téngolas así éstas como aquellas
para ti solamente reservadas.
Las zarzamoras tú podrás cogellas
con tus manos hermosas, delicadas,
estándote a la sombra de su hoja,
o cerezas, si ya más se te antoja.

Cuanto ganado vees aquí tendido
paciendo en las riberas deste río.
y mucho que en los montes va perdido
por selvas y por valles, todo es mío.
Mucho tengo en apriscos recogido
que quererlo contar es desvarío:
propio de pobres es tener contados
el número que tienen de ganados.

Esto es gracioso y grato pese a las asonancias interiores de la octava. defecto que. como la pobreza de rimas, puede tacharse, y he tachado en estos versos. Pero ha de tenerse en cuenta que estas octavas se escriben puede decirse que en la infancia del uso del endecasílabo (la primera edición de esta *Segunda parte de Diana* es de 1565) y que casi todos los poetas contemporáneos suyos incurren en parecidos defectos.

Las hipérboles con que se complace el gigante en alabarse están aquí muy atenuadas, pues no se trata ni del Cíclope, de Ovidio, ni aun siquiera del Orco, de Barahona de Soto. Con todo, se conserva el eco de ellas, y copiaré algunas para poder compararlas con los Polifemos posteriores, señeros entre las fábulas que vengo estudiando:

Mira cuánto cabello me hermosea
que en mi rostro feroz está esparcido;
juzgarás que algún bosque mi hombro sea
según la sombra dél le ha oscurecido.
No pienses que mi cuerpo es cosa fea
en ser de duras cerdas bastecido;
feo es el árbol cuando le despoja
el seco Otoño su verdura y hoja.
El caballo sin crin ¿cuál estaría?
y con ella y con cola está adornado;

sin pluma el ave ¿qué parecería?
La lana es hermosísima al ganado.
El varón tan hermoso no estaría
si de barba estuviese despojado,
así que no me afea barba y vello,
pues mucho más hermoso estoy con ello.

Al variar el personaje se aparta Alonso Pérez de la versión canónica de la fábula, y así su gigante es hijo de Silvano y no de Neptuno, pero lo hace por necesidades del argumento de su relato. Quede dicho, ya que no lo hice antes.

Perdida siempre en el fárrago de esta *Diana* no ha merecido la atención de la crítica este trozo, que. aparte su valor poético, juega su papel en la evolución del tratamiento del tema. Tan sólo Menéndez y Pelayo, a lo que se me alcanza, paró mientes en este fragmento, si bien su elogio es tan parco que se reduce a decir que «es lo más tolerable que se encuentra en la parte poética**[165]**» de este libro. Si mi opinión valiera, sustituiría lo de tolerable por agradable.

No es ésta la única imitación del canto polifémico que surge en la novela pastoril, ni Alonso Pérez el único que la intentaba.

Luis Gálvez de Montalvo, en su novela pastoril. *El pastor de Filida*, da acogida a un eco indudable de la declaración o canto estudiado. tan jugoso y lleno de garbo**[166]**. En un canto amebeo. los pastores Siralvo (el propio Gálvez) y Alfeo refrescan, con sensibilidad más italiana y manera más sobria, los graciosos octosílabos de pie quebrado de Castillejo:

Oh. más hermosa a mis ojos
que el florido mes de abril;
más agradable y gentil
que la rosa en los abrojos;
mas lozana
que parra fértil temprana;
más clara y resplandeciente
que al parecer del oriente.

La dependencia de estos lindos versos de los de Castillejo es evidente, y ya fue notada por Adolfo de Castro**[167]**, pero, sin duda, tienen una sobriedad más clásica que los deliciosamente prolijos del poeta mirobrigense. Gálvez desdobla el canto de Polifemo, y reparte entre los dos pastores su materia,

cantando uno las bellezas de Galaica y el otro sus cualidades desdeñosas, en delicioso canto dialogado.

No era de extrañar esta preferencia de Gálvez de Montalvo por los metros breves que, al igual que Montemayor, manejaba con harta más gracia y soltura que los italianos. En la misma novela, y cuando ya no tenía sentido la polémica por haber superado las obras la doctrina de la contradicción, ha de suscitarla Gálvez entre sus pastores, y ha de elogiar las coplas castellanas y darlas la palma como de mayor primor. «¿Qué poesía o ficción puede llegar a una copla de la *Propaladla*? ¿de Alecio y Fileno?, ¿de las *Audiencias de Amor*?»[168]. Y tras de alabar así en sus obras a Naharro, a Castillejo y a Silvestre, ha de reincidir más veces en el elogio de las coplas castellanas.

Es muy de notar que tales juicios se encuentren en una novela pastoril, es decir en un género inevitablemente italianista, y en un libro en que se encuentran endecasílabos con rima *percosa*. y esdrújulos. imitados paladinamente de Sannazaro. Cierto que por fin estima sobre todo metro el genio del poeta, pero el elogio de las viejas coplas castellanas en la novela quedó escrito. «… No quitándole su virtud al endecasílabo, todos allí se inclinaron al castellano, porque puesto caso que la autoridad de un soneto es grande y digna de toda estimación que le puede dar el más apasionado, el artificio y gracia de una copla, hecha de igual ingenio, los mismos toscanos la alaban sumamente, y no se entiende que les falta gravedad a nuestras rimas, si la tiene el que las hace, porque siempre, o por la mayor parte, las coplas se parecen a su dueño[169]».

Así se zanja la polémica, leve para lo transcendental de la reforma, que alrededor de la métrica italiana aún recordaban poetas nostálgicos y lectores apegados a la tradición.

«La Bucólica del Tajo», de Francisco de la Torre

Con el título, no del todo propio, de *Bucólica del Tajo*, incluyó Francisco de la Torre hasta ocho églogas en su colección de poesías que muy tardíamente, en 1631[170], había de publicar Quevedo. como ejemplo de buena dicción y estilo poéticos frente a los desmanes culteranos.

De nuevo, como en Galcilaso, a quien La Torre bebe los alientos, vuelven a poblarse las riberas del río patrio de ninfas, dioses y pastores. Todo el mundo fingido por la imaginación grecolalina, vuelve a hacer aposento en las orillas del río, eminentemente español, y en el sereno ambiente de fábulas e invenciones clásicas resuena el lamentar de los pastores con acentos que parecen arrancados a la zampona del gran toledano.

El mundo de fábulas entretejidas por Ovidio en sus *Metamorfosis* asiste a estos lamentos, y está presente al poeta que dirige este concierto. Unas veces en alusiones, tan frecuentes que muestran bien cómo ante los ojos de Francisco de la Torre se interpone todo este mundo de ficción, y ve el real a través del velo de sus leyendas. Si ha de describir el campo, los recuerdos de las leyendas que penden de árboles y plantas, o ruedan en las corrientes, o soplan con los aires, acompaña la descripción y otorga un prestigio mítico a los accidentes todos de prados, montañas y selvas:

Entre cuyas umbrosas ramas bellas,
Filomena dulcísima cantando,
ensordece la selva con querellas
su gravísimo daño lamentando;
llevan los aires los acentos dellas
los montes y las cuevas resonando,
de donde, con tristísimo gemido,
Eco responde ai canto dolorido[171].

Otras veces en el habla o en el canto de los pastores surgen estas mismas fábulas, tan vivas y bien representadas, como en las telas que las ninfas del Tajo bordaban en sus riberas, en la égloga tercera de Garcilaso. Por un procedimiento análogo al usado por el toledano en ese lugar, canta en la égloga quinta[172] al pastor Palemón, incluyendo una leyenda en cada octava. He aquí la de Faetón y sus hermanas:

Cantaba el joven por su mal osado
su mal acontecido pensamiento,
cuyos intentos, cuyo fin rabioso
dieron principio y nombre al Po famoso.
Las hermanas bellísimas llorando
en árboles amenos convertidas
cuando las unas se llamaban, cuando
gozaban de otras diferentes vidas;
de cuyo aliento doloroso y blando
las hojas ligerísimas movidas,
al agua inclinan sus coronas bellas
por ver al claro hermano dentro dellas.

O la desdicha de Andrómeda:

Cantaba de la ninfa soberana
desamparada en la ribera fría,
a quien la rigurosa mar insana
de su contentamiento dividía;
llevan los vientos crudos la inhumana
perjura navecilla que le huía,
y ella también con ellos suspirando
aleja el bien que vive deseando.

O la transformación de Dafne y el amor de Apolo:

Luego cantó de aquel laurel exento
de aquella Dafnis, de la ninfa dura
cuyo ligero y presto movimiento
de Apolo fué pesada desventura.

Otras veces el pastor cuitado ha de dirigirse a alguna de estas divinidades o ninfas, y al invocarlas mezcla la fábula a sus querellas. Buen ejemplo de este procedimiento es la fábula de Eco, que forma el fondo y lejos de toda la égloga tercera**[173]**. Las fuentes de esta fábula, a más de la normal de Ovidio son, según J. P. W. Crawford[13], dos cármenes de Andrea Navagiero. los titulados *lolas* y *Acón*. Bien parece en tan fervoroso garcilasista este homenaje a quien tanta parte tuvo en la introducción en España de los metros italianos.

La égloga está escrita en versos sueltos, colmados de número y seguros de ritmo, como metro ya trabajado y hecho castellano. El pastor Amintas se dirige sentidísimamente a la ninfa, y toda la fábula entretejida, como dije, a sus quejas, tiene un tono lírico acusadísimo. He aquí el tono y la manera de esta fábula:

Tú, conmovida con los dulces sones
del espíritu dado a las zamponas,
arrebatas mis quejas por el aire
y con ellas le quejas de tus daños;
tú, cuantas veces nos quejamos, llena
de piedad de nuestros duros males

no sé por qué razón te quejas dellos.
Mas no me maravillo que le muevan
lágrimas piadosas de amadores;
también a ti, cuitada, el amor crudo,
también te hirió a ti terriblemente.

Así sigue recordándola su amor por Narciso, el destino floral de éste, y las querellas que continuamente repetirá la ninfa devolviendo la voz del penado pastor.

Pero aún ha de dar al recuerdo de las fábulas forma más narrativa, ya francamente en la manera de las que estudiamos. Así en la sexta égloga[174], titulada *Galatea*. que tiene por tema las quejas del pastor Florelo. duramente rechazado por Galatea. No se interrumpen hasta que la deidad Leucotea narra largamente el caso de Anaxarate, que en tan devoto de Garcilaso no debía falta, con el mismo fin docente con que en el libro XIV de las *Metamorfosis* le relata Vertumno disfrazado, para mover a Pomona. El recuerdo del poeta toledano está presente a Francisco de la Torre, no sólo en el tema, sino concretamente en versos transplantados a su égloga, como el tan conocido,

que estoy muriendo y aún la vida temo.

que ocurre en las quejas de Anaxarate según esta versión.

Interesa poco a La Tone el esquema argumental de la tabula ovidiana, y así le deja reducido al mínimo, mientras amplía desmesurada y libremente las quejas de Ifis, el amante rechazado. Ni las estrofas eminentemente líricas se prestaban a la narración, y si a la elegía. La suavidad y tersura de estilo tienen aquí su lugar más regalado, y estrofas hay independientes del texto ovidiano que pueden pasar por modelo de este tipo de lirismo amatorio. Sirvan los siguientes versos de ejemplo:

Y si de mi tormento condolida
tuvieras de mi muerte sentimiento,
no sientas de manera mi quebranto
que de mi doloroso descórnenlo
pierdas la venturosa y dulce vida
que tengo de querer, y quise tanto;
porque, Señora, en cuanto
tu vida se sustente,

no muero totalmente.
antes vive de mi la mejor parte,
pues para ti mi espíritu se parte,
como el descanso más glorificado
que puede ser del alto cielo dado.

Naturalmente, esto, aunque puesto en los labios de Ifis. no es ovidianismo. ni tales quejas corresponden al tono y sentido auténtico de estas fábulas. Esto es petrarquismo pasado por los mejores modelos bucólicos de Italia y España, y este carácter es dignísimo de notarse en ésta y en todas la fábulas ovidianas injertadas en églogas que hemos estudiado y habremos de estudiar como comprobación del lirismo agudo que afirmábamos de ellas al principio de este parágrafo.

La séptima égloga[175] lleva el nombre de Glauco, y narra en el mismo tono las quejas del dios marino ante el desdén de la ninfa Scila. Pese a su calificación de égloga, no corresponde su artificio a lo usual entre poetas españoles. Sólo se cuenta en ella el pesar del dios marino, traducido a quejas y lamentaciones, sin más intervención de personajes arcádicos. ninfas o pastores. Siendo el argumento, como es, típicamente ovidiano. y al no hacer, sino amplificar lo que de tal caso narra Ovidio en el libro XIII de las *Metamorfosis*, su tono y estilo vuelve a recaer en un lirismo muy distante del moderado que se utilizaba en estas ficciones. Ni existe complicación dramática, ni tiene carácter propiamente narrativo, y así las quejas de Glauco podrían haber servido perfectamente para cualquier pastor en trance de desdeñado, y sus alusiones para cualquier égloga de carácter piscatorio, de las que ya había excelentes modelos.

La intención de égloga piscatoria parece patente en el final, donde sin resolverse nada para el triste dios marino, vemos todo el aparato usual en tales églogas acudir a la última estrofa, como queriendo definir nítidamente su carácter. Hela aquí:

Los detenidos y pasmados vientos
hacen un son doliente y lamentable.
Los delfines y focas, con atentos
oídos escuchaban el quebranto
del espíritu triste, miserable,
y con el admirable
ruido de sus saltos,

ya profundos, ya altos,
declaraban el gozo que les daba
la dolorosa voz que les cantaba
endechas lastimosas y dolientes
de libertad esclava
cercada de contrarios accidentes.

Quede esa muestra que puede dar idea del estilo de esta égloga, como el de la anteriormente considerada, modelo de suavidad, de limpia expresión, de llaneza, y al par de decoro retórico y eficacia poética.

Y cerremos estas observaciones con el recuerdo de que nos encontramos ante la poesía que supo dar carácter más lírico a las fábulas ovidianas, señalando un camino del que se desvían enseguida para seguir el narrativo, más o menos cargado de acentos subjetivos, que parecía más conforme con su carácter.

«La Arcadia», de Lope de Vega

Lope de Vega introduce en su *Arcadia* la fábula de Aracnes[176]. Describe en el libro segundo el templo de Palas en Arcadia, y cómo a un lado las victorias, y al otro los vicios de los dioses estaban representados, con lo que recuerda la fábula de Aracnes, que en las telas que tejió en su suicida competencia con Palas representó los hechos de los inmortales con semejante distribución. Lope, en fáciles quintillas, apenas cuenta la fábula, y lo más de ella lo llenan la enumeración de las numerosas historias representadas en los lienzos de Aracnes, y que habían de indignar a Palas hasta convertir a su rival en la siempre tejedora araña. Quien no conozca la fábula entenderá mal el deficiente apunte de relato de Lope. Su carácter aparece en esta quintilla, cuyo lema ha de repetir al final, como motivo que justifica la narración:

… tanto Aragnes porfía,
que mostró ser hembra y necia
en que a Palas desafía.

Y al final:

Vuelve la araña tardía,
ponzoña la sangre Iría,
sin escuchalle palabra,

donde ahora cuelga y labra,
que como es mujer porfía.

Como he dicho, lo más de la fábula está ocupada por la enumeración, que no la descripción y menos narración, de las fábulas representadas en las telas. En ella Lope parece llevado de uno de aquellos arrebatos que le sobrevenían de lucir erudición, y acumula nombres y alusiones, sin que logre ni calidad para el verso, ni interés para el relato. Con todo, esta fábula ha de darle abundante cantidad de citas, para el índice de «cosas notables» que va al final del libro.

Tan claro está que ése era el objeto de escribir esta fábula, que cuando termina de cantarla Celso, nos informa Lope: «Agradó la fábula de Aracnes a los pastores por ver que había resumido las telas en tan sucintos versos». Lo poético y sustantivo de la fábula queda tan lejano, como el tapiz en que también la representa Velázquez al fondo de su célebre cuadro *Las Hilanderas*.

Espinel Adorno

Al grupo de fábulas narradas en églogas y obras pastoriles corresponde, y cierra la serie, la de Alteo y Aretusa. que Jacinto Espinel Adorno intercaló en su novela *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*[177]. Fue impreso este libro por primera vez en 1620, y es un ejemplar poco interesante de novela pastoril que ya en aquellos días había cumplido su ciclo y era punto menos que un anacronismo.

Los versos que constituyen la fábula son cantados alternativamente por los pastores Arselio, Friselda y Amarilis. Ellos, y los que les escuchan, tratan de entretener el camino «con alguna música de las buenas canciones que solían cantar». Así lo hacen y alternativamente, en toda clase de metros, mayores y menores, incluso ensayos de rimas internas y ecos, y de décimas y romances, componen la fábula, que tiene unidad de relato pese a estar fragmentada, y no sólo sugeridoras alusiones. En la época en que escribía Espinel Adorno ya el barroquismo dominaba en nuestras letras, pasados siete años de la divulgación de los poemas gongorinos. El autor parece poeta alejado de modas literarias, y apenas siente la presión de la nueva escuela, si bien está ya distantísimo de la fidelidad a módulos servilmente italianistas. ya superados en nuestra lírica. Ese predominio de la pintura, que Emilio Orozco[178] señala como uno de los caracteres más significativos del barroco, en pocos pasajes puede considerarse y comprenderse como en una de las

décimas con que loa el libro el licenciado don Juan Serrano Brochero[179]. y que es así:

Si en vuestro verso pintáis
como en prosa describís,
lo que pasáis y sentís,
parece que os retratáis:
no pienso que en esto erráis,
ni en deciros, creo yo,
que mi pluma agora erró,
pues es la vuestra pincel
con que pintáis el laurel
que la Constancia premió.

Pero no hay por qué anticipar aquí opiniones y juicios sobre el cultismo barroco, ya que la novela de Espinel y sus versos puede decirse que están limpios de él, al menos como secuaz de escuela, si bien el clima no podía dejar de alcanzarle.

Dentro de este tono, sus versos carecen de personalidad, aunque a veces no de blandura y halago. Como muestra de su estilo copio parte del sentimiento del río Alfeo al huir Aretusa:

Ya mira al claro cielo
y, humilde, mira al centro de la tierra;
y de su helado velo
el rostro se le cubre, y le destierra,
del gusto que tenía
cuando en estanques habitar solía.

O estos tercetos del principio de la fábula:

El fértil campo que el Abril colora,
con penachos de flores adornado.
purpúreos pasos siga del Aurora.
Y formando capillas en el prado
de Acaya bella, de A retusa fuente,
sonoras de aves, cántele su hado.
Al agradable son de la corriente

que entre cristales blancos convertida,
dormida el agua, si correr se siente,
fértiles plantas, abundantes mida;
fertilizando llores de su historia
repase y sienta la fatal caída.

He aquí un ejemplo de un romance, que como metro más fácil maneja con mejor dominio. Son palabras de Alteo a Aretusa, ya convertida en fuente:

Si tus plantas apresuras,
aún ya transformada en agua,
aunque apresures mi vida
iré siguiendo tus plantas.
Si entre la tierra te escondes
por entre venas de plata,
con mi corriente furiosa
penetraré tus entrañas.

Y dirigiéndose a Diana, ha de escribir los cuatro versos mejores de la fábula:

Dejastes sin luz el día,
sin crepúsculos el alba,
todo lleno de tristeza,
pues todo, faltando, falta.

No llegan a más los primores de esta fábula, y suficientes son las muestras que he transcrito, que parecen de un tímido cultismo, como de escritor, según dije, apartado de las modas literarias de la Corte.

Espinel Adorno había ya contado en la misma novela la tabula de Aglaura, si bien en prosa, y pese a esta facilidad sin amplificar apenas la materia del relato que Ovidio hace en el segundo libro de sus *Metamorfosis*. Relato, por cierto, no utilizado para tabula alguna en verso, a lo que recuerdo, si bien muy aprovechado por los poetas para la descripción de la Envidia, que en muchísimos lugares puede reconocerse aunque no se cite su procedencia. Si la cita el poeta Antonio Pérez Ramírez, que en su libro *Armas contra fortuna*[180] ha de traducir amplificado tal pasaje en este soneto:

Tiene cetrino el rostro y de tericia
cubierto el cuerpo, y el mirar torcido,
hundidos ojos, y con moho podrido
la blancura a los dientes desperdicia.
Hiel en el pecho guarda su malicia
por la lengua el veneno esta esparcido,
ríe sólo el dolor del perseguido,
llora cuando la suerte le acaricia:
Nunca se duerme, porque sólo atento
el cuidado a las dichas, se desvela,
mas mirándolas crece su tormento:
A sí misma se mata, porque anhela
dar a otra el pesar, y halla el contento,
y así por su mal solo y dolor vela.

He querido reproducir este mediocre soneto por traducir un pasaje tantas veces imitado, y que corresponde a la fábula de Aglaura, desdeñada como tema de nuestros poetas, pero no desconocida, ya que con ella tan sólo habíamos de tropezar en esta fábula en prosa de Espinel Adorno. Perdónese, pues, lo que puede considerarse como digresión, y acaso poco pertinente.

IX. Fábulas en metros breves

El «Píramo y Tisbe», de Montemayor

La *Infelice historia de Píramo* y *Tisbe*. de Jorge de Montemayor. es obra que marca un hito en el desarrollo de estas fábulas mitológicas. Es posible que gran parte de su popularidad y estimación la deba a haber sido incluida en uno de los libros de mayor difusión y crédito durante un siglo con que cuenta nuestra literatura: la *Diana* del citado autor. En efecto, aparece ya en la edición de Valladolid de 1561. y desde entonces hasta la edición de Madrid de 1795. última anterior a las modernas de nuestro tiempo, viene publicándose con otros versos del propio Montemayor, como apéndice de la famosa novela pastoril.

Las citas de esta fábula son frecuentísimas en autores del tiempo, y siempre considerándola como modelo. Al enfrentarnos hoy con ella, y pienso que es la primera vez que se la dedica una atención exclusiva, no tenemos más remedio que volver la vista a otras producciones del poeta, para deducir su carácter difícil de fijar.

Porque es indudable que Jorge de Montemayor, traductor de Petrarca, cultivador en su *Cancionero* de la égloga al estilo italiano, autor, sobre todo, de la primera novela pastoril al modo de Sannazaro, y de la más importante de las españolas, si no por su valor literario, que Gil Polo le iría a los alcances, sí por su popularidad e influencia, por su contacto con los ambientes europeos más diversos e influidos del espíritu renacentista, debiera ser simplemente un poeta italianista, como Garcilaso o como Acuña. Mas adeudándonos en su producción topamos con la primera sorpresa al comprobar la perfección de sus metros castellanistas, notada por todos sus críticos, perfección debida no sólo a manejar con más destreza tal métrica, sino al estar influida por la poesía cancioneril de modo evidente y feliz. Francisco López Estrada explica el fenómeno en el excelente prólogo que a la *Diana* puso en reciente edición: «El lenguaje amoroso tiende, por razón natural de ser, a la expresión

contradictoria; es lugar común la imposibilidad de dar forma a la pasión amorosa. Encuéntrase en los trovadores, en Petrarca, en el *dolce stil nuovo*. en Ausias. etc. Búscase, pues, la aproximación de lo que se quiere decir por una vía contraria a la lógica; de la oposición de contrarios es de donde puede saltar alguna chispa para iluminar las zonas hondas del alma». Esto es rigurosamente exacto; pero en el fondo, y López Estrada lo reconoce, no es sino conceptismo y el conceptismo el hilo que sin quebrarse atraviesa todo el bloque de nuestra poesía de aquellos siglos XVI y XVII, perpetuando una de las cualidades definidoras del carácter de nuestros cancioneros, incluso de los anteriores a toda influencia italiana. Cierto que Petrarca usa de este lenguaje, y que nuestros petrarquistas, especialmente Camoens y Herrera, le utilizan sin perder su tono francamente italianista. pero no sé si es éste el caso de Montemayor en sus versos breves, o si más bien, aun reconociendo su fundamental formación italiana, deberemos considerarle como un arcaizante. En metros breves, dobles quintillas, está escrita la fábula de *Píramo y Tisbe*, y como la *Diana* «todo el libro es lenguaje de amor».

Trae esto consigo que los parlamentos de Píramo o de Tisbe. en los que el poeta se complace demoradamente, sean ejemplo típico de poesía cortesana que mejor recuerda al conceptismo de proveniencia cancioneril, y aun de más remota ascendencia provenzal. que a influencia alguna italiana. Lo que tiene de esta procedencia o, mejor aún. grecolatina, es el tema, la complacencia en ampliar y exornar un asunto clásico, en trasvasar a formas castellanistas esencias del gran movimiento renovador de la sensibilidad que conocemos con el nombre de Renacimiento.

Pero no sé si esto es bastante para incluir esta fábula en el grupo de las auténticamente italianistas, aun escritas en metros breves, como las de Barahona de Soto. Es indudable que sufre simultáneamente las dos presiones de la tradición castellana y la innovación de Italia. Aquélla se manifiesta esencialmente en los soliloquios y diálogos de los amantes, en tanto la renacentista en cierto aire de la narración y en las constantes alusiones a términos acotados por el nuevo estilo, incluso mitológicos.

Un análisis de la fábula, en que ejemplificaré estas consideraciones, será, acaso, elucidativo. El esquema narrativo se atiene al texto ovidiano, pero antes de comenzar el relato anuncia el propósito, y como tan experto amador se ofrece como ejemplo:

Y si piensas esta muerte
muy al natural pintada,

tus propias palabras calla,
y a mi desdichada suerte
las pide para contalla.

«En Babilonia nascieron». Píramo y Tisbe, y llenos de todas las gracias de la naturaleza y dispuestos a todos los primores de la enseñanza,

los cuales quiso dotar
de tales gracias natura,
disposición, hermosura,
que no les dejó lugar
do cupiese la ventura.

Hay un indudable aire de ingenuidad en la narración, como tanteo de la infancia de un género. Así. en el pasaje en que cuenta que se criaron juntos de niños,

pero siendo algo mayores
metieron las niñerías
vueltas en finos amores.

Pero otras veces levanta el estilo, como cuando narra que el padre de Tisbe

estorbóle la salida
y causó la de adelante,
como el médico ignorante
que remedia una herida
con otra más penetrante.

A la prohibición de verse suceden las reflexiones de los dos enamorados, y en ellas se ven patentes los procedimientos de contrastes, paralelismos y todo género de artificios conceptistas de que hable primero. Véanse algunos ejemplos. Habla en el primero de los extremos de bien y mal:

porque nunca sabe un bien
lo medio que amargó un mal.
Tanto más pena terne

cuanto más gloria perdí.

Y es que los que más ganaron
nunca tanto bien perdieron.

Pues son en mi pensamiento
cada fuente de tus ojos
mil mares de mi tormento,

dice la sin ventura Tisbe.

Continúa la fábula, y cada vez el poeta siente más vivamente las solicitaciones de las dos maneras literarias en pugna. He aquí un feliz acierto castellanista:

Y aquel desdichado día
fué para los dos tan fuerte,
que apuntó la triste suerte
al blanco de su alegría,
y acertó en el de su muerte.

En cambio, el cúmulo de lugares, no mal entendidos, que trae a colación a distancia de pocos versos patentizan la influencia renacentista:

A Apolo llamaba feo,
hermosa la noche oscura;
lleve cada cual muy pura
a Venus en el deseo
y Atropos en la ventura.

Desta dilación ser tanta
estás, tú, Febo culpado;
Dios te dé para malvado
otra Dafne vuelta en planta
y otro Faetón abrasado.

Sale Tisbe de su casa, llena desde el principio de augurios y presagios funestos, y marcha hacia el moral.

como si a pasos contados

no se fuera al de la muerte.

Entretanto, y funestamente.

la parca prueba en los dedos
los filos de su cuchilla.

La solemnidad y claridad de la noche da lugar a esta miniatura de paisaje de inconfundible cuño garcilasista, pese al metro:

La luna como de día
el cielo tiene sereno,
el campo de flores lleno,
y un ventecico bullía
por medio del valle ameno:
va meneando las ramas,
saca el olor de las flores,
dos cosas que en mal de amores
suele acrescentar las llamas,
y el contento en los favores.

Deliciosas son las consideraciones que aumentan, tratando de mitigarla, la impaciencia de Tisbe junto al moral. Surge en esto la leona, que pone en fuga a la amante, y aquí intercala Montemayor un episodio de su invención, que parece inspirado, más que en fuente alguna clásica, en un libro de caballerías. Tisbe da en una cueva.

donde una lámpara ardía;
con una gran claridad
toda la cueva se vía: *cuatro sepulcros halló*
de mármol muy estremados,
y en ellos mismos pintados
los casos, por do entendió
quién eran los sepultados.

Así, aproximadamente, vio Don Quijote las maravillas de la cueva de Montesinos. Son, en efecto, ejemplos vivos de amadores desdichados, y a

cada uno aplica un mote que no parecería mal en el *Cancionero General* o en el más reciente libro de *El Cortesano*, de Luis Milán. En el de Adonis se lee:

murió por creerse a sí
primero que a mi temor.

En el de la Reina Dido figura éste:

quien se cebare de engaños
es justo muera por ellos.

El de Narciso se lamenta así:

si el Amor es cuerdo o loco
vedlo, amadores, en mí.

Finalmente, el de Faetón elogia más que lamenta:

si no acabó grandes cosas
murió por acometellas.

Con presagios desgraciados sale también Píramo de su casa, y ello lo relata con ingenuidad pareja a la del ejemplo que antes hemos invocado:

Píramo diz que salió
cuando ella huyó del llano,
y por creer que era temprano
dicen que antes no salió,
y otros que no fué en su mano.
Al fin su casa dejaba
de mil recelos cercado
y una pesadumbre al lado
que cuasi le señalaba
el caso desventurado.

Píramo cree a Tisbe destrozada por la leona, y la lucha de sus sentimientos se traduce en llanto inconsolable, que el poeta notifica valiéndose de una deliciosa comparación:

Cuando una redoma llena
de súbito la volvéis,
por el cuello estrecho veis
caer muy poco y con pena
del licor que allí tenéis:
así, el triste corazón
que de lágrimas estaba
tan lleno que reventaba,
con la súpita pasión
poco a poco se las daba.

En su queja, Píramo ha de reiterar sus característicos bordoncillos conceptistas:

mi cuidado fué lealtad,
mi descuido fué traición;

o, refiriéndose a su propósito de morir, dirá:

que no negará razón
lo que concedió la suerte.

Muy minuciosamente, nada menos que en cuatro dobles quintillas, narra el suicidio del amante. Intercala sus deprecaciones el poeta, y en este pasaje encontramos, acaso, el único atisbo de mal gusto de la fábula.

Su vida cuelga de un hilo,
aunque todos cuelgan de él:
y hale puesto amor cruel
en los ojos otro Ni lo,
y en el pecho un Mongibel.

Auténticamente dramático es el episodio de la muerte de Tisbe. y debían llegar a lo más hondo de los enamorados lectores de la Diana las palabras de la amante cargadas del patetismo de mejor ley:

—Padre mío, pues me fuistes
enemigo tan rabioso

que un mozo noble y hermoso
nunca jamás consentiste
le tomase por esposo;
vení. veréis si deshizo
la muerte una fe tan pura,
y veréis lo que ventura
en el tálamo no hizo,
hacedlo en la sepultura.

Ningún comentario moral o aleccionador le inspira la desdichada historia, y en esto se aparta radicalmente de lo usado por poetas castellanistas; rasgo de espíritu renacentista que, a mi entender, absuelve la duda que pudiera asaltarnos del lugar que a esta tabula corresponde en la historia de este género poético. Por el contrario, su reacción lírica es endemoniadamente amatoria y confirma el absoluto desinterés pedagógico con que se emprendió la escritura de la fábula. Es así su final:

Ved qué amado y qué amador,
qué llaneza y desengaño;
no sé cuál fué más estraño,
o aquel principio de amor
o este fin de tanto daño:
mas viendo cómo mostraron
lo mucho que se quisieron,
yo tomara, según fueron,
por amar como se amaron,
el morir como murieron.

Realmente las condenaciones de los moralistas contra *Diana* podían extenderse a este poema, que fue constante compañía durante dos siglos de la inmortal novela de Jorge de Montemayor.

Las fábulas mitológicas de Silvestre

Cada día gana en estimación entre los aficionados a la poesía la simpática figura del poeta y músico Gregorio Silvestre. Cada día le conocemos mejor, y recientes estudios nos han hecho penetrar en su intimidad y mejor entenderle y considerarle[181].

Para el estudio de nuestro tema tiene importancia muy considerable, no sólo por la belleza sustantiva de las tres fábulas mitológicas que escribió, sino por su influencia decisiva en el desarrollo del tema y por poder estudiar en él mejor que en otro poeta alguno la crisis de la escuela castellana y su entrega definitiva en estos temas al influjo italiano.

Sus contemporáneos debieron de tener en mucho sus obras de este género, como lo prueba el epitafio que compusieron con otros, y que nos ha transmitido Cáceres, al ser enterrado en la iglesia del Carmen de Granada, que recuerda las tres fábulas mitológicas que escribió:

Yace en esta Iglesia chica
y entre sus piedras, aquel
de quien la fama infiel
más entiende que publica.
Mas pues ella no lo explica,
pregúntenselo al laurel,
al moral, lirio y clavel,
y a mil glosas que por él
hacen nuestra España rica[182].

Claro es que el laurel aludía a su fábula de *Dafne y Apolo,* el moral a la de *Píramo y Tisbe* y el lirio y clavel a la de *Narciso*.

Pedro de Cáceres, al publicar las obras de Silvestre, nos advierte: «Cristóbal de Castillejo tradujo al pie de la letra la [fábula] de Píramo y Tisbe, de Ovidio, sin presumir aventajársele, con aquel estilo llano con el que suele proceder en sus obras. Silvestre le excedió en conceptos y estilo, escribiendo la misma, como se verá en ella, en la misma compostura española[183]».

Silvestre, a quien hemos visto mezclado en las leves pelamesas del nuevo y el viejo estilo poéticos, se propone escribir sus fábulas en el tradicional modo castellano, y aunque había de prevaricar y hacer su ensayo a la italiana, en esta *Fábula de Píramo y Tisbe*[184]. como en la de *Dafne y Apolo*, que examinaremos a continuación, tanto el espíritu como la manera responden perfectamente a las intenciones declaradas por su editor.

Lo primero que ocurre advertir tras su lectura es el tono moralizador y ajeno, por tanto, al desinterés característico del nuevo tratamiento de estos temas por el espíritu renacentista, que se manifiesta desde el principio. El poeta se cree en la obligación de justificar su trabajo por motivos morales, y así ha de darle comienzo:

A los tristes amadores
es una sombra de gloria
y un alivio a sus dolores
recontar alguna historia
de otros que mueren de amores.
Ocúpase el pensamiento
del triste que está en tormento
oyendo la ajena impresa,
y su mal hace represa
de falso contentamiento.

Pero no solamente da este ingenuo y consolador destino a su fábula, sino que aún subraya el que puede tener si fallare el consuelo, que es el principal que estos poetas arcaizantes se proponen siempre: el estrictamente moralizador. Así continúa en sus coplas:

Porque a cualquier amador
que esta fábula leyere,
viendo los fines de amor,
si consuelo no le fuere,
será ejemplo, que es mejor.

No falta la dedicación a la dama de sus pensamientos, tradición que no se extingue, pero que no llega a ser característica de tendencia ni manera determinada. Aquí la sobriedad no puede ser mayor. Ocupa una sola estrofa, que es la siguiente:

Reina de mi pensamiento,
tú manda y rige mi pluma,
porque dé valor al cuento
ser pasado por la pluma
de tan alto entendimiento.
Alza y gobierna mi mano
con tu valor soberano,
que si a tu volar responde,
yo podré volar por donde
no ha volado ingenio humano.

Otro rasgo que todavía más que éstos precisa su vocación castellanista es la ingenua tendencia alegórica, tan grata a nuestros poetas del *Cancionero General*, transmitida de ingenios influidos por esta tendencia alegórica tan influyente y viva en Francia y en Italia durante la Edad Media, y de la que aún persistía el eco en éste y en otros castellanistas del tiempo. Razonamientos y requiebros, suma e inútilmente prolongados y ajenos al carácter del modelo ovidiano. se resienten de esta manera y ellos caracterizan esta fábula mejor que ninguna otra condición o cualidad. Lugares alegóricos, como el que reproduzco a continuación, abundan en el discurso de la dilatada fábula:

Hizo alcalde al corazón,
y a la voluntad le dió
el mando y gobernación,
y por juez señaló
el deseo y la afición.
Por guarda mandó poner
al cuidado y al placer
con las llaves de sus puertas,
y mandóse las tener
al cuidado siempre abiertas
y cerradas al placer.

Claro es que tal manera alegórica está del todo reñida con las prácticas renacentistas a que estos temas corresponden. Pero no es dudoso, conociendo el entusiasmo de Silvestre por las viejas formas conceptistas castellanas, que tales pasajes son muy deliberados y queridos, ya que en estas fábulas es seguro que se propuso continuar y perfeccionar la escuela castellanista y adornarlas lo mismo que con las viejas preseas alegóricas, con los nuevos temas y asuntos, despreocupado de las nuevas maneras, y no como Castillejo, que se propuso, casi de seguro, enfrentar su estilo con las maneras italianas y competir con ellas.

Pero en Silvestre se cumple la ley inexorable de ser el propio enemigo el que mayor influjo ejerce, y hasta en estas fábulas voluntariamente arcaizantes pueden sorprenderse rasgos que acusan la lectura de los poetas italianistas, y especialmente de Ciare i laso. La comparación virgiliana que viene rodando por todos estos poemas, en cuanto la ocasión lo consiente, tiene en éste su lugar, y con verdadera eficacia poética. He aquí a Tisbe junto al cadáver de Píramo:

Aquella cara hermosa
la juntó siendo tan bella
con la mortal sanguinosa,
y su boca con aquella
marchita ya como rosa: *como flor descolorida*
que fué sin razón cogida,
o como el lirio en el prado
tronchado por el arado
cuando la tierra es rompida.

El paisaje, escenario de la tragedia, está finamente estilizado. y trae un recuerdo de Garcílaso, pero pasado por una sensibilidad más primitiva, pero no menos refinada:

Cerca del lugar estaba
en un prado sin igual
una fuente, que manaba
a la sombra de un moral
que blancas moras llevaba.
Y el prado florido era
adornado en tal manera
con el agua fría y clara,
que a quien amor le faltara
el lugar se le pusiera.

Consta la fábula de ciento tres quintillas dobles o coplas reales, a excepción de una, la veintiocho, en que se toma la licencia de añadirla un verso. Ha observado Marín Ocete[185] coincidencias de esta tabula con la de Castillejo y sospecha que fuera su fuente principal. Creo que está en lo cierto el distinguido crítico. Es seguro que el texto fuera accesible a Silvestre en la versión latina de Ovidio, pero parece que la que tuvo a la vista fue la de su predilecto poeta de Ciudad Rodrigo, que le sería más cómodo leer y considerar. La declaración copiada de Pedro de Cáceres comprueba, si fuese necesario, lo cerca que todos los del grupo tenían la lectura de Castillejo.

Es asimismo expresivo que suprima el episodio del cambio de color de las blancas moras al contacto de la sangre de los amantes. Parece como si le interesara, sobre todo, el drama trágico de sus amores y su muerte, y permaneciera indiferente ante ese detalle que, sin duda, para un espíritu

influido de las nuevas maneras había de ser sumamente expresivo e importante.

Con idéntica intención y el mismo estilo está concebida y escrita la *Fábula de Dafne y Apolo*[186]. Puntualmente está seguido el texto, pero sumamente amplificado, y las interpolaciones son tan ajenas al carácter ovidiano y a su interpretación renacentista, que constituyen un ejemplo tan instructivo como los copiados anteriormente de la dificultad de Silvestre para penetrar el verdadero fondo, la profundidad y trascendencia de la manera traída de Italia, que no se reducía, naturalmente, a un simple cambio de formas métricas.

El realismo, rasgo de nuestra poesía tradicional, ésta en esta tabula más acentuado que en la de Píramo y Tisbe, y a veces con una espontaneidad rayana en la familiaridad y el desaliño. Esta humilde comparación, por otra parle bien graciosa, no sé si sufre ser aplicada al propio Apolo:

Oyendo sus maravillas
quedó tan ufano dellas
que quiso tener coxquillas
como el que sabe hacellas,
pero no sabe sufríllas.

Ni el disparar Cupido una flecha creo que ha tenido expresión más naturalista que esta de Silvestre:

Tentó todas las maneras
de más fuerza en el tirar,
corvó el arco tan de veras
que casi vino a juntar
ambas las dos empulgueras.
Puesta la vira derecha
porque el tiro no se pierda,
tocó cuerda, y manderecha
en la cara, y con la izquierda
en la punta de la flecha.

No es el término *empulgueras*, que ha usado ya don Diego de Mendoza en su poema de *Adonis*, sino la descripción del modo de verificar con puntería el tiro, el que tiene un carácter que no sería impropio llamar didáctico.

Hasta las veces que quiere emular las imágenes y el colorido de la nueva poesía, casi siempre, un recuerdo conceptista o una salida inoportuna del ingenio frustra el resultado. He aquí una muestra en que las imágenes de la primera quintilla vuelven a centrarse en la corriente castellana por la ingeniosidad del ultimo verso de la segunda:

El clavel entreverado
todo el rostro parecía,
y el cuello cristal labrado
cuya blancura excedía
a la nieve del collado.
Su lindo pecho tal era
que tributario quedara
quien tributo no le diera,
y el alma que lo pagara
fuera libre en ser pechera.

A veces acierta plenamente al prescindir de este prurito conceptista, como en esta copla, que es, acaso, la más poética de toda la fábula:

Ir al viento amor lo quiso
los cabellos esparciendo
y la ropa con aviso
ondeando, y descubriendo
pedazos de paraiso.
Sobre el lucido cristal
deshojar purpúreas rosas
no hacen el viso tal.
como sus carnes preciosas
al descubrir del cendal.

Esta atmósfera se disfruta pocas veces en estas tabulas y pasa como un relámpago, pero, como en el anterior poema, puede a veces sorprenderse. La influencia italiana está patente, con todo, en pasaje en que tras Garcilaso era muy difícil la originalidad de una nueva versión. Me refiero al modo de narrar la transformación de Dafne en laurel, que había sido fijado, y para siempre, por el poeta toledano. Recuérdese el soneto de Dafne para compararle con estas estrofas, a la vez influidas y asombradas por él:

Apenas salido habían
las voces de su tristura,
cuando los pies que excedían
a la nieve en la blancura
en raíces se torcían.
Y aquella extraña belleza
del cuerpo donde acabó
su poder naturaleza,
mudarse en tronco se vió
y cubrirse de corteza.
Aquellos brazos tan bellos
en ramas se convirtieron,
y en las hojas los cabellos
que con el sol compitieron,
y el triunfo sacaron ellos.
Aquel norte, aquel lucero
el dulce rostro de ver
presente allí a caso fiero,
le vido Febo esconder
en el tronco del madero.

Tal la contribución que al gusto por estos lemas mitológicos aportó Silvestre, creyendo, sin duda, que con ello contribuía a enriquecer el inventario poético de la escuela castellana, pero mostrando bien la vocación resueltamente arcaizante de su poesía y su resistencia para penetrar en el verdadero sentido de las innovaciones métricas y poéticas que con la doctrina y el ejemplo combatía.

No se conoce la cronología de las obras de Gregorio Silvestre. pero parece indudable que los versos que escribió en metros italianos deben corresponder a su última época. La razón íntima de este cambio de sistema ha de buscarse en el fondo del espíritu esencialmente poético de Silvestre. He apuntado sucintamente en el examen de sus poemas en metros breves la influencia de poetas italianistas, y al ser éstos del volumen y la calidad de un Garcilaso de la Vega no hay que pensar en una obstinación de Silvestre en no admitir con su poesía su medio de expresión.

Pero otra razón de índole externa e histórica debe tenerse en cuenta, y es su comunicación con don Diego Hurtado de Mendoza, cargado de prestigio social y literario, y de don Hernando de Acuña, que en los últimos años de

vida de Silvestre hacía morada también en Granada. Silvestre tenía la estimación de todos y contaba fuera con la admiración de poeta tan refinado e imbuido de las nuevas corrientes como Luis Barahona de Soto, que tan tiernamente había de llorar su muerte. Todos estos influjos externos debieron ser parte muy importante para mover a Silvestre a ensayar las nuevas maneras.

Tiene don Hernando de Acuña, como hemos visto, un poema de *Narciso*, tema que había de ser el de la nueva fábula[187] al modo italiano de Silvestre. Se plantea el problema de la prioridad, de quien fue el que imitó a quién. La dependencia de los dos poemas ha sido probada concluyentemente por Marín Ocete[188]. y este ilustre investigador piensa que hay más razones para creer en la prioridad del poema de Silvestre. No creo, ni cree Marín Ocete. que se pueda resolver la cuestión de modo concluyente, pero a los argumentos que él aduce se podría, acaso, añadir el silencio significativo de Pedro de Cáceres, que al enumerar en un pasaje de las notas de su edición de Silvestre los poemas que se habían compuesto antes que los del poeta que edita, no menciona a Acuña, siendo, sin duda, conocido suyo, tanto el poema como el poeta.

Sin duda recarga Silvestre en esta fábula cuanto le es dado el tono y ambiente renacentista, y los logra muchas más veces que en sus otras fábulas si por dicha en ellas lo intento, pero tiene al mismo tiempo caídas que la adscriben irremisiblemente al viejo estilo y acusan lo que había de irreductible en su idiosincrasia poética a los nuevos modos.

La fábula comprende todo el mito de Eco y Narciso, pero no ya amplificado desmesuradamente, sino añadido con episodios harto característicos del auténtico espíritu del poema castellanizado. Dilátase al principio en largas consideraciones sobre el poder del amor, irresistible y peligroso, y al comenzar el relato amplía la sobria indicación ovidiana sobre el deseo que en todas las ninfas ponía la hermosura de Narciso con largas declamaciones puestas en labios de ellas antes de empezar con la de Eco, no infelizmente interpretada. Asimismo amplía la transformación de Narciso y, sobre todo, el desenvolvimiento del mancebo ante su propia figura retratada en la fuente. La descripción de ésta supera en extensión a la de Acuña, y en la octava final se acentúa el carácter alegórico del tema recalcando su significación moral:

Mirad, señora mía. que os aviso
no os vuelva amor así en alguna cosa

por veros más cruel que vió a Narciso,
más áspera, más dura y más hermosa…

Esta enseñanza es. ni más ni menos, que la deducida por Fernán Pérez de Guzmán en el delicioso apunte de fábula que he examinado en su lugar. Y, sin duda, se acuerda Silvestre de ese poemilla cuando en la interpelación de las ninfas escribe estos versos:

¿Por qué nos atormentas, di. Narciso,
si tienes lindo gesto y alegre viso?

Véase otra expresión bien remota del decoro renacentista:

Mas luego que entendió Juno el romance
le dijo…

He aquí otros más de estos versos que no corresponden, acaso, al decoro de los personajes, o que por su realismo parecen distantes de los modelos italianizantes cuyo ejemplo seguía, sin que ello les quite muchas veces agrado:

En obra muy estraña y peregrina
es grande inconveniente que se vea
cualquiera sola raya que esté indina
de mano que de gran primor no sea:
y así la ropa, cuanto más es fina,
la mancha viene a ser cosa más fea…

… toma por elección lo que le daña
siquiera por hacer el juego maña.

Ciertas comparaciones corresponden a un mundo caballeresco ajeno al renacentista. Véase este ejemplo:

… ni furia de león, fiera intractable,
ni entrada de castillo inexpugnable.

El diálogo en eco, con esta ninfa, está desempeñado con más habilidad y perfección de las que lo bisoño del poeta en estos lances hacía esperar. Es

gratísimo el tono ingenuo y natural con que el poeta se produce:

—¿Y soy por dicha yo el que andas buscando?
—Ando. —¿Que soy yo cierto el que tú quieres?
—Eres. —Pues dime ya quién va causando tu gran clamor. —Amor. —Si tú quieres, cuán duro o qué tal es ve declarando ese amor tal. —Mortal. —Según refieres, muy cara te ha salido a ti mi cara.
Y entonces con más fuerza dijo: —Cara.

No está libre esta octava de los indicios de gusto arcaizante que vengo notando, y ello por ceder a la tentación conceptista o equivoquista que representaba el artificio del eco.

Los aciertos poéticos que suceden al tratar de acomodarse al sentimiento nuevo de la naturaleza y a la visión poética de las cosas son frecuentes. No sé qué Silvestre haya hecho verso en que imagen más deliciosa se contenga que éstos:

… o rosa fresca, blanca y colorada
encima de la nieve deshojada.

Es el color de Garcilaso, como es su sentido de la naturaleza, el que descubre la descripción del lugar de la fuente, pasaje del que por extenso no copio sino algunos versos más significativos:

Las ramas dulcemente meneando
se están aquí de varios movimientos,
parece estar en ellas solazando
el céfiro con otros blandos vientos…

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

No creo que es excederse el pensar que asoman aquí cualidades coloristas de lo que ha de ser la escuela granadina, como la descripción minuciosa asiste en estos otros como podrá en Espinosa:

Los árboles sembrados no traspuestos
del fecundo terreno producidos,
los unos de los otros cerca puestos,
los otros de los otros desparcidos…

Aquí el abeto alto tan ñudoso
que a las sublimes nubes se avecina;
el fuerte roble y fresno sumptuoso
que a par con el ciprés también se inclina…

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

He ahí individualizados los elementos de la naturaleza que han de componer el paisaje. Este pasaje, antecedente de toda una manera de sentir el paisaje, vale por todo el poema.

Al morir Narciso para ser convertido en flor, trae oportunísimamente el poeta la voz de Eco a sumarse a las últimas quejas del mancebo, y con ingeniosa desenvoltura y oportunidad propias de más maduro poema que el que analizamos:

La cual, como morir así lo vía,
aunque de su desprecio se acordaba,
así su desventura le dolía
que a par con él sus males lamentaba.
Narciso dice, ay y ay respondía,
sonaba el golpe della si él se daba,
él dice: —¿Tanto mal merecí yo?—
Y quédase la voz sonando, y yo.

A través de este examen, menos demorado de lo que los poemas merecen, pueden seguirse las vacilaciones, el arrepentimiento, la evolución de la poesía de Gregorio Silvestre, que no es sino espejo de la lucha en que otros poetas se debatían con su propia inclinación al implantarse los metros italianos. Queda triunfante la intención de incorporarse al nuevo movimiento más que el logro. Junto a rasgos de castellanismo, como los que he señalado, queda, sobre todo, el tono ingenuo, sorprendido: el realismo, candoroso; la intención, docente. Todas estas cualidades, que no afectan a la belleza del poema, le sitúan en la posición de ensayo no totalmente logrado desde el punto de vista de la nueva escuela, pero gratísimo de lectura, y ejecutoria incontestable de un poeta autentico.

Luis Barahona de Soto

En el grande y donoso escrutinio que padeció la librería de Don Quijote, Cervantes nos informa de que Barahona de Soto fue «felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio». Estas tabulas eran, sin duda, Ja de *Vertumno y Pomona* y la de *Acteón*. que han llegado hasta nosotros.

La primera la había relatado Ovidio en el libro XIV de sus *Metamorfosis*, y pudo tener sobre las preferencias de Barahona la circunstancia de que comprendía el caso de Anaxarete, grato, sin duda, al poeta por haber sido narrado por Garcilaso y por don Diego de Mendoza.

En efecto, Vertumno, transformado en vieja Celestina, logra llegar a presencia de Pomona a quien endereza un astuto discurso. invitándola a gozar de lo que la edad promete y en la vejez lamentara no haber gozado, injiriendo a modo de ilustración o ejemplo la tabula citada de Ifis y Anaxarate. Barahona traduce con amplia libertad, y, sin duda, por huir la huella de los dos grandes poetas suprime la fábula que ellos narraran, y amplifica con la opulencia pintoresca que hemos de ponderar en todos los poetas de Granada.

Rodríguez Marín ha estudiado detenidamente esta fábula, que ha comparado en los pasajes más significativos con el original latino. La conclusión de este cotejo es la sobriamente enunciada: Barahona amplifica, y da un colorido pintoresco a la fábula muy aventajado sobre el del original, que no tiene nada de opaco.

Está escrita en cincuenta y nueve quintillas dobles o estrofas reales, y pese al metro, la versión está transida de espíritu renacentista, de dignidad y empaque clásicos. Cierto que era inevitable, y el metro acentuaba el peligro del declive, la reincidencia en maneras llanas y expresivamente realistas, e incluso de modismos y alusiones costumbristas. Así, por ejemplo,

No hay persona que no diga,
—Perra, ¿qué haces ahí?,

o bien expresivamente a lo medieval.

que la delicada lengua
jamás embotó la lanza.

Pero el tono dominante es el italiano, y del espíritu de la nueva manera está imbuida la obra toda de Barahona.

Ha notado Rodríguez Marín que el discurso de Vertumno es una amplia glosa del célebre epigrama de la rosa, de Ausonio. y con tal ocasión cita muchas de las traducciones e imitaciones que de tal epigrama se cuentan en nuestra literatura, pero omite una que, a mi ver, es la más interesante para la comparación: la que. como *imitación*, escribió fray Luis de León en metros menores. Copio algunas estrofas de la fábula de Barahona. y a continuación algunos pasajes de la conocidísima composición de fray Luis:

Mientras la masa de nieve
y de grana un color vivo
le da espíritu y la mueve,
coge el placer fugitivo
antes que el tiempo os le lleve.
Y entienda la que es querida
que, después que la rosada
lumbre de rostro despida,
no es ahora tan amada
como será aborrecida.
.....
Y habiéndose consumido
la flor con que agora están,
desearán lo aborrecido,
y lo que entonces querrán
quisieran haber querido.
.....
Gozad de vuestro tesoro
que el tiempo lo malbarata
con el virginal tesoro,

antes que en color de plata
se os vuelva el cabello de oro.

Creo que alguna relación más que la comunidad de fuentes, tienen estos versos con los que siguen de fray Luis:

Cuando la dorada cumbre
fuere de nieve esparcida,
y las dos luces de vida
recogieren ya su lumbre,
.....
Cuando os viéredes perdida
os perderéis por querer,
sentiréis que es padecer
querer y no ser querida;
diréis con dolor, señora,
cada hora:
quién tuviera, ay sin ventura,
o agora aquella hermosura,
o entonces el amor de ahora.

Me ha parecido sugestivo llamar la atención sobre esta coincidencia de tono y hasta de metros castellanos, si bien ello es secundario para nuestro objeto. Lo importante es reiterar que la tabula de Barahona, reiteradamente juzgada como perteneciente al gusto italiano, es excelente, y de la felicidad de sus amplificaciones, y la pintoresca belleza de su verso pueden servir de comprobación y ejemplo estas estrofas:

Mil árboles olorosos.
mil gentiles y crecidos.
mil acopados y umbrosos.
mil abiertos y extendidos,
con la luz. del sol hermosos;
mil yerbas no conocidas,
cuál con llores olorosas,
cuál con frutas ya crecidas,
ya entre sus tallos medrosas,
ya en sus capullos metidas:

Allí la ñor colorada
en que el amado de Apolo
mudó su carne preciada,
y la que de polo a polo
le contempla embelesada;
el almendro, y el dorado
ciruelo, y el pero y guindo,
el durazno y el granado,
y el árbol que fue en el Pindo
a las vírgenes sagrado.

Con esta génerosa abundancia está escrita toda la fábula, y aparte su valor poético contiene alusiones biográficas que Rodríguez Marín ha procurado poner en claro.

No inferior en belleza y mérito es la de *Acteón*. En ella pueden apreciarse las mismas características que hemos considerado en la de *Vertumno y Pomona*. Lo mismo que ella, y según testimonio de Agustín de Tejada Páez, en la obra citada, esta fábula se escribió antes de 1585.

El tema de Acteón había sido tratado, como hemos visto, por Castillejo en su moralidad más que fábula, y por don Francisco de Castilla. No es seguro que Barahona conociera esta versión, pero en todo caso es oportuno el insinuar un superficial paralelo que haga patentes sus contradictorias características. Mientras en la del poeta murciano todo el paramento exterior es típicamente italianizante, su espíritu y estilo más íntimo es castellano y arcaizante. En cambio, en Barahona es sólo tradicional el metro, mientras que su espíritu es tan renacentista como lo más exaltado de su égloga de *Las hamadríades*, por citar un solo caso en su obra de dedicación francamente clasicista.

Asimismo prueba el distinto espíritu que la anima comparada con la de don Francisco de Castilla, que éste, en el pasaje del baño de Diana no supo sacar partido de la mina de sensual y blanda complacencia que se le ofrecía, mientras Barahona escribe el siguiente pasaje que han de aprovechar cuantos del baño de Diana escriban luego:

¡Miró sus miembros en vago
cual el soberbio pavón
(que hicieron tal estrago).
y ella y lodo su escuadrón

se echaron juntas al lago.
Iban todas de arrancada,
en escuadra concertada,
y así lodo el lugar lleno,
cual por el cielo sereno
de grullas larga manada.

¡Quién la viera libremente
sin ropa al ojo importuna,
ir cortando la corriente
desde la balsa o laguna
al principio de la fuente,
donde, así como las caras,
las más preciadas y raras
partes que se pueden ver,
no quisieron esconder
las aguas, cual vidrio claras!

Allí Diana regía
sus corros, giros y danzas,
y cada ninfa hacía
las pruebas y las mudanzas
do más destreza tenía.
Cuál dellas nadó más trecho,
cuál dellas más aprovecho,
cuál dellas se zambulló,
y cuál el lago cercó
vuelto al cielo el rostro y pecho.

Y aún añade, acentuando el carácter sensual de la descripción, estos versos de lo que vio Acteón. y que compiten en blandura y molicie con los más lascivos que hemos de ver en poetas de su escuela, como Soto de Rojas, por ejemplo:

Vido el rostro sin igual,
los topacios y el coral,
puestos por arte sutil,
el aljófar y el marfil,
la púrpura y el cristal,

De un brazo que alto tenía
vio el molledo blanco y grueso,
la mano, que al sol vencía,
con que el duro arco de güeso
alargaba y encogía.

Y tras esta bellísima relación, estos fríos versos en que parece arrastrar como condena al metro lo más conceptista, frío, indigesto y retorcido de nuestros cancioneros, y que reproduzco para notar en el cambio y contraste lo que se había alejado Barahona de estos modelos en el resto de la fábula:

Digo que miró la mano
que después le dió tal mano,
miróla parte por parte;
que aunque estaba puesta aparte,
pudo ganarle de mano.

La versión, que consta de ciento una estrofas reales, es. aunque muy amplificada, más fiel que la de la fábula de Vertumno, y no suprime ni la enumeración de los nombres de los perros, que si no se prestaban a la poesía dieron ocasión al poeta para un alarde técnico de versificación al encerrarles en pocos versos.

Minuciosidad descriptiva y blanda sensualidad son los caracteres que provisionalmente quiero hacer resaltar en este examen de las fábulas que tanto gustaron a Cervantes. Tales cualidades vamos a verlas intensificadas y ampliadas por los poetas granadinos en estos poemas, y por el propio Barahona en el fragmento que paso a analizar.

En efecto, habría de introducir en su Angélica un pasaje originario del Ariosto. pero explanado y ampliado por su ingenio hasta formar un episodio harto próximo a la fábula, tantas veces y algunas tan egregiamente tratada, de Polifemo.

Más feroz aún que éste es el Orco, y ya en su descripción usa el poeta de Lucena términos e imágenes que han de parecer bien en el gigante homérico. Sorprende el Orco a Angélica y Medoro. y. por suerte, no sufren el irremisible destino de los demás que caen en sus garras. Van a parar, como en el pasaje de la *Odisea,* a una cueva donde el monstruo guarda sus reservas alimenticias, o sea sus prisioneros. Pero no es la astucia ulisea lo que salva a los amantes, sino que Angélica se sirve del amor que despierta en el monstruo para su

objeto. Libres ya, el Orco nota su alejamiento, y en un canto, calcado en el ovidiano de Polifemo, la requiere y amenaza. Es tal la semejanza de este fragmento con los correspondientes de las tabulas ovidianas, alguna ya mencionada y otras que he de considerar, que me ha parecido obligación el poner aquí un ejemplo de la manera íntegramente italianista de Barahona, que explica mejor lo más íntimo del carácter de sus fábulas en metros menores, He aquí el arranque de la declaración de Polifemo, digo del Orco, ajustadísima a la versión de Ovidio:

¡Oh más derecha que ciprés, y enhiesta,
Angélica gentil, más olorosa
que suele ser por mayo la floresta
de lirio rica, de mosqueta y rosa;
más agradable que en la ardiente siesta
el huerto, y más que el plátano preciosa,
y alegre más que el sol al gusto mío
en el invierno, o sombra en el estío.
Más bella, génerosa y excelente
que el pero, la camuesa o la manzana;
más lisa que la concha en su corriente,
a do las friega el mar tarde y mañana;
más dulce que la uva no reciente,
o que el panal que miel destila y mana;
suave y a la mano blanda, en suma,
más que del cisne la menuda pluma…

La ponderación de sus bienes es análoga a la de tantos cantos polifémicos, aunque más dilatada y prolija que en ninguno. He aquí alguna muestra:

¿No has visto la abundancia del ganado
que un valle y otro cubre, y la ribera,
la sierra, monte y selva, y el collado?
Pues todo es mío, y más si más cupiera;
ni sé lo que es, ni puede ser contado;
que haberse de contar pobreza fuera;
mas todo es tuyo, y a pobreza viene
bien grande, aquél que libertad no tiene…

Ni falta la presunción de su varonil y áspera belleza, y no por distintas razones de las que invocara el jayán amador de Galaica:

y si cerdoso, como ves, me hallo.
aun esto es causa de que más presuma;
que ya Neptuno pretendió alaballo.
y por ventaja en mí lo puso en suma.
¿Qué fuera sin sus crines el caballo?
¿Qué fuera el ave sin su espesa pluma?
¿Qué fuera el oso, y el león qué fuera
sin su ondosa y larga cabellera?

He notado la prolijidad de este dilatado fragmento (comprende veintitrés octavas la declaración) y es bien insistir sobre esta cualidad que no es defecto cuando la demora es sobre objetos bellos o preciosos, y aún es primor cuando se practica con la habilidad e instinto poético con que lo hacían los poetas granadinos de estos siglos. He aquí bellos frutos contenidos en la gentil cornucopia de la octava:

Ni la ciruela endrina, o la madura,
que dicen que en color vence a la uva,
ni la más tiesa, larga y génerosa,
que, al sol enjuta, largo tiempo espera,
ni la castaña o nuez, ni la preciosa
guinda y cereza, y la bellota y pera,
pueden faltarte, ni la almendra y higo,
si con divino amor vives comigo.
Pues la zamboa dulce, y menos tierno
membrillo agudo, y la peraza acerba,
el vil madroño, y dátil casi eterno,
y la almecina y níspero, y la serva,
y la azufaifa blanda, y como cuerno
torcida la algarroba, y la proterva
y armada piña. y la naranja y lima,
y cidra, que yo tengo en más estima;
pues el durazno, albérchigo y mostizo
melocotón, y prisco, y frutos ciento
(que el fértil año en varios tiempos hizo).

no faltarán…

Quede ese ejemplo, que puede servir de referencia a muchos pasajes de poetas granadinos y antequeranos que han de usar la misma técnica como reflejo de la misma sensibilidad.

Gaspar de Aguilar

Con Luis Ferrer de Cardona, Guillén de Castro y Cristóbal de Virués,

junta famosa
de las que Turia en sus riberas cría,

menciona Cervantes a Gaspar de Aguílar en su *Viaje al Parnaso*[189]. Ya en el prólogo a sus comedias había ponderado su agudeza. De él se conservan hasta tres fábulas de tema mitológico. Tienen un subido valor sustantivo, pero además la curiosidad de mostrarnos al poeta elaborando dos veces el mismo tema de Júpiter y Europa, una en la manera castellanista, más impretenciosa, y otra en la italianizante, pues en él convivieron los dos estilos de composición.

El metro breve tenía en el reino de Valencia una prestigiosa tradición y una evidente personalidad, de la que son el exponente más alto las quintillas de Gil Polo de la canción de Nerea, en su *Diana*. y de la que pueden verse abundantes muestras en las actas de la *Academia de los Nocturnos*. Pese al metro, era un tipo de poesía claramente influido del gusto italiano, como nos ha sido dado considerar en Barahona de Soto, pero que entre los valencianos aún conservaba dejos de los poetas de los cancioneros, especialmente de los de la corte de Alfonso de Nápoles.

Como indiqué, la fábula de Júpiter y Europa es el tema que Aguilar trato dos veces: la primera en dobles quintillas, presentadas a la *Academia de los Nocturnos*: la segunda en tercetos, ofrecidos con el mayor rendimiento a la Duquesa de Gandía en fábula que se nos ha transmitido en la miscelánea de Gaspar Mercader. *El prado de Valencia*.

En seis dobles quintillas desarrolla el tema en la fábula que leyera ante los *Nocturnos*[190]. Tiene pasajes de indudable encanto, que han de ser ampliados y desenvueltos por el propio Aguilar al reiterar el tema en modo italianizante. Queden copiados los siguientes versos, que será útil comparar con los que he de reproducir después del mismo momento de la fábula:

Ella, que menospreciaba
cualquier peligro de muerte,
cuando el toro la buscaba
huía, pero de suerte
que huyendo más le llamaba.
Al fin, cuando la alcanzó,
curvó la luciente espalda
y el blanco pie la besó,
y ella con una guirnalda
la cabeza le adornó.

Inevitablemente el tono llano de la fábula desciende aún más hasta extremos de auténtica puerilidad, de verdadera ingenuidad infantil en la expresión, pero muy de acuerdo con el carácter arcaizante que indudablemente tiene. Véase hasta dónde:

El cual, como se apresura,
llega a la isla de Creta,
donde vuelta esta figura
en su figura perfeta.
gozó de la coyuntura.

La fábula en tercetos, que he mencionado, del mismo asunto[191], es pieza mucho más, y más justificadamente, pretenciosa, y en su misma composición y plan muestra que la intención no era tan sólo componer una fábula mitológica, sino hacer un panegírico de la casa de la Duquesa de Gandía, a quien está dedicada. En efecto, de los ciento nueve tercetos, más el cuarteto final, de que consta el poema, sólo cincuenta y nueve pertenecen al relato de la fábula, estando el resto dedicado al elogio de los antepasados de doña Artemisa de Oria. Duquesa de Gandía y Condesa de Oliva, y muy especialmente de su padre, el ilustre héroe de Lepanto, Andrea Doria.

Sostiene durante el transcurso de toda la composición, dedicatoria y fábula, un auténtico decoro poético. Los tercetos son fáciles y bellísimos, y en ellos parecen lomar otro carácter las ingenuidades, que no faltan. Véase este curioso pasaje:

Bordada de coronas y guirnaldas
debidas a su frente vencedora,

un vestido sacó, corto de faldas;
no porque libertad en ella mora,
mas como de ninguno se recata
sale como silvestre cazadora.

Auténtico tono poético tiene en su sencillez, y acaso por ella misma, este terceto:

Mientras buscan las conchas relucientes,
el mar juega y retoza con sus plantas
con pequeñas menguantes y crecientes.

Parece asistir en estos versos el recuerdo de Gil Polo cuando Galatea, jugando con las ondas,

junto al agua se ponía
y las ondas aguardaba,
y en verlas llegar huia,
pero a veces no podía
y el blanco pie se mojaba.

De carácter aún más ingenuo es esta observación tan sencillamente dicha:

con respeto y con decoro
llega a besar sus pies, y ella le teme,
que aunque tan bello y tan hermoso, es toro.

He aquí el pasaje de la seducción de Europa, que puede compararse con el transcrito de la anterior versión:

para tenella más propicia,
con la espalda la ciñe y la rodea,
con los cuernos la halaga y la acaricia,
con la enroscada cola se pasea
por los jardines de su saya rica,
con la lengua la lame y la recrea…
.....
Queda el hermoso cuello del novillo

de arrayán verde, de claveles rojo,
de violetas morado y amarillo;
que Europa, porque tenga más despojo,
deshoja en él las flores que han sobrado
de aquel divino, celestial, antojo.

Y creo que es oportuno, antes de dejar de hablar de este poema, recordar que Gil Polo, en su canción de Nerea, cuya influencia me parece evidente, sobre todo en los versos cortos de Aguilar, a la fábula de Europa es a la que alude con más concreción y más definido recuerdo:

celos me hacen acordar
de Europa, ninfa preciada,
del toro blanco, llevada
a la otra orilla del mar.

Y aún me atrevo a pensar que el proponerse en la *Academia de los Nocturnos* la composición de una fábula sobre este tema no fue ajeno al recuerdo del autor de la *Diana enamorada*. Pero tenga el valor que quiera esta hipótesis, es bien señalar la preferencia por este tema en los poetas valencianos de este tiempo.

Aún escribió Aguilar otra *Fábula de Endimión y la luna*, sin disputa la más bella de las tres. Fray José Rodríguez, en su *biblioteca valentina,* atribuye al disgusto causado por esta fábula al Duque de Gandía su ruptura con Aguilar, que le servía en puesto de secretario. Tal especie ha sido recogida por otros escritores que han mencionado esta fábula. Nada en ella se descubre que pudiera ocasionar el enojo del procer. Don Francisco Martí Grajales nos informa de que «la última obra que se conoce de nuestro ingenio fue su malhadada poesía, como acertadamente la califica La Barrera, a las bodas de sus señores los Duques de Gandía, la cual, mal interpretada por éstos, le ocasionó la pérdida del cargo de secretario y del apoyo que le dispensaban. Este contratiempo hizo tal impresión en su ánimo, que al poco tiempo enfermó y, agravándose su dolencia, le ocasionó la muerte…»**[192]**. No tengo motivos para no aceptar esta versión que dan los enterados, pero quiero hacer notar que su fábula en tercetos de *Jupitre y Europa* estaba ya compuesta en 1600, fecha en que se publica, y en ella se dirige a los Duques de Gandía, como he notado. La boda sería del hijo de doña Angela de Oría, pues la muerte del poeta acaeció en 1623. Como en esta monografía los documentos

de primera mano que tengo en cuenta son tan sólo los literarios, no me es posible, ni sería oportuno, apurar este incidente biográfico del que queda como rastro la sensación de profunda melancolía que la desgraciada fortuna del poeta nos produce, y el exonerar a la bella fábula que paso a examinar de culpa alguna en el caso.

La *Fábula de Endimión y la luna*[193] consta de ciento cuatro quintillas. En el texto que Gallardo ofrece en su ensayo está falta de un verso. Una mejor versión, manuscrita, en la Biblioteca Nacional, subsana esta falta. Como ejemplar de poesía mediterránea del siglo XVI. jocundo, luminoso, puede servir a la perfección en tanto grado como lo mejor que se pueda presentar de un Guillen de Castro, de un Fanega y hasta de un Gil Polo. Gracián, que equivocadamente la atribuye al canónigo Tárrega, la propone como ejemplo de la *perfección del estilo en común*. «Las quintillas —dice— piden cada una un concepto más que mediano; las sentencias las realzan mucho». Tales primores descubría en la fábula de nuestro Aguilar, citando a continuación dos quintillas, quizá de las más conceptuales (que no conceptistas ni conceptuosas), pero no de las más poéticas. Por cierto, que puesto a citar una quintilla dentro del gusto conceptista es raro que se le escapase ésta, que es, sin duda, la más próxima y hasta incursa en tal sistema:

Deja que mi amor profundo
mire tu buena fortuna
en tu rostro, sin segundo,
pues, en efecto, eres luna
del gran espejo del mundo.

Quizá sea éste el único lunar de la fábula, el único atentado contra el buen gusto que puede encontrarse en ella.

Pero lo que la asegura puesto distinguidísimo en el género no son frías ingeniosidades, impropias del que Cervantes llamaba «el discreto valenciano», sino versos de color poético tan evidente como los del fragmento que reproduzco a continuación:

Del ciego Amor los antojos
a matarle comenzaban,
pues le causaban enojos
los nublados que pasaban
entre la luna y sus ojos…

.....

Para tener de ventura
unas vislumbres y ensayos,
postrado en tierra procura
besar y abrazar los rayos
de aquella luz clara y pura.
Pero en vano procuraba
la gloria que pretendía,
porque cuando se abajaba
con la sombra que se hacía
él mismo se lo estorbaba…
.....
Coge el alhelí morado
que a tener amor dispone,
y con el jazmín nevado
coge el lirio, aunque le pone
por ser azul en cuidado.
Coge en el claveI venganza
por ser leonado y galán,
en la violeta mudanza,
pero no coge arrayán
por ser color de esperanza.
Acabadas de juntar
sembradas fue menester,
que si en cualquiera lugar
se siembra para coger,
él coge para sembrar.

La fábula cuenta las ansias del enamorado pastor y al final el descenso de la luna en forma de mujer, que describe en su belleza y atuendo con todo detalle. Pero al recibirla Endimión da un quiebro al tema y le concluye con toda gracia y favor:

Cuando Endimión dichoso
se viene en un punto a ver
dueño de aquel cielo hermoso,
queda loco de placer
y de sí mismo envidioso.

Y así, si en su pecho mora
algún divino interés,
o si de contento llora,
él nos lo dirá después,
que no puede hablar agora.

Toda la fábula es un puro primor de locución poética, desembarazada y madura, y marcan sus versos la cima de cuanto pudo conseguirse en el género con metros breves. El espíritu del poeta está bien al cabo del sentido gozoso y claro del Renacimiento y como en Barahona, al que ya he citado, la fidelidad métrica a la tradición castellana no significa concesión al espíritu moralizador de la escuela. Por este tiempo lo que de compatible tenía ésta con el nuevo espíritu se fundía en la síntesis genial del verso de Lope de Vega, que precisamente por los días en que se escribe esta fábula había de residir en Valencia. De un lado a la tradición valenciana y de otro al influjo del Fénix se debe este acierto en la lírica levantina, como se debió el encauzamiento de la actividad dramática de los poetas valencianos, sin exceptuar a nuestro Aguilar entre ellos.

Fábula de Atalanta, anónima

Un manuscrito de la Biblioteca Nacional, que ya describió Gallardo**[194]** y que contiene en gran mayoría obras de los dos Argensolas, incluye entre ellas una fábula de Atalanta, en quintillas, *por condición*. Sin duda, como ya notó Menéndez y Pelayo, tal inciso se refiere a que fue escrita para alguna academia o certamen y, en efecto, puede encontrarse semejanza en su carácter a la fábula de Júpiter y Europa, de Gaspar de Aguilar, que hemos considerado y que asimismo se destinó a la lectura en una academia. Su garbo y desembarazo permiten considerarla como pieza independiente de tales cortapisas.

Puede ser que la fecha de su composición rebase el siglo XVI, pero en su estilo no tiene indicio alguno de influencia culterana, aunque por otra parte parece estar escrita en plena madurez del sentido renacentista y, pese a su metro, idénticamente como vimos en Aguilar y como vamos a ver en Quevedo, aunque con harto menor estro, su espíritu nada tiene de arcaizante.

He aquí un ejemplo de su manera:

Para su dueño escogía
el que su curso vencía,

dando a los vencidos muerte;
dura ley, mas no tan fuerte,
que el que amaba no corría.

Este aparente tono de sencillez se debe más a un sentimiento conceptualista del verso que a ingenuidad. Cierta desmaña técnica da acaso su contribución a tal efecto, pues el autor parece poco experimentado en el oficio.

El prado rubí volvió
de Hipomenes a la vista,
sangre de los que venció;
cuerdo miró la conquista,
amante la procuró.

Sin duda era condición o costumbre la brevedad en estas tabulas, y ello justifica el que utilice como tema tan sólo el de Atalanta, que siempre solía ir unido, como en el relato de Ovidio, al de Venus y Adonis.

Por semejante estilo escrita toda la fábula, no me parece violento incorporarla al grupo de los escritos en verso de arte menor cuando la comprensión del sentido renacentista de la poesía estaba en toda su plenitud.

La «Fábula de Apolo y Dafne», de Quevedo

Muy joven debía de ser don Francisco de Quevedo cuando escribió en quintillas su fábula de *Dafne y Apolo*, que se publicó por Pedro Espinosa en su *Flores de poetas ilustres* (Valladolid. 1605). No parece que fue ésta la única, ni la primera, de estas fábulas que compusiera. Sin duda, con conocimiento de causa, el Obispo Balbuena, en su *Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, había de decir, refiriéndose a una composición perdida**[195]**:

Apenas de oro el escarchado vello
hacía invisible sombra en tus mejillas,
cuando tu verso el mundo oyó, y en ello
de Venus y de Adonis las mancillas.

Con oportunidad recuerda don Luis Astrana Marín que también Shakespeare dedicó a este tema sus primeros versos.

No fueron los temas mitológicos, ni en serio ni tratados en verso, asuntos predilectos del gran escritor. Salvo algún romance insignificante, de que en su lugar hablaré, y de esta perdida fábula, tan sólo la de Dafne y Apolo conozco de él. Y téngase en cuenta que si bien los últimos años del siglo XVI y aun el primer decenio del XVII son estériles en este género de ficciones, había de alcanzar Quevedo la época en que tanto los poemas heroicos como los burlescos habían de ser epidemia.

Sin duda, lo temprano de su edad da a este poema carácter singular, por su tersura y sencillez, dentro de su atormentada obra, si ya no queremos que la singularidad de su estilo se corresponda con lo peregrino y desusado de que se empleara en estos temas ovidianos.

Seguramente aún no apuntaban en el ambiente literario las maneras culteranas y conceptistas que habían de tenerle por contradictor y adepto al par, pero ya su personalidad se afirmaba en la misma antología de Espinosa en letrillas satíricas de profunda intención y estilo preciso y exacto.

Estas condiciones de precisión y exactitud no son ajenas a estas quintillas. Con más rigor que libertad corren relatando el suceso mitológico, harto distantes de los estertores castellanistas que en otros géneros aún se componían y hasta de la libertad galana en que, tratando tales temas, habían sido maestros Aguilar o Gil Polo. El color del relato quevedesco es austero y grave, sin opulencias descriptivas ni alardes retóricos artificiosos, de los que tantas veces habían libertado a los metros breves de la insignificancia y el adocenamiento. La dicción filíente, sobria y ceñida, y el sentido poético con que interpreta los rasgos que tiene en cuenta de la fábula de Ovidio llenan el cometido de darle relieve y valor poético.

Como he insinuado, la originalidad de la fábula en relación con el tratamiento habitual del tema es muy digna de considerarse. El razonamiento de Apolo a la fugitiva ninfa no es, como en el texto ovidiano, un elogio de su poder y de su prestigio, sino una queja de humano enamorado; la psicología del dios se hace más sensible y comunicable a mortales que entrevén en sus palabras el conflicto sentimental de un dios como si fuera el de un hombre. Véase una muestra:

Di, ¿por qué mi dolor creces
huyendo tanto de mí
en la muerte que me ofreces?
Si el Sol y luz aborreces
huye tú misma de ti.

.....

Ya todo mi bien perdí;
ya se acabaron mis bienes;
pues hoy corriendo tras ti,
aun mi corazón, que tienes,
alas te da contra mí.

La originalidad del poeta se manifiesta en cada circunstancia del poema. Así en la descripción de la fuga ha de tener tan felices momentos como el de esta quintilla:

El Sol corre por seguida;
por huir corre la estrella;
corre el llanto por no veda;
corre el aire por huilla,
y el río por socorrella.

Pero donde mejor se muestra su independencia de todo modelo, incluso del común a todos, es en el relato de la transformación. Sabido es, y así hemos venido observándolo, y observándolo seguiremos, que el soneto de Garcilaso, en que tal transformación se narra, vino sirviendo de modelo a cuantos tal metamorfosis trataron. Pues bien, ni rastro de él se conserva ni advierte en Quevedo. El orden de los miembros y partes del cuerpo que van sufriendo el cambio es el mismo que en Ovidio, pero animado de consideraciones y aplicaciones poéticas que en poema alguno aparecen.

Sus plantas en sola una
de lauro se convirtieron;
los dos brazos le crecieron,
quejándose a la fortuna
con el ruido que hicieron.
Escondióse en la corteza
la nieve del pecho helado,
y la flor de la belleza
dejó en la flor un traslado
que al lauro presta belleza.
De la rubia cabellera
que floreció tantos mayos,
antes que se convirtiera

hebras tomó el Sol por rayos
con que hoy alumbra la esfera.

La escena de Apolo abrazando a la transformada ninfa, está animada de la más patética poesía:

El aire desenvolvía
sus hojas, y no hallando
las hebras que ver solía,
tristemente murmurando
entre las ramas corría.

El final con la promesa de la perennidad del árbol se abrevia felizmente interpretando el sentido de las palabras ovidianas con insuperable sobriedad:

Y viendo caso tan tierno
digno de renombre eterno,
le reservó en aquel llano
de sus rayos el verano
y de su yelo el invierno.

Ésta es la única fábula que hemos de estudiar del excepcional ingenio, y, como he tratado de patentizar, es tan poco característica de su personal manera literaria como ejemplar de su carácter originalísimo, como de poeta que hasta interpretando un texto latino en el arte, como en la vida, no supo sino de fiera independencia.

Su manera retórica conceptista hemos de verla manifestarse en otros ingenios imitadores suyos, que a los temas que Quevedo tratara tan sólo esta vez, aplicaron una parodia de su especial gracia y un intento mimético de sus virtudes conceptuales.

Con un recuerdo de don Bernardo de Balbuena comencé al hablar de esta fábula, al atribuirle otra de Adonis y Venus. Debió de ser gran amigo de Quevedo, y éste elogió con un soneto su libro *El siglo de oro*. Como homenaje a ese poema perdido terminaré reproduciendo los versos con que al describir Balbuena el traje de Ascanio en su poema, recuerda el mito que fuera ejercicio del numen primerizo del gran satírico:

La varia sobrevista entretejida
por su celeste azul plata escarchada,

y en sus bordados por divina traza
del bello Adonis la imprudente caza.
Víanse del fiero jabalí vengados
entre claveles sus perdidos tiros,
que si allá fueron llores de los prados
aquí rubís ardientes y zafiros;
los bellos ojos del amor preñados
de aljófar, y los labios de suspiros,
y su cárdeno cuerpo entre las flores
vertiendo sangre y derramando amores[196].

Pero los tiempos en que escribía estos versos Balbuena eran de nuevo retoñar de los tiempos mitológicos, en tanto los años en que Quevedo compuso su poema serán de esterilidad para el género. Este contraste quería subrayar al dar fin a este capítulo: el de la enjuta y prieta sobriedad de Quevedo y el desbordamiento generoso de otros poetas. Porque ello no se debía tan sólo a la diferencia, y aun oposición, del genio poético de uno y otros.

Es posterior a su *Fábula de Apolo y Dafne* (Astrana Marín le sitúa entre 1608 y 1613) su romance de *Hero y Leandro*. Mas que narrativo, es un romance lírico, una glosa retórica y feliz de la desgracia de los amantes. Acaso en ninguna composición de Quevedo es tan notoria la influencia culterana, y concretamente de Góngora, como en este romance, encrespado y rozagante, y un tanto y aún más de un tanto afectado y artificioso. El gran ingenio de Quevedo le salva, y cuando juega con conceptos acierta plenamente. He aquí un ejemplo feliz, dentro del estilo total del romance:

Amó el estrecho de Abido;
juntaron vientos feroces
contra una vida sin alma
un ejército de montes.
¡Indigna hazaña del golfo,
siendo amenaza del orbe,
juntarse con un cuidado
para contrastar a un hombre!

Esta idea, poéticamente ingeniosa, ha de encontrar imitadores en romances que hemos de considerar.

Y he aquí un caso de gongorismo claro, en la alusión y en la imagen:

Pretensión de mariposa,
le descaminan los dioses;
intentos de salamandra
permiten que se malogre.

El final, ingenioso, había de merecer parodias.

De piedad murió la luz,
Leandro murió de amores,
Hero murió de Leandro,
y Amor de Envidia murióse.

No era éste el lugar de mencionar este romance, que por su estilo merecía hacer número con los gongorinos que examinaremos, pero no he querido separarle de la única fábula de tema mítico que compuso Quevedo, y me interesa tenerle ya considerado para cuando al estudiar a Góngora notemos su romance «Aunque entiendo poco griego», que acaso fue reacción contra el de don Francisco.

X. El grupo sevillano

Los poetas sevillanos del siglo XVI

Es digno de notarse que Andalucía, y principalmente Sevilla, que dio en el Renacimiento humanistas y poetas de primer orden que compusieron y cantaron al modo petrarquesco, o con mayor originalidad tentaron aliarle al tono moralizador aprendido asimismo en poetas latinos, no den su contribución al género que estudiamos. Juan de Coloma, levantino; don Hernando de Acuña y Jerónimo de Lomas Cantoral, castellanos; castellano también, seguramente, el anónimo autor de la *Fábula de Faetón* que estudiaré; extremeño Francisco de Aldana; granadino, si entra en la cuenta, Hurtado de Mendoza, forman en grupo buen contraste con el silencio de los poetas sevillanos. Tan sólo Juan de la Cueva, entre los hispalenses, cultiva el género, y lo hace con términos tan agraces que no me he atrevido a incorporarle a este capítulo, en el que preside un tono de erudición humanística, pues, aun en sus mayores entusiasmos renacentistas, parece que siente sobre sí la sombra de sus romances historiales como definidores más fieles de su sensibilidad.

Ni un Alcázar, ni un Salinas, ni un Arguijo, ni un Rioja, ha de emprender la composición de una fábula mitológica, aun cuando alguno de ellos había de alcanzar los tiempos en que el género lograba su cumbre. Poetas secundarios, como Bermúdez Alfaro o el Marqués de Tarifa, han de llenar ese hueco, pero ya bien entrado el siglo XVII, y cuando las escuelas todas de España respondían al común denominador del culteranismo. Cierto que pueden espigarse multitud de alusiones míticas que denuncian el ambiente italianista en que fructificaba su poesía, si no era bastante prueba de esto ella misma; y cierto que Arguijo ha de escoger con predilección estos temas como asunto de muchos de sus magistrales sonetos; más quedan reducidos a las proporciones de pequeños cuadros, a veces desinteresados, a veces votados a una simbología moral. No es siempre la complacencia en su belleza sustantiva lo

que le mueve a versificarles y a resumir en el breve trecho de un soneto su argumento.

Los géneros y temas mitológicos no habían sido, pues, ajenos a ellos. La traducción de *El Asno de oro*, de Apuleyo, por el arcediano Diego López de Cortegana, personaje tan ilustre e influyente en Sevilla, atrajo la atención de los poetas hacia la fábula de Psiche, que con mayor detalle que en parte alguna se narra en el famoso libro. No Ovidio, sino este mito gustado a través de la prosa de Cortegana es el que casi únicamente han de cantar los poetas sevillanos del siglo XVI. Sabemos de Juan de Malara, gran humanista, que compuso dos poemas, uno de ellos de *Psique* y otro de *Hércules*. Del primero nos da algún extracto Gallardo**[197]**, y puede afirmarse que, salvo el tema, nada tenía que ver por la intención ni por la arquitectura con el género de fábulas que inquirimos. El de *Hércules* puede considerarse perdido.

De él sabemos, por don Nicolás Antonio, que estaba escrito en octavas reales. Llamábale *poema heroico*, y a creer al gran bibliógrafo sevillano, contenía todas las elegancias de griegos y latinos. En la dedicatoria del otro poema alude al que nos ocupa, y dice que puso en su héroe «la fortaleza, la braveza, la perseverancia, la obediencia varonil y tolerancia de trabajos», es decir, «un ánimo levantado para un Príncipe que ha de combatir con muchas maneras de monstruos en su reino y fuera de él». Nada más sabemos del poema, y es de suponer que por su extensión, y está claro que por su carácter, no encajaría en el género que estudiamos.

Lo mismo sucede con el de *Psique*. Nos informa que es fábula fingida de Apuleyo, o por él ampliada. Cuenta su argumento, y la alegoría que en sus *Mitologías* fundara sobre ella Fulgencio, Obispo de Cartago, a quien Malara confiesa seguir. Toma la aplicación un sesgo religioso, hasta el punto de confesar Malara: «Trata —dice— de qué manera el *Ánima racional* es más hermosa que cuantas cosas hay criadas, y cómo todas las naciones concurren a querer los beneficios que della le pueden venir, y el trabajo que se pasa con el amor humano, y el fin del divino, qué peligros subceden a los que usan de los ojos corporales para sus deseos».

Además de este carácter alegórico, su extensión, doce cantos, impiden incluirle entre las ficciones mitológicas desinteresadas que indagamos. Está escrito en versos sueltos, y por las muestras que ofrece Gallardo con garbo y perfección, superiores a los ensayos de este metro que sin salir de este capítulo consideraré. He aquí el principio:

El divino furor de alma Sique,

aquel punto, desdén y fantasía
que por sus graves hados la pusieron
en tanto bien y mal de mil extremos,
de los tálamos altos derribada,
a que por mar y tierra peregrina,
los Infiernos y Cielo paseando
veniese a su descanso deseado,
cantar querría. ¡Oh Amor, cuyas heridas
son las que yo describo, y no las otras
con que los hombres míseros afliges,
venguémonos un día de Cupido:
conóscase mortal, pues de amor llora!

Así entra este tema en la poesía sevillana, y ha de tener repercusión, que inmediatamente estudio, así como otros adyacentes en carácter, pero muy distantes por él y por sus fuentes de los que han dado materia a la muchedumbre que se estudian en este libro.

«La Psique», de Cetina

Gutierre de Cetina, el tránsfuga poeta sevillano, escribió también su fábula de Psique y Cupido, que pertenece al género de las que estudió, pese a no tener su tema nada de ovidiano. Está contenida en treinta y dos octavas reales, y procede del libro de Apuleyo. Su confesión, por otra parte innecesaria, es terminante:

Cuenta Apuleyo que, mientra él mudado
fue en asno, los ladrones que servía
una hermosa virgen han robado
el día que sus bodas atendía;
a la cual, por hacer menos pesado
su infortunio, una vieja así decía,
mientras que con palabras la consuela,
contándole de Psique la novela.

He copiado la octava, pese a su mediocre valor, porque ella nos revela la intención narrativa del poeta. No nos encontramos, como frente a Malara, considerando un poema de alta ambición simbólica, sino ante la narración

llana de un caso mítico que el propio poeta califica de novela, es decir ni siquiera de materia o forma poemáticas.

He notado la influencia de la traducción de la famosa novela latina por el arcediano Cortegana, y es caso el de esta fábula de recordarla e insistir en ella, pues no se trata de una sugerencia de tema para sobre él levantar más ambicioso edificio literario, sino de reproducir el caso novelado, sin abandonar el tono narrativo que tiene en la novela.

Ocupa en ésta un capítulo del libro cuarto, todo el quinto y tres de los cuatro capítulos del sexto. Ello quiere decir que el relato está sumamente abreviado en el poema de Cetina, aunque nada de lo esencial falta en él. No es preciso buscarle otras fuentes que la de la traducción de Apuleyo por Cortegana. No es tan sólo que tenga un solo elemento que no esté en la novela latina, sino que expresiones y frases enteras están puestas en ritmo de verso por Cetina. Llámale éste *Historia de Psique, traducida*[198], y ello parece obedecer al deseo de ocultar fuente tan vulgar como una traducción ya hecha, pero parece inútil esta precaución tratándose de libro tan popular que, editado por vez primera en 1513 probablemente, pues carece de lugar y año de impresión, llevaba ya, por lo menos, otras cinco ediciones para la fecha en que Cetina hubo de escribir su fábula[199].

He aquí un ejemplo de la fidelidad del poeta a la narración en prosa. Dice ésta narrando la extraña boda de Psiche: «… como ya venía todo el pueblo para le acompañar, lanzóse en medio dellos e fueron su camino a aquel lugar donde estaba un risco muy encima de aquel monte, encima del cual pusieron la doncella, e allí la dejaron, dejando asimesmo con ella las hachas de las bodas que delante della llevaban ardiendo apagadas con sus lágrimas, y abajadas las cabezas tornáronse a sus casas». Cetina lo traslada así a su verso:

Los padres con el pueblo y con gran llanto
y con fúnebre pompa, extraña, oscura
la llevan al lugar que el idol santo
le dijo, destinado a su ventura.
Con cera y triste son, con bajo canto,
con luto, cual se va a la sepoltura,
juntos del monte a la más alta parte
la dejan sola y cada cual se parte.

En esta versión ha perdido encanto el traslado de prosa a verso. Falta en éste el rasgo patético feliz de que fueran las lágrimas las que apagaran las

hachas de las bodas, aunque trata de compensarse con el lúgubre símil de «como se va a la sepoltura».

A continuación nos informa la novela de que fue llevada por el aire, y lo hace con todo este encanto: «Estando Psiques muy temerosa, llorando encima de aquella peña, vino un manso viento de cierzo y como quien extiende las aldas la tomó en su regazo: así. poco a poco, muy mansamente, la llevó por aquel valle abajo y la puso en un prado muy verde y hermoso de flores e hierbas, donde la dejó que parescía que no la había tocado… e vido allí cerca una floresta de muy grandes y hermosos árboles, e vido assi mismo una fuente muy clara y apacible; en medio de aquella floresta, cerca de la fuente, estaba una casa real…». En la traslación de este pasaje vence, en cambio, el poeta al prosista, con ser éste tan fino y primoroso:

Céfiro sopla, y como vela en nave,
hinche el vestido a Psique, y blandamente
en alto la levanta, y con süave
sueño la deja cerca de una fuente
y una casa real, do mientra el grave
caso la admira, así decir se siente:
—Psique, todo esto es tuyo, está sin pena;
vente a bañar, después vendrá la cena.

Estos dos últimos, y poco felices, versos corresponden a estas palabras de la novela: «Cuando quisieres, demanda agua para te bañar…, y te serviremos en todo lo que mandares, y no tardará el manjar que te está aparejado para esforzar tu cuerpo».

Bastan, a mi entender, estos pasajes para comprender el procedimiento y el carácter del poema narrativo de Cetina en relación con el narrar en prosa de Cortegana. Cetina se eleva pocas veces de la simple narración, y ello hace más sugestiva que su poema la versión primorosa del Arcediano sevillano. Pero fuera de esta comparación, la fábula del poeta sevillano tiene encanto, y muy principalmente en la misma sencillez y limpieza de su estilo poético. Corresponde éste plenamente, como el resto de su obra, a la corriente italianista dominante entonces en toda España, y muy especialmente en Sevilla, donde el ejemplo de Herrera, petrarquizando con elevación genial, era guión de las orientaciones de todos los poetas capaces de comprender el sentido renacentista de sus versos. A veces parecen escucharse en el poema ecos de la vena de Garcilaso:

de instrumentos tarmbién un son se oía
y de voces muy dulce melodía.

Pero triunfa el sentido luminoso que había de caracterizar al grupo herrerista:

Bodas hacen espléndidas, reales,
con fiesta, pompa, fasto y gran riqueza,
y el dios perseguidor de los mortales
hace olvidar a Psique su tristeza.
Las deas y los dioses inmortales
admirados están de su belleza.
Mientra la mesa son, esparcen flores
las Horas, con mil suerte de colores,

La abreviación que he notado en el traslado del relato novelesco, le favorece en ocasiones. Así es sumamente prolijo en la novela el relato de las solicitudes dañadas de las hermanas envidiosas para hacer, como lo logran, obrar mal a Psique; en el poema se reduce a una indicación suficiente tan sólo. Asimismo, las pruebas a que Venus somete a la doncella ocupan acaso demasiado lugar y ganan con la sobriedad de la fábula, aunque se pierdan primores de dicción de la novela. Pero, pese a ello, el carácter puramente novelesco de la fábula, el ser como anuncia una traducción (aunque no lo sea) de un texto en prosa, al que tan sólo ha añadido el poeta el encanto de una dicción retórica agradable, tersa, pero sin aspiraciones de creación poética, hace que desmerezca al lado de su modelo, y que más que un hallazgo proporcionado en importancia a la del poeta, sea tan sólo un texto curioso y significativo, de grata lectura pero de leve huella. El tema y la rareza de dotar de una fábula mítica al grupo de poetas sevillanos es lo que la hace más curiosa, si no más recomendable. Pero todavía ha de dar más de sí este tema.

Fernando de Herrera

En efecto, no menos que el patriarca y maestro de los poetas sevillanos del siglo XVI había de ocuparse de él. No ha de acudir, como lo hizo Malara y lo hizo Celina, a la traducción del arcediano Cortegana, sino que ha de trasladar elegantemente un comentario humanístico italiano sobre el tema. Se rubrica el manuscrito que le contiene, y que es el mismo en que se transcribe el poema mencionado de Malara, *Traslación de la Psyche de Hierónimo Frascatorio.*

por Fernando de Herrera. Esta *Psyche* italiana es más lírica que simbólica o narrativa. Es una queja de la enamorada, que puede situarse dentro de su historia novelesca en el momento en que se ve abandonada de Cupido. Las expresiones más vehementes de pasión tienen lugar en estos tercetos:

Quita, niño, las vendas de la amada
vista, y vuelve los ojos y luz pura
a mí que en amor tuyo estó inflamada.

Y los afectos más delicadamente expresados tienen su representación en versos como éstos:

Yo te labro con arte y subtileza
una delgada venda entretejida
con blanda seda y oro, con pureza:
con que ciñas la frente, do torcida
la pintura se muestra con mil colores
y rosas y hacintos esparcida.

No se trata, pues, de una fábula de las que son objeto de mi estudio, pero sí puede considerarse como exponente de la fragmentización de una, hecha por tan alto poeta, y especialmente interesante por su tema del ámbito de la poesía sevillana del siglo XVI.

En el prólogo de un manuscrito de sus poesías, recogidas por don José Maldonado Dávila y Saavedra, que vio y registró Gallardo[200], se citan entre sus obras perdidas una de *Los gigantes de Flegra*, y otra del *Robo de Proserpina*. Ociosa sería cualquiera conjetura sobre el carácter de estas composiciones, pero no puedo menos de recordar la valiente alusión que al tema de la primera hace en el comienzo de su canción u oda *A Don Juan de Austria*[201].

Cuando con resonante
rayo, y furor del brazo poderoso,
a Encédalo arrogante
Júpiter glorioso
en Etna despeñó victorioso,
y la vencida Tierra
a su imperio sugeta y condenada

desamparó la guerra
por la sangrienta espada
de Marte, con mil muertes no domada,
en la celeste cumbre
es fama que con dulce voz presente
Febo, autor de su lumbre,
cantó suavemente
revuelta en oro la encrespada frente.

Sin duda, interesó al gran poeta hispalense el tema de los gigantes, y no es inverosímil que acometiera la composición de una *Gigantomaquia*. en la que el pasaje líricamente recordado se explanaría como un episodio.

He notado la falta de entusiasmo de los poetas sevillanos por las fábulas de origen ovidiano, y entre todos, la ausencia de él en Fernando de Herrera, pese a sus poemas citados, de que tenemos noticia. Mas en una obra de crítica y erudición humanística no tuvo el gran poeta más remedio que enfrentarse con el gran libro de las *Metamorfosis*. Me refiero a sus anotaciones y comentarios de la obra poética de Garcilaso[202]. Como fuentes o como declaración de algunos pasos, hubo de citar pasajes de Ovidio, y generalmente presenta el texto latino y una traducción en verso libre, casi siempre propia. Ello hace que podamos contar con unos cuantos textos ovidianos traducidos por Herrera, que si bien no pueden asimilarse en rigor a las fábulas que vengo estudiando, son ejemplo de la interpretación que tan alto poeta diera del texto ovidiano, ya que si bien no quiso, según declara, sino poner al alcance de todos los versos latinos, no prescinde del decoro exigible, y sus versiones, aunque parciales y diminutas muchas veces, nos aproximan al concepto que Herrera tenía del carácter del sulmonense, y son muestra de la sensibilidad que para interpretarle poseía el poeta sevillano.

Por esta razón incluyo aquí los casos que me han parecido más significativos de estas traducciones en que se enfrenta con el gran poeta de las *Metamorfosis*. Comenzaré con la versión de un amplio fragmento de la fábula de Anaxarete e Ifis[203], de tradición tan significativa en la poesía de aquel momento. Es el pasaje en que la dura ninfa ve pasar el cadáver de su amador, impasible, y es castigada con la sabida transformación:

La casa a suerte era'l camino cerca,
por donde iba la llorosa pompa,
y el son llegó del llanto a los oídos

d'Anaxarete dura, a quien traía
a la venganza Dios, al fin movida:
—Veamos, dijo, el miserable entierro;
y subió apriesa a las ventanas altas.
Apenas a Ifis vió en el lecho puesto,
pasmáronse los ojos, y la sangre
caliente huyó del cuerpo, ya cubierta
de mortal amarillo y procurando
volver atrás los pies, quedó pegada,
procurando volver la faz no pudo,
y sus miembros a poco a poco ocupa
la piedra, que vivió en su duro cuerpo.

Con ser harto ceñida la traducción, aún puede notarse en ella, de una parte, cierta negligencia o descuido, como la repetición del *procurando*, de los últimos versos, y de otra, una enérgica elegancia, de gran poeta, como el «sus miembros a poco a poco ocupa la piedra», que prestan mérito e interés particular a la traducción. Análogas observaciones podrían hacerse de este fragmento de la fábula de Narciso[204], del libro tercero de las *Metamorfosis*. Habla Narciso:

Porque más me duela, ni el mar grande,
ni camino, ni montes nos apartan,
ni con cerradas puertas edificios.
Poca agua nos prohibe, ser tenido
codicia el mesmo, porque cuantas veces
pongo los labios en las linfas líquidas,
tantas con boca abierta a mí se viene.
Pienso que cada vez puedo tocalle,
muy poco es lo que impide a los amantes.
Cualquiera que tú seas, sal afuera,
¿por qué me engañas, único mancebo?
¿a do te vas pedido?…
Una esperanza, no sé cual, prometes
con bulto amigo, cuando yo los brazos
a ti tiendo, los tiendas tú de grado;
cuando me río ríes; yo llorando
muchas veces noté también tus lágrimas…

Y conturbó las aguas con sus lágrimas,
y en el movido lago vuelta oscura
su imagen fue, que viendo que se iba,
—do rehuyes, torna a quedar—, dió voces:
—Cruel, no desampares a tu amante,
sea lícito ver lo que no toco,
y al mísero furor dar alimento.

Tienen estos versos un empaque y gravedad creo que ajenos a la blandura del original latino, y lejanísimo del estilo garcilasista en que estas fábulas para entonces se escribían y habían escrito, pero en ello reside, a mi entender, el interés mayor de estos fragmentos. He aquí la descripción de la transformación de Dafne[205], y dígase si algo más remoto puede escribirse de la versión, que pudiéramos llamar canónica, acuñada por Garcilaso.

Apena fué acabado el ruego suyo
sus miembros la torpeza grave ocupa;
con delgada corteza sus entrañas
blandas se cubren, y en la hoja crece
el cabello, y los brazos en los ramos;
el pie, poco antes tan veloz, se pega
en nariz perezosa, y la cabeza
tomó la cumbre, y queda solo en ella
el resplandor…

He aquí un breve trozo de la fábula de Orfeo[206], en que no duda el poeta en traducir lo más directa y crudamente posible hasta lo que acaso era desacostumbrado en el tratamiento normal del idioma, como ese *rígidi sílices* tan eficazmente trasladado al castellano:

A ti las aves tristes, a ti Orfeo
la escuadra de las fieras, a ti el rígido
pedernal, y las selvas te lloraron
que siguieron tus versos muchas veces;
a ti. cortado su cabello, el árbol
lloró, desnudo de sus verdes hojas.

Y aún mayor patetismo ha de poner en el llanto de las helíades ante el desastre de Faetón su hermano[207]:

Y no menos lo lloran las Eliadas
y dan lágrimas, don vano, a su muerte,
y heridas los pechos con sus manos
llaman a Faetón en noche y día,
que no ha d'oir sus míseras querellas,
y se derriban en sus sepulturas.

Ni un solo rasgo de la pluma de tal poeta creo que debe dejar de ponerse de manifiesto, y ello me ha llevado a reproducir estos fragmentos. Pero su relación con Ovidio no cesa aquí, y por otro camino ha de aproximarse a él. La misma fábula de Faetón, que por necesidad había de ilustrar en sus anotaciones, le lleva a componer una breve composición en redondillas, con las rimas cruzadas, que reproduce con la advertencia, «yo toqué esta historia fabulosa de este modo[208]»:

Faetón con ardor ciego
del Sol llevó los caballos,
con qu'el mundo abrasó en fuego
porque no supo guiallos.
Y de un rayo derribado
puso fin a su ventura
en el río sepultado
cuyo nombre siempre dura.
Yo que de mi sol hermoso
presumí la pura lumbre,
y atrevido y animoso
no desmayo en l'alta cumbre;
si quiere Amor, que del cielo
encendido baje y muerto,
lugar pequeño es el suelo
para tanto desconcierto.

Herrera da a la fábula, ya varias veces tratada por los poetas de su siglo, el valor simbólico más corriente. Su tratamiento aquí es meramente lírico, y merece notarse entre tantos sonetos, canciones y elegías en que Herrera

lamenta y al par se enorgullece de su «alto y atrevido» pensamiento. En otro poeta no me hubiera alargado a considerar composición tan alejada de las formas que aquí estudio, pero no he querido dejar de copiarla por su relación con los asuntos ovidianos que aquí mueven mi atención y mi pluma.

Por parecida razón quiero reproducir la traducción del epigrama de Marcial sobre Hero y Leandro, que tan reiteradamente vamos viendo en las fábulas de este tema. Herrera le traduce[209], ilustrando el gran soneto de Garcilaso a tal suceso:

Cuando el osado Leandro,
olvidado de temor,
iba por el mal estrecho
a gozar su dulce amor;
cansado y puesto en peligro
del mar lleno de furor,
ya que las hinchadas aguas
causaban su perdición,
a las ondas que le siguen
dijo así el triste amador
(como si jamás las ondas
se muevan a compasión):
—Perdonadme mientras llego
a do dejé el corazón,
y mostrad en mí a la vuelta
vuestro ímpetu y furor.

He querido copiar traducción tan ilustre de este epigrama al que tantas veces he aludido y aún tendré que aludir a lo largo de este estudio.

Pero todavía pueden encontrarse en las *anotaciones* que vengo considerando motivos que adscriben al poeta más vivamente a este territorio de fábulas míticas en que vengo desenvolviéndome. Herrera parafrasea por lo menos una, y por dos veces, que nada tiene que ver con el mundo ovidiano, pero que pertenece al caudal mitológico con pleno derecho. Afirma Herrera que es «apólogo de Porfirio, aunque algunos le atribuyen a Alejandro Afrodiseo». La versión que Herrera parafrasea es del humanista boloñés Aquiles Buca, que la escribió en versos senarios. Pareció a los antiguos que el Amor quedaba como incompleto símbolo si no se le añadía la correspondencia amorosa, que le hace crecer y le justifica. A tal fin surgió el

mito de Anteros, que narra el apólogo del erudito boloñés. Herrera lo tradujo o parafraseó en prosa, y volvió a usar de tal fábula al final de una elegía[210], sin duda perdida, pues sólo el final conocemos de ella. Prefiero dar completa su versión en prosa, pues pocas páginas podrán leerse en castellano de más bella dicción, superando aún para el criterio puramente estético a la versión en verso. Con carácter de excepción la reproduzco, esperando que sabrán dispensármelo mis lectores. Dice así: «Había engendrado Venus a Eros, que es el Amor; el niño era agraciado y hermoso, porque mostraba en su rostro la figura y belleza de la madre, en ninguna cosa degenerando de la belleza de ella. Pero no podía crecer en grandeza y estatura de cuerpo, que respondiese a la hermosura: y así quedó mucho tiempo en aquel hábito con que nació. Congojada y falta de consejo su madre, maravillábase d'esta extrañeza: y no entendía qué causa impidiese su crecimiento, ni qué se debía hacer ni de qué suerte, para remediar este daño. Y no menos que ella se fatigaban las Carites, diosas de las gracias, que tenían a su cargo la crianza del niño. Al fin fueron a consultar al oráculo de la diosa Temis, que pronunciaba lo que estaba por suceder de los hados (porque aún no había comenzado Apolo a presidir en Delfos, ni revelaba aún el secreto de las cosas ascondidas en oscuridad). Y humildemente le suplicaron que buscase y les descubriese algún remedio para aquélla no acostumbrada calamidad, digna de toda grande admiración. Entonces respondió Temis: "Yo libraré vuestro ánimo dessa congoja; porque aun no habéis conocido bien la naturaleza y el ingenio deste niño. Porque este tu verdadero Amor, ¡oh Venus!, puede por ventura nacer solo, pero no puede crecer solo. Y si tú quieres que él cresca en la proporción justa del cuerpo, tienes necesidad de otro hijo llamado Anteros, que con recíproco y trocado amor satisfaga y compense las fuerzas de la benevolencia. Y será esta naturaleza a los dos hermanos quel uno al otro se presten, y den con igual cambio el crecimiento y grandeza; y mirándose trocadamente serán autores de su aumento, cobrando cuerpo con igual grandeza y estatura. Pero si faltare el uno, acabarán ambos forzosamente". Con esta respuesta de Temis, vuelta Venus a los regalos de Marte, engendró otro hijo, a quien puso por nombre Anteros, como si dijésemos Contramor. Entonces con maravillosa novedad comenzó súbitamente Cupido a crecer en grandeza de cuerpo, y naciéndolo repentinamente las alas, las extendió con lozanía y hermosura, corriendo y volando con el cuerpo igual a la belleza de rostro. Parecía que los dos hermanos competían en porfiada contienda cuál dellos crecía más hermoso y más grande. Admirábanse los dioses, y más su madre, de ver crecer tan excelente generación suya. Así creció el Amor, que siendo sujeto desta suerte,

muchas veces es perseguido y molestado de admirables y nunca oídos trabajos y fatigas. Porque unas veces crece, otras mengua, y torna a cobrar de nuevo la grandeza perdida del cuerpo; mas de tal manera que siempre está necesitado de la presencia de su hermano, al cual si ve crecer, contiende y se esfuerza por excedelle. Pero si lo halla pequeño, muchas veces, aun contra su voluntad, se desmaya y derriba. Porque el Amor, si no corresponden con agradecimiento de amor, no crece, antes se acaba».

Como advertí, este lindo apólogo le versificó Herrera, y acaso merezcan notarse algunos versos de esta nueva traducción como representativos del estilo del poeta. He aquí el comienzo:

La dulce Venus, madre regalada
del tierno Amor, estaba lastimosa
y en fatiga contina congojada;
porque su hijo, cuya poderosa
diestra, rinde herido y humillado
cuanto cerca del sol la luz fogosa;
aunque bello y en ella figurado,
cual parte de su inmensa hermosura,
divinamente puro y acabado;
no crecía en grandeza y compostura
igual a la belleza…

Baste este ejemplo para mostrar que la traducción en verso es digna del gran poeta. Y si es de notar el esfuerzo de concisión de algunos pasajes, debe subrayarse asimismo algún verso, como esa valiente perífrasis, «cuanto cerca del sol la luz fogosa», como expresivo de la manera levantada del poeta sevillano.

Su importancia me ha hecho demorarme en la consideración de estos fragmentos y traducciones. El alejamiento de Herrera, es decir, el poeta más representativo del grupo sevillano en el siglo XVI, de los temas propiamente ovidianos, merece considerarse. Tan sólo traducciones fragmentarias, impuestas por el estudio e ilustración de un texto ajeno, hemos podido ver de él. En ellas el rigor y exactitud son cual convenía a un humanista de su talla, pero al trasladar el texto del sulmonense, éste parece perder en blandura y halago cuanto gana en tono y solemnidad. Pienso que una fábula ovidiana escrita por el gran poeta nos hubiera proporcionado una versión distantísima del carácter del poeta latino, y del que quisieron imprimirlas los que las

trataron en castellano. Tan sólo la fábula de los *Gigantes* trató entre las procedentes de Ovidio, y si no conocemos el poema en que lo hiciera, he citado la alusión importantísima de su oda a Don Juan de Austria, que nos proporciona un elemento de juicio, muy digno de tenerse en cuenta, de la majestad y entono con que ponía la mano en esta poesía, así como de su preferencia por los temas que se prestaban a tal tratamiento.

La ausencia de temas de esa procedencia en las traducciones más dilatadas y completas que de él he considerado, me parece, asimismo, sumamente expresiva, y confirma mi afirmación de que estos temas fueron ignorados por el grupo más importante de Sevilla en aquella época. El halago de Eros y Anteros, de Venus y las Gracias, pero no la Venus apasionada y adúltera, sino la convencional y tierna, vienen a dar asunto, y carácter a tales composiciones. Y lo mismo a las de sus demás amigos. Ello procedía de la afortunada traducción de Apuleyo por el arcediano Cortegana, que orientó los gustos mitológicos de los poetas sevillanos con más eficacia que el ejemplo de tantos poetas como parafraseaban las tragedias y desventuras de las *Metamorfosis*.

Otros poetas sevillanos

Las anotaciones de Fernando de Herrera a las poesías de Garcilaso que vengo considerando tuvieron, sin duda, en Sevilla gran resonancia aun antes de publicarse. Los poetas más allegados a él le ofrecen traducciones de pasajes latinos o italianos y colaboran de tal manera en el magistral comentario. Así hacen el maestro Francisco de Medina, Cristóbal Mosquera de Figueroa o Diego Girón. Secundan el gusto de su maestro que, sin duda, lo era del grupo entero, y no ofrecen declaración o paráfrasis de los muchos pasajes ovidianos que pudieran haber dado lugar a ello, pero, en cambio, se encuentran numerosas traslaciones de textos míticos, o de otras especies, en que se ejercitan traduciéndoles o parafraseándoles.

No sería difícil agotar estas intervenciones, cosa que yo no haré, pues muchas de ellas no pueden juzgarse del género mitológico que aquí nos interesa, y algunas de las que podrían entrar en consideración no parecen bastante expresivas para proponerlas como ejemplares. De todos, el más aventajado es seguramente el licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, a quien Herrera cita con frecuencia y del que incluye bastantes muestras, y ellas tales que nos hace lamentar que aún no se hayan publicado sus poesías, que andan reunidas en un códice autógrafo que he tenido la fortuna de poder disfrutar, gracias a la amabilidad de su afortunado poseedor don Arturo Sedó.

Tan sólo una poesía, ya publicada en la *La Galera Real*, el rarísimo libro de Juan de Malara, del que hay primorosa reimpresión del siglo pasado, usa de aparato, ya que no propiamente tema, mitológico. Se titula *Vaticinio de Protheo, al Serenísimo Señor Don Juan de Austria, de la batalla naval*, y aunque escrita con el mayor fausto y brillantez, su inspiración y modo de enfocar el tema son más bien horacianos, con imitación patente del vaticinio de Nereo, que ya había interpretado insuperablemente fray Luis de León en su *Profecía del Tajo*. Como Nereo, el dios marino augura la guerra, y el poeta tiene todo este entono que subrayo como muestra de su estilo:

Moradoras del mar, ninfas hermosas
que en las soberbias ondas sustentadas
oscurecéis el sol resplandeciente,
y cogiendo con trenzas olorosas
las hebras de oro y verde retocadas
mostráis la ilustre y coronada frente;
pues viento, tierra y mar atentamente
a un punto se reparan deseosos
de oír el nuevo y milagroso canto,
socorred entretanto
que céfiros espiran deleitosos
y el cielo se serena,
y la tierra de flores está llena, etc.

El dios comparece, como en Horacio, y como en fray Luis el Tajo personalizado, para lanzar al viento, fuera de las salobres ondas, su augurio:

… salió de las cavernas hondas
en medio de las ondas
Protheo, que descubierto se mostraba,
aquel cierto adevino,
diciendo con espíritu divino…

Hizo la traducción completa, y con bastante libertad, del apólogo de Cupido y Anteros, de Aquiles Buca, que hemos visto traducir asimismo a Herrera en prosa y verso. No cede la traducción de Mosquera a la del máximo vate sevillano, y en algunos pasajes puede afirmarse que la aventaja. He aquí

el comienzo de la fábula según Mosquera[211], que puede cotejarse con el transcrito de Herrera, aunque con desventaja:

Luego que parió Venus a Cupido,
a las gracias lo dió, que le criaran
su tierno infante y su recién nacido:
porque su bien en él comunicasen,
y lo sacasen tal, cual deseaba
y con gracia y belleza lo ilustrasen.
y advirtiendo su madre, que pasaba
mucha parte del tiempo, y qu'el cuidado
para aumentars'el niño no bastaba,
al oráculo en Delfos consagrado
se llegó a consultar lo que haría
para remedio de su hijo amado.

Es curioso notar en este pasaje que Fernando de Herrera corrige el error de Mosquera de Figueroa, en la traducción en prosa que he reproducido, con el notable paréntesis, «aún no había comenzado Apolo a presidir en Delfos», por lo que es a la diosa Temis, a quien acude Venus. Este prurito de exactitud humanística, que sin duda aceptaría Mosquera humildemente, es muy digno de tenerse en cuenta como síntoma de la escrupulosidad con que los humanistas trataban estos asuntos.

El final es lo mejor de esta composición, y esclarece nítidamente el sentido de la fábula:

Anteros es su nombre glorioso
que nos enseña a ser agradecidos
al afeto d'amor maravilloso.
Regocíjase l'alma y los sentidos
cuando halla un amor firme y constante
otro que recompense los gemidos.
Este nace'n el pecho del amante
pequeño y débil, si no es querido
no crece, y si l'ayudan, al instante
al cielo llega con valor crecido.

Me parece muy digno de tenerse en cuenta el metro de tercetos escogido por Herrera y por Mosquera, y ha de serlo en más ocasiones para el tratamiento retórico de estas fábulas, coincidente con otros casos que hemos

examinado. Quiero decir aquí que no me parece acertado. Ese verso central, al que no urge encontrar consonante cuando se escribe, y por ello enfila el relato a la divagación y a lo impreciso, le da como instrumento al poeta una facilidad para el relato perjudicial para la justeza y el rigor, como en la silva informe que tanto han de usar los poetas del siglo XVII, o el romance que hemos visto ya usado en estos temas. Con mejor sentido usó este metro Boscán y, finalmente, se impuso en géneros como la epístola, que por su propia naturaleza es más libre y divagadora.

Otra traducción debo mencionar de Mosquera de Figueroa. de tema mítico, aunque procedente de la materia homérica, si bien Mosquera le traslada de un epigrama de Festo Avieno. «falsamente atribuido a Virgilio», que cuenta el caso de las sirenas y Ulises[212]. La traducción, que no peca de ajustada, creo que es más feliz que la considerada anteriormente:

Las hijas d'Aqueló, Sirenas bellas,
vencen en varios cantos y suaves
en perfeta figura de doncellas.
Si miras a su cuerpo, ya son aves
con relucientes alas adornadas,
con voz aguda y con acentos graves;
y si miras las húmidas moradas
do se deleitan estas bellas diosas,
serán entre los peces estimadas.

El elogio de su musical canto es así de agraciado:

Lo que nunca las flautas amorosas
con sosegadas puntas recreando,
y las altas dulzainas querellosas;
la zampoña en las selvas resonando,
la lira de que l'alma se sustenta,
por términos suaves acabando…

No acostumbro a subrayar primores, labor que dejo siempre para el sensible lector, pero no puedo menos de llamar la atención aquí sobre esas «altas dulzainas querellosas», y sobre esa lira, «de que Taima se sustenta», y que remata su cadencia «por términos suaves». Ni he de decir que ésa es la música propia y el instrumento propio del poeta.

El caso de Ulises al pasar entre Scila y Caribdis, y sus astutas precauciones por librar a la tripulación de su barco y librarse él mismo de peligros, está contado muy abreviadamente, y el carácter lírico de la composición se acentúa al final, como correspondía al tono que quiso darle Festo Avieno, o el que fuere. El itacense:

no fué vencido del halago
mortal de las Sirenas, que ha podido
en mi alma hacer sangriento lago;
ni sabe qu'es amor, ni lo ha entendido.

Si no plenamente en el carácter de las que estudio, no creo que está fuera de lugar la atención que he prestado a estas fábulas de Cristóbal Mosquera de Figueroa.

Colaboración parecida prestó al gran poeta en sus *Anotaciones* Diego Girón, «erudito y elegante profesor de letras humanas» en Sevilla, como le designa el propio Herrera. De él hay varias paráfrasis en el libro que considero, entre ellas una muy afortunada del *Beatus ille* horaciano, pero la que le trae a nuestra consideración es un fragmento de Virgilio referente a los Cíclopes[213], que traduce con una precisión y un nervio ejemplares:

Así cuando a gran priesa los Cíclopes
de las ardientes barras van forjando
los rayos; unos con taurinos fuelles
reciben juntamente y dan el aire;
otros el rechinante metal bañan
en la pila: retumban con los golpes
pesados las cavernas del gran Edna;
ellos a toda fuerza y por su rueda
los brazos alzan a compás, y vuelcan
con la dura tenaza el hierro ardiente.

Quede esta estampa como pareja, aunque harto más bizarra y bien logrado, de la que ya examinamos de Juan de la Cueva, también sevillano, en su representación de la fragua de Vulcano.

Aunque tan sólo sea negativamente, es decir, por la exclusión de temas míticos procedentes de Ovidio, estaría justificada la inclusión en capítulo aparte de estos poetas y estos poemas. Pero, además, aunque yo no crea en la

existencia de una escuela poética definida sevillana, no me duele ofrecer este conjunto homogéneo de versos que, indudablemente, tiene algún parentesco, si ya no queremos decir un común denominador caracterizador.

XI. Los poetas granadinos

Gutierre Lobo. Tejada Páez

Desde los principios de nuestra lírica renacentista. Granada ocupa un lugar preferente entre las regiones españolas, tanto por el número como por la personalidad e importancia de sus poetas. El primer impulso, ya ha sido notado, se debió, sin duda, a los poetas granadinos o estantes en Granada, que llegaron a formar un grupo considerable y de influencia notoria en el desarrollo del citado movimiento. Don Diego Hurtado de Mendoza, don Hernando de Acuña y Gregorio Silvestre coinciden en Granada, y poco después había de unírseles Luis Barahona de Soto, por no citar sino a los que tienen relación con el género de poemas que estudiamos. Celebraban sus reuniones o academias en la casa de don Pedro de Granada Venegas y, sin duda, estos contactos fueron decisivos para la orientación del grupo.

Estos poetas que he citado, han sido ya estudiados por ser su personalidad más representativa de actitudes y corrientes de poesía que afectaban a su desarrollo general, que de los matices de la que no es impropio llamar escuela granadina, que habían de subrayar los poetas de la promoción siguiente. Éstos continuarían la tradición, celebrando las reuniones de su academia en la casa del hijo de don Pedro, y de ellos habían de surgir los primeros poetas representativos del localismo poético granadino[214].

En esta denominación quiero comprender no tan sólo a los ingenios nacidos o habitadores de la ciudad, sino al importante grupo antequerano que tiene las mismas características. La representación más importante de las obras de estos poetas hay que buscarla en las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro Espinosa, en su continuación por don Juan (o Agustín). Calderón, y en el importante *Cancionero antequerano*, que ha visto la luz hace poco por diligencia de Dámaso Alonso y Rafael Farreres[215]. Pero con ser éstos los textos esenciales para estudiar la poesía granadina de los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII, aún existió otro cancionero, *Poética Silva*,

cuyo actual paradero ignoro, pero del que dio muestras suficientes don Bartolomé José Gallardo[216], y que perteneció a la biblioteca del Conde de Campomanes. En él se encontraban muestras abundantes de los poetas que asistieron a la citada academia, y aun se recogieron justas en ella celebradas y poesías para ella escritas y, sin duda, en ellas dadas a conocer.

De éstas no es la menos curiosa una especie de poema, en cuatro cantos, sobre la creación del mundo, según la mitología, conteniendo cada canto como materia uno de los cuatro elementos: *Fuego, Aire, Agua y Tierra*. Los poetas encargados de desempeñar poéticamente tales temas fueron, respectivamente, Gutierre Lobo, Agustín de Tejada Páez, Andrés del Pozo y Pedro Rodríguez de Ardila. De estos cuatro cantos, que por la muestra eran poemas independientes, aunque coadyuvantes a una unidad temática, nos quedan tan sólo, o al menos tan sólo conozco yo, los dos primeros, y, como probaré, uno y otro entran plenamente en el número de los que por su carácter son objeto de mi estudio en este libro.

El primer canto, sobre el elemento *Fuego*, de Gutierre Lobo, tiene todo el corte de un poema o fábula ovidiana, si bien de inventiva del poeta, y no desgraciada por cierto. El Príncipe Sílice, en Sicilia, perdido con su caballo, va a dar junto al mar, y allí sorprende a la ninfa Pirita,

un blanco cuerpo de cristal labrado.

Era el príncipe no menos que hijo de Vulcano, y vale la pena de reproducir la octava en que Lobo nos le describe en atuendo cinegético:

A caza salió, pues, bien adornado
el fiero cuerpo de una grana ardiente,
de un rubio hilo hecho tal bordado
que daba un claro viso refulgente.
De ricas piedras iba el cuerpo ornado;
mas entre todas ellas eminente
un piropo, que tanto relumbraba
que a las ardientes llamas imitaba.

Mohíno el Príncipe ante la huida de la ninfa, idea el presentarse en la costa, llevando en su mano no menos que el fuego del Sol para deslumbrarla, y aquí Sílice hace el papel de Prometeo, y armado con un seco tronco

asciende por las «aéreas salas» hasta llegar al carro del Sol osadamente cuando, regido por Apolo, marchaba en lo más veloz de su carrera.

Iba entonces de Febo el carro ardiente
temblantes llamas por el mundo dando,
el eje de oro claro y reluciente
con mil fogosos rayos relumbrando;
el rubio dios enmedio refulgente
los caballos alados gobernando…
.....
Llegó Sílice al carro relumbrante
con animoso brío y atrevido,
metiendo el seco tronco en el radiante
fuego dorado, lo dejó encendido…

Consigue deslumbrar a la ninfa e infundirle, con el calor y la luz arrebatados, fuego amoroso por las venas, por las que antes circulaba tan sólo fría agua; pero ha de sufrir castigo proporcionado a su audacia, como el desdichado titán que cantara Esquilo, y para que más se acentúe el carácter ovidiano del poema, en una metamorfosis, y, por cierto, monstruosa y desatentada. Júpiter, «con ceptro altivo y diestra brava», le fulmina con su rayo, y Sílice queda convertido en un elevado monte. He aquí la octava en que se cuenta la transformación:

Y viendo que el ardor tan estimado,
que hasta entonces nunca al suelo vino,
de su lugar excelso le ha robado
aquel amante raro y peregrino,
en sus entrañas propias le ha encerrado
el fuego ardiente; y con poder divino
en un gran monte a Sílice convierte
de rubio pedernal fogoso y fuerte.

Pero el beneficio del fuego sigue en poder del hombre. Piróo, el hijo de Sílice, trata de penetrar con el hierro la dura piedra bajo la que se ha sumido a su padre, y al choque de hierro y pedernal surgen las chipas que, pasando de mano en mano, aseguran la permanencia del precioso elemento entre los hombres. Pirita ruega a Júpiter cese el castigo y transformación de su amado,

pero Jove no accede, y ha de enderezarla un largo parlamento que cierra el canto, en elogio del fuego:

Es su lugar sublime junto al cielo;
más noble que la tierra, el agua y viento;
más ligero que todos en su vuelo,
y más que todos bravo, fuerte, esento.
Teme su fuerza y su rigor el suelo,
por ser ardiente y bravo su elemento;
al hombre el fuego sólo se concede,
pues sólo el hombre a su nobleza excede.

Los testimonios de su poder e importancia se suceden en esta larga declamación y, a veces, se utilizan fábulas mitológicas, como la de los Cíclopes, o como la del ave Fénix, tratada con primor tan granadino como muestra esta estrofa:

El ave Fénix que en la Arabia rica
hace su nido donde se recoja,
que de colores varios se salpica
de blanco, verde, turquesado y roja,
que el corvo pico al bello cuerpo aplica
y sus hermosas plumas las despoja
de todo lo que tiene que la afea,
que se pule, se limpia y se hermosea…

Pero, acaso, la octava más notable, y no por su valor poético, es la siguiente, en que enumera con opulencia de léxico los efectos del devorador elemento:

Todo lo asuela, raja y desbarata;
todo lo rinde, lo destruye y hiende;
todo lo rompe, parte y lo desata;
todo lo abrasa, lo destroza, enciende,
lo ahuma, lo ennegrece y lo maltrata,
abrasa y arde, quema, inflama, enciende,
rechina, cruje, quiebra, atruena y brama,
todo lo acaba con su ardiente llama.

Junto a este pasaje, que se recomienda por su curiosidad, debo presentar alguno notable por su belleza. He aquí dos octavas magistrales, exponente del mejor carácter granadino de la poesía de Lobo:

Tal vez se vido el campo, cobijado
de frescas flores y árboles amenos,
de aljofaradas gotas rociado,
ir bañando los ríos sus terrenos;
o ya tal vez se vido coronado
de rubia espiga, ya con granos llenos;
y todo tal, en fin, que su belleza
se goce en contemplar naturaleza;
cuando furioso el fuego va talando,
los árboles amenos encendiendo,
las aguas de los ríos agotando,
las florecillas frescas consumiendo
y las espigas rubias abrasando,
todo el ameno campo ennegreciendo;
que aun tragarse quisiera el propio suelo
cubierto como está de negro velo.

He multiplicado los ejemplos para persuadir de lo estimable de este poema, y aún he de dar alguno más que, por corresponder a la manera granadina y a su sensibilidad poética, puede ser precedente de las realizaciones plenamente logradas de un Espinosa o de un Mira de Amescua. He aquí una descripción del amanecer, bien característica:

Salió del claro albergue del Oriente
la nueva alba gentil, como solía,
con manto de cristal rico y luciente
de su mesmo frescor nevada y fría.
Dora el camino a la rosada fuente,
que a la tierra de aljófares rocía,
el ardiente lucero puro y santo
cercenando a la noche el negro manto.

O bien:

… cuando en cubillo alegre la pastora,

cubierto de oro el cuello alabastrino,
de flores a colmar sale su falda
para después tejer fresca guirnalda.

Aún quiero señalar una circunstancia curiosa e inesperada. Elogiando los efectos del fuego, ha de decir Lobo:

El rubio fuego saca y desencentra
oloroso licor por la alquitara
del cuerpo de la rosa, que en ella entra,
haciendo que destile el agua clara.

Estos versos están trasplantados de la epístola de Francisco de Aldana a Arias Montano, sobre la contemplación de Dios y los requisitos della[217], *inspiración la más alta del poeta soldado. Así había dicho en ella con altísimo simbolismo:*

Y como el fuego saca y desencentra
oloroso licor por alquitara
del cuerpo de la rosa que en ella entra,
así destilará de la gran cara
del mundo inmaterial, varia belleza
con el fuego de amor que la prepara…

Creo comprobado el interés de este poema, harto subido y digno de figurar entre los excelentes que se estudian en este tratado. Consta de cuarenta octavas reales y tan sólo conozco de él la impresión hecha por Gallardo, que me ha servido para su análisis.

Pocas noticias se tienen de Gutierre Lobo, su autor. Se licenció en Artes en la Universidad granadina el año 1572, y en 1585 terminaba sus estudios en el mismo centro conforme a sus estatutos[218]. *Entre estos años debe estar escrito este poema y como corresponde al tiempo está limpio de toda afectación, y pudiendo adscribírsele a la manera italianista, sin recuerdos de modos populares o castellanizantes, ha de reconocérsele cierta personalidad, un primor en los detalles, un refinamiento en la ejecución que añade atractivo a la manera pura e inafectada que en todo él campea.*

El segundo canto, o si se prefiere poema exento, del de la Creación, o los cuatro elementos que vengo estudiando, corresponde al Aire y es original del

poeta antequerano Agustín de Tejada Páez. Es figura mucho más conocida en nuestra poesía que la de Gutierre Lobo, y Rodríguez Marín le considera como iniciador del grupo poético antequerano por razón cronológica. Había nacido en 1567 y estudiado hasta obtener el grado de doctor en las Universidades de Granada y Osuna. Murió en Antequera en 1635[219].

El poema que consideramos se sale de la estructura corriente en las fábulas mitológicas, pese a ser su materia mítica y a traducir, o mejor parafrasear, a Ovidio en una gran parte de él. Empieza, en efecto, con la descripción del caos y su diferenciación tal como Ovidio lo concibe en el primer libro de sus Metamorfosis. Es harto curiosa la primera octava, pues en octavas reales está compuesto, en la que un verdadero caos verbal es trasunto del cósmico que quiere evocar. Hela aquí:

Antes de haber tierra, aire, mar y fuego,
era el fuego la tierra, el mar el aire,
rendía el aire al mar, la tierra al fuego,
sin forma el fuego, tierra, el mar y el aire;
que allí era el aire, el mar, la tierra y fuego
donde era el fuego y mar la tierra y aire.
El mar y el aire y fuego eran la tierra,
y había fuego en mar, y aire en la tierra.

Observa Menéndez y Pelayo[220] *que esta estrofa «es casi idéntica a otro galimatías que trae el doctor Acevedo en su, por otra parte, admirable poema de La Creación del Mundo; descuido raro en hombre de tanto gusto:*

Adonde el cielo, mar, fuego, aire y tierra
eran la tierra, mar, fuego, aire y cielo…

Sospecho que Acevedo y Tejada tuvieron un mismo modelo italiano».

A partir de esta octava, Ovidio es la falsilla de sus versos en el citado pasaje de las Metamorfosis. La diferenciación de los elementos, aunque muy ampliada por Tejada, sigue la versión ovidiana, si bien ha de parafrasear holgadísimamente la parte referente al Aire, que es el elemento que ha de dar argumento a su poema. En la versión castellana más sobria, la de Jorge de Bustamante, esta separación y estabilización de los elementos se traduce así: «Dios (…) dividió su confusión apartando las cosas líquidas de las duras, las frías de las calientes, la lumbre de las tinieblas, las cuales cosas después de

así divididas y compuestas fueron separadas en sus debidos lugares, asentando al cielo y fuego en parte más alta, y al aire luego junto a él, la tierra más bajo, porque es más espesa, y por esta razón más pesada, y al agua debajo della cercándola alrededor, y todo esto ligando afirmó con perdurable paz». Tejada resume este pasaje en una octava:

Aqueste caos y confusión notable,
del cielo corrigió el sumo regente;
por centro colocó la tierra estable
de toda aquesta máquina excelente;
en torno la cercó del mar mudable
para que humedeciese su comente
de la tierra gentil las anchas salas,
y encima desplegó el aire las alas.

Como indiqué, sigue traduciendo toda la parte referente al Aire y añadiendo lo que le ocurre en elogio del móvil elemento hasta que nacen los cuatro vientos, que, encontrados entre sí, promueven confusión caótica, que vuelve a tratar de expresar el poeta con técnica igual a la seguida en la descripción del caos. Aquí juegan Norte, Euro, Austro y Favonio, y semejante galimatías trata de explicar sus oposiciones y fuerzas. Antes ha dicho así del aparecer de estos vientos:

Cuatro hijos brotó del todo iguales,
de fiero aspecto y fuerzas insufribles;
y aunque en las calidades desiguales,
iguales en ser fieros y terribles.
Fueron origen de diversos males,
insultos cometieron mil horribles,
cuatro juntos nacieron y mezclados
en confuso tropel amotinados.

Su asiento, indicado sobriamente por Ovidio, tiene aquí explanación copiosa. Una octava emplea en dar a cada uno su lugar de Norte, Sur, etc., y da comienzo la fábula, que creo invención del poeta, si bien el fondo corresponde al de la mitología más corriente, y particularmente a Virgilio, de quien traduce un dilatado pasaje.

El Rey Eolo, con el «deseo de alcanzar mayor potencia», sale con su escuadra. Hasta tres octavas ocupan los agüeros, que supongo invención de Tejada, así como el viaje del Rey. Resultan aquéllos verdaderos y Tejada se complace en un largo fragmento describiendo la tempestad, trozo verdaderamente notable, y dudo que superado por ningún épico castellano de cuantos se enfrentaron con ese terna. Sería prolijidad transcribir el pasaje y sólo lo hago con una octava notable por el derroche de términos marineros, que recuerda pasajes de Lope en su Dragontea:

De agua los vientos cubren proa y popa,
tronchan los remos, quiebran las portizas,
arrancan el betún, sacan la estopa,
baten amarras, quiebran candalizas;
vuelan barbetas, da al suelo la topa,
las maimonetas rompen más rollizas,
y despedaza su crueldad insana
la maestra, el trinquete y la mesana.

Acude Eolo a Jove y es oído, y las nubes se desgarran y el mar se serena. Es en este pasaje luminoso donde aparecen las virtudes de la escuela granadina, ya maduras e inconfundibles:

Bien así como cuando en el Oriente
dorada asoma la purpúrea aurora,
y con su rosicler y oro luciente
de mil matices a las nubes dora,
y la guirnalda de la bella frente
por entre los matices se transflora,
tal pareció, quitado el nublo oscuro
del sumo Padre el rostro sacro y puro.
Las Nereidas se vieron y Tritones
danzar en torno de su carro bello,
romper el viento con diversos sones,
el oro, dando al viento, del cabello.
De focas mil diversos escuadrones
por la salobre plata alzar el cuello,
y cubrirse de nácares las rocas
brotando perlas por las blancas bocas.

Este aparato marítimo preludia el magnífico de Pedro Espinosa si es. como sospecho, anterior este poema al de la peregrinación de San Raimundo. El tema y el color marcan su huella de escuela indeleblemente. Jove, tras pacificar los vientos, los encierra en honda caverna, de la que hace guardador y soberano a Eolo. Este pasaje procede íntegramente de la Eneida virgiliana, que describe tal gruta en su canto primero, así como la dispersión y ruina de las naves de Eolo reproduce las de Eneas en el mismo canto. Don Lorenzo Riber, en su bizarra traducción del poema romano[221]*, dice así: «Eolo […] oprime con su imperio los vientos en lucha y las roncas tempestades. Ellos, indóciles, ruedan y braman en sus cárceles y hacen mugir profundamente la montaña. Eolo impera allí en alto alcázar, y tiene su cetro, y ablanda corajes y atempera iras. Si no lo hiciera, en su ímpetu raudo arrebatarían mares y tierras y cielo profundo, y los traerían barridos por los aires. Pero recelando esto, el padre todopoderoso los encarceló en negras cavernas y puso encima grandes pesadumbres y alteza de montes y les dio un Rey, que, según pacto y mandamiento cierto, supiera reprimir las riendas y supiera relajarlas». En este pasaje se inspira Tejada para proseguir su poema y su elogio de la fuerza de los vientos:*

Al encerrallos, con el gran coraje
por las bocas lanzaban las espumas,
resistiendo tan bravos el ultraje
que el cielo atormentaran con las plumas,
si Jove al soberbísimo linaje
no lo domara con sus fuerzas sumas,
poniendo a cada cual al cuello fiero
gruesa cadena de fornido acero.
En un alcázar de acerado muro
Eolo está su furia reprimiendo,
y con los frenos de diamante duro
enfrena su furor bravo y horrendo.
Soplan con tal violencia, que seguro
no está su propio rey; y al gran estruendo
braman las cavidades de la sierra
y en torno se estremecen mar y tierra.

La comparación realista y feliz surge con perfecta naturalidad:

Cual suelen bravos canes extranjeros
y lebreles de Irlanda générosos
estar atentos y mostrarse fieros,
de que se ofrezca caza deseosos:
que luego que la ven, saltan ligeros,
a los cielos tornando perezosos,
a la saeta, al río, al sol, al viento,
mas (poco es lo que digo) al pensamiento;
tal el Vulturno con su vuelo atruena
el hueco monte por romper candados…

Con nuevos encarecimientos del poder y excelencia del aéreo elemento termina el poema.

He copiado ejemplos numerosos de él que pueden servir de muestras de su estilo, si bien los pasajes no han estado escogidos con especial atención. Por ellos ha podido entenderse la robustez de su versificación, la energía expresiva dentro del molde idiomático más noble sin recurrir a afectaciones ni artificios. Ejemplo notable de estas virtudes, y de las mejores retóricas del poema, pueden ser estas octavas, de suavidad y tersura:

No de otra suerte sucedió que cuando
jugando por el mar fresca marea,
andan las varias ondas retozando
al soplo del frescor que las ondea:
o de la suerte que el Favonio blando
las hojas de los árboles menea;
que entre ondas y hojas y aire que las bate
resulta un son confuso del combate…,

o de energía y movimiento esta otra:

De ramas a los árboles despojan;
de hojas a las ramas más floridas;
las flores amenísimas deshojan
y con ímpetu vuelan esparcidas.
Plantas arrancan, árboles arrojan,
y de la inmensa furia sacudidas
se juntan, al tropel de sus furores,

plantas, árboles, hojas, ramas, flores.

El poema, pese a contener, como hemos visto, un fragmento bien característico de Ovidio, resulta poco ovidiano y poco en el carácter de estas fábulas que estudio. Carece de transformaciones, salvo de la menuda del caos en orden, y su tono está más bajo el auspicio de Virgilio que del sulmonense. La tempestad y el encierro de los vientos, con más la soberanía sobre ellos de Eolo llenan la parte narrativa del poema, y toda ella corresponde al canto primero de la Eneida muy libremente interpretado.

Cuando en capítulo para ello diputado señale con más precisión las características de la escuela granadina, podrá comprobarse que de sus virtudes está nutrido este poema, como he insinuado de algunas de las octavas reproducidas con distinto fin, pero ejemplares en el sentido a que aludo.

No fue éste el único poema de este género que escribió Tejada Páez. Si hemos de creer lo que asevera en sus Discursos históricos de Antequera, escribió una fábula mitológica de Vertumno. Reproduzco el pasaje, muy curioso para nuestra investigación, del Barahona de Soto, de Rodríguez Marín[222]*. Al hablar de la fábula de tal tema del poeta de Lucena, dice: «… y esta fábula la tenía [él, Tejada] compuesta en verso, como Boscán la de Hero y Leandro, y Silvestre la de Narciso y Dafne, y Montemayor y Castillejo la de Píramo y Tisbe, y don Diego de Mendoza la de Venus y Adonis, y el licenciado Justo la de Anteón, y esta propia de Bertuno, con estilo tan elegante que lo tengo por insuperable, y fue atrevimiento entrar yo donde tal ingenio ha puesto la mano; y Francisco de Tejada, mi padre, la de Troco y Salmaces, que a ninguna destas es inferior…».*

La «Fábula de Genil», de Pedro Espinosa

No era empresa nueva en nuestra poesía fingir toda una fábula de transformaciones a la manera de las ovidianas, para inventar poéticamente el origen de un río. o contar su fingida historia bajo la especie de estas fábulas de metamorfosis. Los mitos más habituales de los ríos consagrados en los versos de los modelos latinos más ilustres se refieren a los de nuestra península, sin contar intentos tan deliberados como el de Sá de Miranda, en su fábula del Mondego. A esta especie corresponde uno de los más bellos y trascendentales poemas castellanos de esta épica menor: La Fábula de Genil, de Pedro Espinosa[223]*.*

La personalización de los ríos, tan usada por los modelos aludidos, era un lugar común en la lírica renacentista. No es de olvidar que la más desgraciada profecía de nuestra historia la hace sacando el pecho, o según mejor, aunque menos usada lección, la cabeza nuestro máximo Tajo. Este ejemplo de poeta tan poco entregado a ficciones ovidianas (aunque aquí su modelo, sólo a medias seguido, sea Horacio) persuade de lo comente de estas personificaciones.

El corte de la ficción de Espinosa es plenamente ovidiano, como nos persuadirá el examen pormenorizado de su argumento y estructura. Comienza con unas reflexiones que hacen veces de invocación (1.ª oct.), e inmediatamente empieza el relato. El dios Genil, enamorado de la náyade Cínaris, se dirige a ella, encontrándola, con las demás deidades del río, bordando y la endereza una declaración amorosa, ponderando sus bienes y fortunal (octavas 2-9), siendo escuchada con enojo por la ninfa. Genil decide contar sus cuitas a Betis, quien le oye benignamente (octavas 10-19). Llama Betis a consistorio a todas las deidades fluviales de él dependientes, y las manifiesta su voluntad de que Genil celebre sus nupcias con Cínaris (octavas 20-29). Cínaris, ante la fuerza inevitable, prorrumpe en llanto desconsolado y tan eficaz que se deshace convertida en agua (octava 30).

Éstos son los elementos esenciales del poema, y de ellos dos son de clara proveniencia de las metamorfosis. La declaración de Genil a la ninfa es una imitación, muy abreviada y distinta en la materia, pero idéntica en el tono y la intención, del canto de Polifemo a Galatea. Claro es que el río no podía ponderar las riquezas de sus ganados y posesiones, pero sí pondera los encantos de sus riberas y la claridad de sus cristales.

La transformación de Cínaris en agua es lugar común de las metamorfosis, sin que pueda decirse que imita concretamente pasaje alguno en que tal mutación sucede. Desde luego la situación no tiene semejanza con la metamorfosis de Acis bajo el peñasco de Polifemo, ni aun con la de Aretusa. Más se parece a la de Biblis, enamorada de su hermano Caumio, lugar menos glosado por nuestros parafrastas del gran libro ovidiano. Por otra parte, esta transformación era, por decirlo de un modo gráfico y pintoresco, la más verosímil, la que con menos esfuerzo de imaginación podía ocurrirse. Así es frecuente en nuestra poesía, sin pretensión de imitación ovidiana en muchos casos. Sirva por todos la metamorfosis que vio Ferragut (el Be mardo, de Valbuena, libro II) de una ninfa que, al ser violentada por un fauno, es libertada por Ferragut del ultraje, y por los dioses de la figura y ser, al convertirla en una alegre fuente, que

las nuevas flores del pintado suelo
en su cristal bañó resplandeciente.

Hemos notado que el dios Genil encuentra a la náyade Cínaris bordando debajo de las aguas. Este elemento de la narración tiene también origen clásico fácilmente comprobable. Procede de la fábula del pastor Aristeo[224] *según la narra Virgilio. La madre de Aristeo oye la voz de su hijo bajo las aguas, donde bordan las ninfas.*

Estas ninfas, cuyos nombres a continuación declara el mantuano, no son otras que las que Garcilaso de la Vega nos presenta en su tercera égloga entregadas también al bordado bajo las aguas, labor que continúan a la agradable sombra de verdes sauces junto al Tajo; estas mismas son las que el propio Garcilaso representa en un soneto calcado en este pasaje virgiliano:

Hermosas ninfas que en el río metidas…

las mismas que Camoens describe entregadas a la misma labor:

Moradoras gentis e delicadas
do claro e aureo Tajo, que metidas
estais nas suas grutas escondidas
e con doce repouso soçegadas;
agora esteis de amores inflamadas
nos cristalinas paços entretidas,
agora no exercicio embebecidas
de telas de ouro puro matizadas…

Estas mismas ninfas pasan al pasaje ya citado del obispo Valbuena y continúan la tradición del tema tras Espinosa. He aquí los versos del Bernardo:

… las deidades habitan de aquel río
donde en tiernos cuidados ocupadas,
en grutas de cristal y ondas ceñidas,
las ninfas sobre telas delicadas
sus amores dibujan y sus vidas:
las rubias hebras de oro marañadas,
entre la blanda lana retorcidas,

a vueltas muestran de sus lazos bellos
mil lances de primor dellas y dellos.

A la misma narración virgiliana de Aristeo corresponde el germen de la descripción del mundo subacuático que Espinosa habría de explotar con tanta gallardía, si bien alusiones tales no son infrecuentes en la poesía latina, ni en la nuestra a partir del modo italiano. Sobriamente lo había hecho Virgilio pintando el pasmo del pastor al conocer los palacios del río, muy semejantes al del río Betis.

Esta indicación de maravillas subacuáticas habían cristalizado en un tópico de nuestra poesía, del que creo autor a Garcilaso en su ya citado soneto.

Hermosas ninfas que en el río metidas
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas.

De esta imagen creo que se contagió fray Pedro Malón de Chaide al traducir un pasaje de Ovidio sobre Ícaro:

Al fin cayendo en las profundas aguas
de ninfas y nereidas recibido,
bajando a sus moradas cristalinas
en colunas de yelo sustentadas,
dió nuevo nombre al mar…

Pero tan elemental bosquejo de las maravillas submarinas no explica el desarrollo que su descripción toma en el poema de Espinosa. Ya señalaré, a su hora, lo que este aspecto tiene de original, pero a estos elementos clásicos, esenciales en su máquina poética, puede añadirse la influencia de poetas de su propia tierra, que con su trato y frecuencia no pudieron menos de contribuir poderosísimamente a la formación literaria de Espinosa.

En Fernando de Herrera pudo leer versos como los que a continuación copio, y que ya enriquecían con nuevos elementos y materiales la riqueza tradicional del Betis:

En tanto, a do alza el Betis deleitoso

las verdes cañas, la ovosa frente,
del puro vaso de cristal hermoso:
y con llena, espumosa, alta corriente
entra, donde Neptuno la ancha y honda
ribera ocupa y ciñe de Ocidente:
en la rica, dorada y fértil onda
haré los sacros juegos de su gloria
y que el coro de Náyades responda.

Pero mejor aún es la siguiente estrofa de su canción a San Fernando, que causaba la admiración de Lope de Vega, hasta hacerle escribir: «Aquí no excede ninguna lengua a la nuestra, perdonen la griega y latina»:

Cubrió el sagrado Betis, de florida
púrpura, y blandas esmeraldas llena,
y tiernas perlas, la ribera undosa,
y al cielo alzó la barba revestida
de verde musgo y removió en la arena
el movible cristal de la sombrosa
gruta, y la faz honrosa
de juncos, cañas y coral ornada,
tendió los cuernos húmidos, creciendo
la abundosa corriente dilatada
su imperio en el océano extendiendo.

Sigue esta espléndida personificación del río el modelo clásico que les hace cornígeros, y si bien Espinosa representó, por exigencias de la acción del poema, humanizado al Genil, no olvida este recuerdo clásico al pintarnos la llegada a consistorio de los demás tributarios del Betis:

otros vienen ceñidos con guirnaldas,
brotando olor los cristalinos cuernos
de tiernas flores y de tallos tiernos.

Por lo demás, los elementos capitales de la decoración subacuática, tal como nos la ha de pintar Espinosa —musgo, juncos y cañas, esmeraldas, perlas, cristal y corales—, aparecen ya en la magnífica estrofa; pero si ella puede ser punto de arranque no es suficiente para explicar la espléndida

ampliación que la pura invención poética de Espinosa nos dejó en la fábula de Genil.

Hasta aquí hemos expuesto los elementos de la fábula que pudiéramos considerar como allegadizos y que son los equivalentes en las demás paráfrasis españolas al argumento que proporciona la ficción ovidiana y los episodios de la narración o de la elaboración poética, de que imprescindiblemente se tendrá que servir el parafrasta. Al poeta le queda aún como terreno incontaminado nada menos, por decirlo de un modo gráfico, que el de la poesía.

Invención de Pedro Espinosa es la aparición del dios Genil ante su esquiva Cínaris:

el despreciado dios su dulce amante
con las náyades vido estar bordando
y, por enternecer aquel diamante,
sobre un pescado azul llegó cantando;
de una concha una cítara sonante
con destrísimos dedos va tocando:
paró el agua a su queja, y, por oilla,
los sauces se inclinaron a la orilla.

Aunque imitado en el tono del canto de Polifemo, invención felicísima de Espinosa es el canto del dios y los elogios del río. Hay en este fragmento una riqueza imaginativa, un alarde espléndido de color, pero no presentado en grandes masas, sino distinto y en finísimo dibujo distribuido:

Hay blancos lirios, verdes mirabeles
y azules guarnecidos alhelíes,
y allí las clavellinas y claveles
parecen sementera de rubíes;
hay ricas alcatifas y alquiceles,
rojos, blancos, gualdados y turquíes,
y derraman las auras con su aliento
ámbares y azahares por el viento.

Esta opulencia de color, de animación, de invención de materia poética, si en nadie alcanzó el grado de riqueza que en Espinosa, es en cierto modo distintivo de lo que queremos llamar escuela granadina. Los ejemplos

pudieran multiplicarse, pero prefiero citar sólo algunos de Luis de Barahona de Soto, que aunque publicados en las Flores de poetas ilustres, por el propio Espinosa, es seguro que éste conocía antes. He aquí un trozo de la preciosa égloga llamada de las hamadríadas:

Loable envidia en las vecinas ninfas
forzó a seguir de aquestos las pisadas,
que en copas de alabastro y vidrio hechas,
las cristalinas linfas
con azahar templadas,
con rosas y violetas contrahechas,
y en cestas nada estrechas
de casia y amaranto y mirabeles
y de alheña y saúco, tristes flores,
y los cogollos brotadores tiernos
de plátanos, naranjos y laureles,
presenta por los anchos derredores
de tu sepulcro…

y en otro lugar de la misma égloga:

violetas y cantuesos,
ligustres, blancos lirios y azucenas,
alhelís, rosas, trébol, madreselvas,
aquí marchitos dejan lustre y vida…

Así enumeraba plantas y colores Barahona, que también cantó al Genil y con entusiasmo y tono precursores:

Mas todas las imágenes orlaba
el líquido Genil. que el claro lecho
y nacimiento suyo demostraba
entre nevados riscos y altos hecho,
a do, cubierto de ovas, ocupaba,
y blanca espuma, tanto con el pecho,
que no se viera sin primor de raya
la blanca oliva y la manchada haya.

De ejemplo aún más significativo pudieran servir algunos versos del propio Espinosa, especialmente en sus sonetos.

Pero su gran hallazgo fue la descripción del alcázar del viejo Betis, en el que el poeta antequerano deja en penumbra de luz los antecedentes más brillantes que pudieran invocarse. La creación de este mundo subacuático es el gran triunfo de nuestro poeta, que ha de suscitar imitaciones y elogios, y que él mismo, satisfecho del hallazgo, ha de reiterar en otras poesías suyas, y especialmente en la espléndida A la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona. Sería preciso reproducir toda esta parte de la fábula para formarse idea cabal de la brillantez de este trozo. Copiaré algunos versos:

Ve que son plata lisa los umbrales;
claros diamantes las lucientes puertas,
ricas de clavazones de corales,
y de pequeños nácares cubiertas;
.....
Colunas más hermosas que valientes
sustentan el gran techo cristalino;
las paredes son piedras transparentes
cuyo valor del Ocidente vino;
brotan por los cimientos claras fuentes,
y con pie blando, en líquido camino,
corren cubriendo con sus claras linfas
las carnes blancas de las bellas ninfas.
De suelos pardos, de mohosos techos,
hay doscientas hondísimas alcobas,
y de menudos juncos verdes lechos,
y encima, colchas de pintadas tobas.
Maldicientes arroyos por estrechos
pasos murmuran, entre juncias y ovas.
donde a los dioses el profundo sueño
cubren de adormideras y beleño.
Vido entrando Genil un virgen coro
de bellas ninfas de desnudos pechos,
sobre cristal cerniendo granos de oro
con verdes cribos de esmeralda hechos;
vido, ricos de lustre y de tesoro,

follaje de carámbano en los techos,
que estaban por las puntas adornados
de racimos de aljófares helados.

Todo este mundo inventado por Espinosa encontró, sin duda, sus más fervorosos gozadores en los poetas de su propia escuela e intimidad. Nunca sabremos probablemente la relación cronológica del poema de Genil y del soneto de Luis Martín de la Plaza, del que copiaré algunos versos; pero es indudable que ambas piezas están escritas bajo la sugestión del hallazgo subacuático, de sus pescados, corales y plantas, de la naturaleza fingida bajo las aguas y oculta por sus movibles cristales. Parece natural que haya sido Espinosa el inspirador del soneto; pero para mi intención, para subrayar la vocación de estos poetas de la escuela granadina a desbordamientos imaginativos y coloristas, es indiferente la prelación cronológica:

Nereidas, que con manos de esmeraldas,
para sangrarles las ocultas venas,
de perlas, nácar y corales llenas,
azotáis de Neptuno las espaldas;
y ceñidas las frentes con guirnaldas,
sobre azules delfines y ballenas,
oro puro cernéis de las arenas,
y lo guardáis en las mojadas faldas…

Entran aquí elementos submarinos, como entraron en la poesía citada de Espinosa de la navegación de San Raimundo, y como había alguno entrado en la fábula que examinamos:

En Coicos, junto a un ancho promontorio
hay unas grutas de alabastro fino,
donde nació, entre arenas de abalorio,
un tritón que a servir a Betis vino…

Esta ampliación de la fauna y flora acuáticas tiene repercusión en más poetas del grupo, como en Mira de Amescua, en una célebre canción que puede ser anterior a la fábula de Espinosa, pues alude al saqueo de Cádiz por los ingleses en 1595. He aquí una muestra:

Delfines verdinegros y lascivos,
no porque son hermosos
saquéis a tierra los ingleses vivos;
tritones medio humanos y escamosos,
tañed a las sirenas,
porque arrojen cantando en las arenas
los bárbaros cismáticos furiosos.

No creo necesario aducir más ejemplos para centrar en su ambiente la fábula que estudiamos, pues juzgo sobrados los transcritos, y porque ya me urge denunciar lo que tiene Espinosa de personal, de diferenciador. Nadie había hecho elemento único de un poema, y no breve, la descripción de una naturaleza irreal, imaginativa. El esfuerzo y el éxito de esta invención poética constituyen la verdadera gloria de Espinosa. No reside el mérito tanto en la descripción (aunque tan sólo en el valor descriptivo se han fijado hasta ahora los críticos), sino en el valor poético de lo descrito, puramente inventado.

Espinosa encuentra ya casi exhaustos los recursos de los puros poetas italianos. Marchitos sus tópicos, sólo el mayor decoro de la dicción al describir podía salvar obras cortadas por tal patrón, gastado e inutilizado de una parte por Garcilaso y de otra por fray Luis de León. Podía intentarse lo que después había de culminar en Góngora, es decir, abandonar el camino más o menos realista y tratar de resolver los temas abordados en plano distinto del de la imitación de la naturaleza, propugnando por todos los tratadistas cultos desde Aristóteles. Espinosa, influido por condiciones geniales de localidad y temperamento, decide inventar una naturaleza, que describe con la misma llaneza y tersura que Garcilaso las orillas del Tajo, o fray Luis el huerto de la Flecha. En esto reside su originalidad, o mejor aún, su singularidad. Ocupa, por ello, un puesto único entre el puro italianismo, ya agotado en 1605, y el barroco gongorino que ya preludiaba.

Su influencia, por ello, no fue en los primeros momentos muy sensible, y no podrá serlo nunca en su total intención, pues no es empresa hacedera la de inventar con toda lógica y coherencia una naturaleza para describirla; pero rasgos sueltos de ella, visiones parciales, se incorporan desde el primer momento a las creaciones de los poetas, como probablemente ocurre en el caso del soneto citado de Luis Martín, pero de esto trataremos más tarde. Me urge dejar escrito que Pedro Espinosa, aparte esta singularidad subrayada, es un auténtico poeta en el resto de su obra. La navegación de San Raimundo es pieza excepcional que, si la rutina no fuera la guía de nuestros

historiadores literarios, figuraría, por derecho propio, en las más estrecha antología. Aparte las cualidades de brillantez imaginativa notadas, tiene otras de poeta auténtico que, aun saliéndome de la sobriedad que quisiera regla de cuanto escriba, no quiero pasar en silencio. Es, sobre todo, un estupor ante la naturaleza, ante el ser maravilloso de las cosas, que comunica a sus versos un tono inconfundible de poesía. Cuando, en el primero de sus espléndidos salmos, se dirige a Dios interrogándole:

¿quién te enseñó el perfil de la azucena?

la misma ingenuidad de la pregunta, el sorprender en la flor lo menos dicho y lo más prodigioso de su ser, el rapto religioso preciso para la interrogación, infunde al verso una tensión, una temperatura poética, un tono que es poético por sólo el ademán, aun sin considerar el concepto.

La crítica ha mostrado siempre su entusiasmo por la fábula de Genil. Conocida es la anécdota de don Blas A. Nasarre, que la leyó como suya en la Academia del Buen Gusto. Don Antonio Porcel. que cayó en el engaño, no recató el elogio más encendido. López de Sedano, Quintana y Rosell, al incluirla en sus conocidas antologías, no regatean el encomio. Don Francisco Martínez de la Rosa, en las anotaciones de su Poética, reconoce su mérito, si bien la pone algunos reparos que no descubren falta alguna en la fábula y sí limitación flagrante en el crítico. No gustar de la ingenuidad maravillosa con que está expresado el enojo de la ninfa al oír la declaración del río, es falta de sensibilidad, no de erudición ni de saber. Es así:

Dijo; y la Ninfa de matices rojos
cubrió el marfil, y vuelta la cabeza
con desdén, da a entender que el dios la enoja
y arroja el bastidor y el oro arroja.

El elogio del docto humanista de Antequera don Juan M.ª Capitán, que copia Rodríguez Marín en su conocida biografía del poeta, es acaso desmedido, pero por ello mil veces preferible a la cauta reserva con que los eruditos suelen tratar la verdadera poesía desinteresada. La Fábula de Genil —dice— es superior a todo lo del divino Herrera y no produjo un trozo igual la misma Grecia. Ticknor y todos los historiadores generales de nuestra literatura la ponderan con efusión. Rodríguez Marín, afortunado biógrafo del

poeta, la presta su incondicional elogio, así como Menéndez y Pelayo al contestarle al discurso de recepción de la Academia Española.

Pero son, sin duda, los poetas los que mejor han leído a los poetas, y, sobre todo, los que mejor han penetrado toda la belleza de sus concepciones. Los rasgos sueltos a que aludía más arriba, captados por poetas de todos los tiempos, son numerosísimos y ellos componen el mejor elogio de la bellísima fábula. Citaré estos versos de Lope en su Laurel de Apolo, que creo tienen esa procedencia:

Oyendo Manzanares
en su tejida cama
de juncos y ovas sobre verde lama
los ecos de las tropas militares
de tanto pretendiente,
aparta los cabellos de la frente,
los lirios y espadañas,
y el cristal que le dieron las montañas
de donde toma el nombre, esparce y deja
la cerúlea madeja
enjuta al claro viento,
de donde van saltando ciento a ciento
pececillos dormidos,
que estaban en las hebras escondidos,
pareciendo argentados
escarcha del Aurora por los prados;
y caminando al soto
más frondoso y remoto
de los pies escamosos le corrían
dos fuentes que en la hierba discurrían,
dejando un largo rastro
desde el soto a las urnas de alabastro,
como eminente, aunque pequeño río,
y recostado por lo más sombrío
en una verde alfombra de mastrantos,
que bordaban penachos de amarantos
con franjas de encarnadas margaritas
salpicadas de nieve,
y campanillas de morado escritas

de hermosa vista, aunque de vida breve,
que nunca la hermosura
más largo espacio que las flores dura,
llamó con ronca voz, si bien sonora…

Don Esteban Manuel de Villegas le tuvo bien presente en sus Idilios, que estudiaré. Menéndez y Pelayo, George T. Northup y Henríquez Ureña han señalado su evidente influencia en Quintana, Zorrilla y, sobre todo, Espronceda. A estos nombres habrá que agregar el del Duque de Rivas, que confesadamente le imita en su égloga Adelfa. Aún podríamos, con poco esfuerzo, prolongar esta lista, y quizá hasta poetas bien recientes, ya que la preferencia por la imagen poética creada y la riqueza y brillantez de su inventiva aproxima a la bellísima fábula a la sensibilidad de nuestro momento literario.

A todos los elogios expresos por la crítica o supuestos por la imitación ha de añadirse, finalmente, como superior el de su vitalidad prodigiosa, que marca su estela a través de toda nuestra poesía sin haberse extinguido aún su eficacia poética.

Pedro Rodríguez de Ardila

Incluyo en este lugar un poema singular entre los que vengo estudiando, atendiendo a la naturaleza de su autor y el carácter de su manera poética que le incluyen en el grupo granadino. Poco sabemos que la primera, así como de la vida de Pedro Rodríguez de Ardila, si bien conocemos mejor su carácter poético, pues aunque se han perdido las más de sus poesías con un códice que vio y extractó Gallardo ya mencionado[225]*, las muestras que restan son suficientes para juzgarle como bien caracterizado elemento del grupo granadino, de cuyas virtudes y estilo participa plenamente.*

El poema ha sido publicado modernamente por Francisco Rodríguez Marín, con el título de Baco y sus bodas en España[226]*, y lo había sido antes por R. Foulché-Delbosc, en la Revue Hispanique*[227]*. que usó en la nota preliminar el seudónimo de C. Mauroy, con el título que figuraba en el manuscrito de la Nacional, de que le transcribe, de Alabanzas del vino. De Bacho y sus bodas. Rodríguez Marín le da el subtítulo y calificación de poemita jocoserio. que debe aceptarse.*

Esta justa denominación podría hacer creer que se trata de una fábula burlesca como tantas que hemos de examinar en su lugar, y éste es el de aclarar que ninguna relación tiene con ellas. Pretende tratar en tono zumbón

y humorístico de la excelencia del vino, y sobre todo de los vinos españoles y extranjeros que mayor aceptación tenían en su tiempo. La parte mitológica es, pues, en él accesoria, si bien parece lógico el que escogiera a Baco como símbolo de bebedores y tomara pretexto de sus supuestas bodas para dar un apoyo argumental al poema.

Éste pertenece al grupo de alabanzas paradójicas o jocosas que abundan entre los poetas del Renacimiento, como la de los cuernos de Cetina, o las de el cerdo o la mosca de Juan de Arjona, que por cierto acompañan a nuestro poema en el manuscrito utilizado por Foulché-Delbosc. Su intención nada tiene que ver con la de las fábulas burlescas de mitología que, como veremos, pretenden tratar en broma los temas que se venían tratando gravemente por los mayóles poetas. Los supuestos estrictamente ovidianos que justifican la inclusión de este poema en nuestro estudio se reducen a los siguientes. Ovidio, en el libro IV de las Metamorfosis, nos instruye de que «Baco era muy temido y honrado por todas las tierras de Oriente, donde era adorado como a Dios, y en toda la tierra de Acaya todos le hacían gran honra». De esta noticia proceden los versos con que da principio la narración:

Ya de las Indias sosegado había
las nuevas fuerzas el valiente Baco.

con todo lo que sigue del viaje del dios. En el libro VI cuenta Ovidio la fábula de Baco y Erigone, cuya materia nada tiene que ver con el tema de nuestro poema. No así la de Ariadna, que relata en el libro VII, y que ha de dar lugar a sus bodas y la transformación de la abandonada amante de Teseo en la sabida constelación. Jorge de Bustamante había traducido sobriamente el pasaje: «El dios Baco. cuando vio la doncella ya hecha dueña desamparada, muy quejosa y afligida, habiendo compasión della, abrazándola consigo la llevó al cielo, y la hizo una estrella entre las estrellas». Este pasaje está ampliado felizmente por Rodríguez de Ardila y tan sólo en el tono jocoso de algunos versos se descubre su intención burlesca, ya que lo más de él podría figurar dignamente en el más entonado poema mítico. Copio el pasaje, aunque extenso, por dar una muestra del estilo del poeta y justificar su inclusión en el grupo de los nacidos en la ciudad del Darro, con todas las cualidades que ya llevo indicadas, y que ampliaré en otro lugar de este estudio:

Era el estéril y menguado día

que, harto de Ariadna, dio Teseo
con ella al traste en la montaña fría.
La cual, sin compostura y sin arreo,
llamando en vano al fementido esposo
que en su banquete derramó el poleo.
en un risco azotado y aguanoso
está con quejas lastimando al viento,
y el rostro con las manos, milagroso.
Paraba el mar su dolorido acento,
sosegando el rigor con que se antuvia
del orbe el más ligero movimiento.
De perlas derramando larga pluvia,
sobre la nieve del hermoso cuello
esparce al aire la madeja rubia.
La grana y rosicler del labio bello
muestra, y el cielo de la frente clara,
turbado aqueste y sin color aquello.
Los ojos cuya luz sirvió de jara
con que clavó de su enemigo el pecho
el tierno dios de la encubierta cara,
deslumbrado cualquiera está y deshecho;
la dulce habla, enflaquecida y ronca,
de vocear desde la playa al lecho…

Cíñela Baco una corona, y ello es feliz invención de nuestro poeta, no de piedras preciosas, sino de nueve uvas, el número de estrellas que ha de tener la constelación, de diferente color, y ante la envidia de las estrellas asciende la desdichada a formar entre ellas en el cielo la constelación que lleva su nombre.

Estrellas hubo por el medio día,
con turbios ojos contemplando el suelo,
si antes de compasión, ya de alegría.
Y esta fué la ocasión que en presto
vuelo dicen que el Dios entonces fácilmente
dio esta guirnalda al estrellado cielo.

En él hubiera querido celebrar Baco sus bodas, pero renuncia a ellas y lo hace en la tierra y en España, lo que da lugar al elogio de los vinos, que es tema capital en el poema, que Rodríguez Marín ha ilustrado insuperablemente. Del propio comentador es la sospecha de que el poema de Francesco Redi (1626-1698). Baco in Toscana, es imitación del de Rodríguez de Ardila. escrito cincuenta años antes.

Resumiendo lo expuesto, debe afirmarse que no puede considerársele sino como antecedente muy remoto de las fábulas burlescas mitológicas, cuyo momento aún estaba lejano, y ello porque la materia mítica puede considerarse como accesoria en él. y en cambio es esencial la alabanza del vino con intención que nada tiene que ver con la mitología. Ello le sitúa en el grupo de alabanzas más o menos paradójicas, pero siempre regocijadas, de que he hecho mención. Pese a ello, creía obligado el considerarle en mi estudio, pues es suficiente el armazón mitológico que le sirve de sustentación para darle tal carácter. Y su inclusión ha venido a imponérseme en este lugar porque Rodríguez de Ardila, tanto en ésta como en las demás composiciones que de él conocemos, practica con la misma sensibilidad que los poetas granadinos el ejercicio de la poesía. Esta amarra literaria le adscribe a este capítulo, pues sin ella su carácter singular le hubiera hecho aparecer aislado en nuestro estudio.

XII. Los dos polifemos

Don Luis Carrillo y Sotomayor

Uno en este capítulo los nombres de don Luis Carrillo de Sotomayor y don Luis de Góngora, no porque me interese relacionar sus teorías y sus prácticas poéticas, como clave de un nuevo estilo, ni porque crea que la manera y estilo de Góngora no se pueda explicar sin el antecedente del otro don Luis, sino por un hecho que corresponde a la historia más externa y a la vista. Ambos escriben casi al mismo tiempo una fábula mitológica que dedican al propio Señor, el tema de ella es en ambos uno mismo, el de *Polifemo* y *Galatea*, y a ambos se ha querido relacionar como propulsores del culteranismo. Esto procuraré aclarar hasta donde se me alcanza, pero quiero anticipar que tal generalizado juicio no hubiera sido, según el mío, causa suficiente para emparejar sus nombres, pues creo que muy poco tienen que ver ni en su temperamento ni, aunque parezca atrevida la afirmación, en su intención poética.

Yo estoy seguro de que los versos solos de don Luis Carrillo no hubieran conseguido el cambio de estilo que produjeron los de Góngora. Sus contemporáneos lo vieron así, y en las polémicas sobre la obra de Góngora para nada juega el nombre de Carrillo. La razón de que la crítica posterior le haya traído a cuento es su *Libro de la erudición poética*, que se ha querido presentar poco menos que como manifiesto de una escuela y que es uno de los escritos didácticos menos interesantes y menos operantes con que cuentan nuestras letras. Tal libro, dechado de indigesta erudición y de inanidad de doctrina, apenas merecería la atención si no fuera por lo traído y llevado que ha sido en estos últimos tiempos con ocasión de la polémica del culteranismo; la polémica de nuestros días, no la de entonces.

Toda la doctrina del libro cabe en un papel de fumar. No es sino una glosa difusa del verso de Horacio, *Odi prophanum vulgum et arceo*, mil veces citado antes y después, y expresamente transcrito por Carrillo en su libro.

Todo él se endereza a renegar del vulgo, incapaz de llegar a entender el arte culto, en lo que esta palabra tiene de sentido literal. «Presume el vulgo de entendellas [las joyas del arte culto]; el mismo pretende juzgallas. Contra éstos enderezo mis razones, contra esto se atreven a desencerrarse estas pocas palabras». O más adelante «¿De cuándo acá el indocto presumió entender al poeta, si antiguamente, aun para hablar bien, juzgó Cicerón ser necesarias las letras, y en alguno lo estimó alcanzar algo sin ellas, por cosa muy parecida a milagro?». O más claro, en otra ocasión: «Engañóse, por cierto, quien entiende los trabajos de la poesía haber nacido para el vulgo». Los textos son terminantes, y no creo que pasmen hoy a nadie, ni debieron de pasmar entonces por su novedad.

Pero frente a este apartamiento y desdén por el vulgo incapaz de gozar de la poesía culta (y siempre que no advierta nada en contraído emplearé este adjetivo en su estricta significación literal), frente a este aspecto negativo de su doctrina, si doctrina se pueden llamar las más vulgares apreciaciones, trata de afirmar una posición, de dar una norma positiva. Ésta, en relación con el culteranismo, no puede ser ni más tímida, ni menos constructiva. He aquí textos entresacados, como más expresivos. «Lícito le fue al soldado y cortesano un género de hablar diferente, y no compañero, al del hortelano y labrador; lícito le será al poeta, y todo, diferente género de lenguaje que el ordinario, y común, aunque cortesano y limado, no en las palabras diferente, en la disposición dellas, digo en su escogimiento». La existencia de un lenguaje poético fue la aspiración de Fernando de Herrera, que es antecedente del culteranismo mucho más importante que Carrillo, y el propugnarlo no entrañaba novedad alguna, ni decía nada nuevo ni no dicho. Es más, esta posición no habían de discutirla ni los más contrarios al sistema de Góngora. como veremos tratando de un Lope de Vega o de un Jáuregui. Porque el mismo Carrillo no podía ser más modesto en su aspiración, y así rechaza el hermetismo poético. «No pretendo yo, por cierto, ni nunca cupo en mi imaginación lugar a probar la escuridad por buena: el mismo nombre lo dice, sus mismos efectos lo enseñan». Y ha de añadir en otro lugar: «¿Cuánto más derecho camino será olvide el ignorante su ignorancia, que el poeta que lo fuere aquella suerte de hablar que ha ocupado oídos tan discretos, en que se han esmerado tan diestras manos? ¿Qué milagro si envuelto en la noche de su ignorancia misma, le parezcan tales las obras de los que leyere? No me huye a mí la moderación que se ha de guardar en esto, y la templanza: los vicios que engendra, o ya la demasía de las figuras, o ya el demasiado cuidado de las palabras, o confusión de ellas». Ésta era la doctrina corriente, y a Góngora y

sus secuaces no se les censuró por otra cosa que por «la demasía» que no hubiera admitido, de conocerla, el propio Carrillo. ¿Qué precursor es éste que hubiera negado al Mesías?

Si Carrillo no hubiera sido sino el autor de este pedantesco alegato, para nada se hubiera ocupado de él la historia literaria, y tan sólo la erudición le hubiera mencionado. Pero Carrillo, sobre todo esto, es un poeta, y un poeta malogrado, que sin su temprana muerte contaría entre los más importantes de su tiempo, como cuenta entre los más finos y ambiciosos de aspiraciones. Sabía muy bien Carrillo lo que distinguía a un poeta de un versificador, y éste es de los puntos que toca en su censurado *Libro* el que más merecía haber llamado la atención de la crítica. La importancia de Carrillo en nuestras letras reside en sus versos, no en su doctrina mil veces expuesta y mil practicada. No tiene mejor derecho a ser considerado como precursor del culteranismo que cualquier poeta significado de la corriente italianista, y él reconoce que Garcilaso es el primero de la serie de poetas cultos, es decir no vulgares. Y en eso tiene plena razón. En cuanto a su posición poética frente al vulgo y junto a los cultos puede contar por compañeros a todos los poetas desde Horacio, y enfrente, y como contradictor, tan sólo, y en días muy recientes, a don Julio Cejador.

Era necesario hacer estas consideraciones sobre la actitud e ideas poéticas de don Luis Carrillo y Sotomayor antes de entrar en la consideración y análisis de su *Fábula de Acis* y *Calatea*, obra por la que tiene un lugar, y amplio, en nuestras pesquisas sobre estos temas. Máxime cuando al considerársele como introductor y definidor del cultismo literario se le quería asimismo tener por modelo del pontífice del cultismo, y precisamente en su máximo poema de Polifemo. La polémica surgida en torno a esta sugerencia ha aclarado felizmente las relaciones que existen entre ambos poemas, que nunca autorizan para utilizar la palabra plagio, ni aun la de imitación tomada en sentido concreto y preciso. Fue el primero en señalar la coincidencia del tema y las posibles relaciones entre las dos tabulas el ilustre hispanista belga Lucien-Paul Tilomas[228], que dio una edición del poema de Canillo. Posteriormente habían de editarle Pedro Henríquez Ureña y Enrique Moreno[229]. Justo García Soriano[230] había de extremar la tesis del plagio en un ensayo que podemos calificar con toda justicia de fecundísimo, pues dio lugar primero a un excelente estudio de Walter Pabst[231], que exalta la originalidad creativa de Góngora, y después a una réplica de Dámaso Alonso[232], que a mi entender fija definitivamente la significación y el

alcance de ambos poemas, y su independencia mutua, si bien sean ramas diversamente desarrolladas de una misma tradición.

Lo primero que debe notarse al tratar el poema de Carrillo es lo aparentemente anacrónico del intento, pues el prurito de componer fábulas mitológicas puede decirse que había pasado, y ya iban transcurridos quince o veinte años de casi absoluta esterilidad en estos temas. De Carrillo se publican póstumamente su fábula con sus demás poesías en 1613[233], y las últimas compuestas de que tengo noticia deben ser anteriores al comienzo del siglo, si bien alguna apareció en la antología de Pedro Espinosa, de que he hablado. La única importante, la *Fábula de Genil*, del propio colector, imita, sin duda, el género, pero su tema es totalmente inventado aunque tenga reminiscencias de muchas fábulas ovidianas, a más de la intención deliberada de parodiarlas. Carrillo vuelve a la tradición cultista resueltamente, y escoge un tema mitológico y ovidiano, como lo hicieran los autores italianizantes que hemos estudiado El caso no es extraordinario, y dadas las opiniones estéticas del poeta se nos presenta como natural. Es lógico que quien preconizaba la cultura, como carácter propio de la poesía, buscara tema para su inspiración en la fuente más culta que la tradición renacentista había hasta entonces beneficiado.

La manera de tratar el tema se acerca mucho mejor al más o menos ampliamente parafrástico que hasta entonces habían utilizado los poetas, que a la creación, si no totalmente libre, remotísima del espíritu y carácter del original latino que había de servir de fondo y tema. En este sentido Carrillo pertenece más a la tradición preculterana e italianista que venimos considerando que a la propiamente culterana y barroca que había de llenar el siglo XVII.

La forma de la expresión poética corresponde asimismo al mundo de imágenes y metáforas anterior a Góngora, y fácil es comprobarlo. Se han citado, como precedente de una estrofa del cordobés, estos versos de Carrillo:

Persuadiónos su sitio y su frescura
y el destino cruel que me guiaba;
hizo el amor la viva piedra alfombra,
dosel la peña y de dosel la sombra.

Para cualquier catador de poesía, estas imágenes y su expresión pertenecen plenamente al mundo claro y vívido de Lope de Vega, y no al de

Góngora, que para dar la imagen del dosel había de decir no menos que estas palabras:

Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitial dosel umbroso;

y aun añadir, para completar la imagen del lugar:

y verdes celosías unas yedras
trepando troncos y abrazando piedras.

Y nada más lejano de la complicación gongorina que esta deliciosa octava que peca más de ingenua y sencilla que de culta y renovadora:

Los premios del amor nos incitaban,
la soledad y sombras persuadían,
y el ver cómo las vides se abrazaban
con los hermosos chopos, y se asían;
también dos tortolillas nos mostraban
en besos dulces cuánto se querían;
todo era, en fin, amor, que amor triunfaba
hasta en la yerba que en el prado estaba.

La influencia más clara es la de Garcilaso. Versos enteros pasan casi sin variación a los de Carrillo, sin que con ello trate yo de restar originalidad o mérito a su fábula. Así, cuando dice:

¡Ay yedra ingrata a muro ajeno asida,
y ay paciencia, más larga que mi vida!,

es seguro que recordaba los versos de Salicio en la primera égloga,

viendo mi amada hiedra
de mí arrancada, en otro muro asida,

sin que el uso oportuno de un tópico poético autorice para la acusación de plagiario.

Quiero reproducir un pasaje más extenso de Carrillo que se presta a consideraciones, a mi entender, elucidativas. Corresponden al canto de Polifemo.

No la envidia del cielo, el prado hermoso
ya por mejor color, ya por bordado
de hermosas flores, ni con cuello hojoso
el ciprés a las nubes encumbrado;
no del arroyo aquel color lustroso
ya en agua libre, ya en cristal atado,
ni juntos ciprés, prado, cristal frío,
igualan la beldad del dueño mío.
No el indomable toro más airado,
ni con ancianos brazos estendida
resiste a su pastor, ni al enojado
viento resiste más la encina herida;
no está más sordo el fiero mar turbado
ni víbora cruel más ofendida,
que sorda está, que fiera está y airada,
en oyendo mi voz, mi prenda amada.
Compite al blando viento, su blandura
de cisne blanda pluma, y en dudosa
suerte la iguala, de la leche pura,
la nata dulce y presunción hermosa:
en su beldad promete, y su frescura,
del hermoso jardín el lirio y rosa,
y si mis quejas, ninfa hermosa, oyeras,
leche, pluma, jardín, flores vencieras.

Esta manera de cantar a su ninfa corresponde plenamente al estilo de la égloga, pero de la égloga pasada ya por los poetas italianos y españoles del Renacimiento. No es extraño, pues en el fondo se trata de una égloga, y como pastor, aunque más que opulento, hace sus elogios y ofrecimientos Polifemo. Y tal tratamiento le había dado ya Teócrito, e imágenes de éste, como la también usada por Carrillo y Góngora de mirarse a la fuente para comprobar su belleza, venían rodando por todos los poetas que abordaban este tema. Pero en Carrillo no es necesario buscar antecedente tan remoto. La graciosa simetría de las dos primeras octavas al cantar la una la belleza y la otra los

desdenes de Galatea, había inspirado a Calvez de Montalvo en pasaje ya analizado en este estudio, y le había resuelto en un canto alternado o amebeo, de pastores, en el que uno cantaba la gracia y el otro los desdenes de la esquiva. Este artificio es el mismo empleado por Garcilaso en el final de su égloga tercera, y puede decirse que era un tópico utilizado por todos los bucólicos. Carrillo, al emplearle, se aparta del texto ovidiano, pero se aproxima a textos aún más comunes entre poetas españoles. El mismo sistema de recopilación o resumen que hace contener a los pareados de sus octavas le había empleado Garcilaso, y muchos más, y había de ser simétrico final de tantas y tantas décimas calderonianas que hemos de considerar relacionadas con estos temas mitológicos.

Podrían intensificarse estas consideraciones, pero ellas nos llevarían, seguramente, a no darnos cuenta de lo verdaderamente valioso de este poema, y por ello pretendo continuar su examen desentendiéndome de recuerdos e imitaciones.

Consta, sin la dedicatoria, de treinta octavas reales, y si, como hemos visto ya en un ejemplo, se aparta muchas veces de la letra de Ovidio, en cuanto al plan se ajusta a tal modelo fielmente. La fábula, como en el texto de las *Metamorfosis*, está puesta en labios de la propia Galatea, que se la narra a Scila. Es invención, y no infeliz, de Carrillo el que Galatea interrumpa su relato, presa de la emoción del recuerdo de Acis, y Scila la consuele.

La dedicatoria consta de cinco octavas al Conde de Niebla, y si en Góngora ha de llevar la palma la estrofa que dedica a la caza, en Carrillo, como más vivido y sentido por su cargo marino de cuatralbo de las galeras, las alusiones más felices son al mar y a las tareas marineras.

Mientras el hondo mar, mientras no gime
agravios de mil remos gobernados
de fuertes brazos, ni su imperio oprime
la quilla en largos surcos plateados…

… Mientras el grueso ferro no dejare
la seca arena, con que está abrazado,
ni velas visten de la entena estreñios,
oíd mis versos, pues que callan remos.

En el fragmento que he reproducido es de notar la dificultad sintáxica de algunos pasajes, y aún más podría hacerse resaltar en otras poesías, especialmente sonetos, del propio Carrillo, como puede documentarse

igualmente en su prosa. Creo que esto es lo más patente y notorio de su artificio retórico. El esfuerzo por romper con la sencilla lógica de la oración para darla mayor vibración poética no era prematuro, y el lenguaje poético estaba en sazón para intentarlo. Góngora había de conseguirlo, y aun lo tenía ya logrado, en aquellos mismos días. Pero el intento de Carrillo creo que está peor orientado. Cuando Góngora deja oscurecer su período gramatical es coincidiendo con alusiones, a veces casi herméticas, y a ellas corresponde bien una sintaxis lejana de la conversacional. Pero Carrillo lo hace con imágenes y conceptos llanos y corrientes, y si es estéticamente grato adivinar, sin acudir a la ordenación gramatical, el hilo conductor de metáforas y recuerdos peregrinos, enoja a veces tener que actuar de adivino en léxico e intención metafórica mucho más llanos. He aquí un ejemplo, elegido precisamente por su sencilla belleza intrínseca:

El manso jilguerillo que alentado
bañándose en el agua caluroso,
compite al ruiseñor el delicado
acento, en tono, por mi mal. lloroso,
nenias canta a mi muerte, que si amado
el árbol, por su canto, y más dichoso
al escuchar mi voz, mi bien, suave,
dudaras cuál es flor y cuál es ave.

Es sabido el fervor y devoción que Quevedo sentía por los talentos poéticos del malogrado cuatralbo. Justificados estaban, y esta fábula es buen exponente de las razones que para su admiración existían. Sin duda, se perdió en él un gran poeta, no menos ni peor dotado que los mejores que ilustraron aquel momento cenital de nuestras bellas letras. Esta misma fábula, sin comparaciones descaminadas, cuenta entre las más bellas que se compusieron sobre temas mitológicos, reanuda la tradición en riesgo de perderse de componerlas y da ocasión a la escritura de la de don Luis de Góngora. que había de dejar como en penumbra a los más bellos Polifemos de nuestra poesía, al de Castillejo o a este mismo de don Luis Carrillo y Sotomayor.

Góngora

Es sabido que, en 1613, comenzaron a circular las copias de los dos máximos poemas gongorinos: *Las Soledades* y *El Polifemo*. y esa fecha tiene el juicio o censura que, solicitado por el poeta, dio Pedro de Valencia. En 1611 aparecía

la fábula sobre el mismo lema de Carrillo, que acabamos de estudiar; pero esta fábula, como todas sus poesías, se publica póstumamente, pues el malogrado poeta había fallecido en enero de 1610. Ignoramos, pues, la fecha de composición de esta fábula, que puede retrasarse algún año más de la fecha de su muerte, e ignoramos, asimismo, cuándo la conoció y cuándo escribía la suya Góngora.

Parece fuera de discusión que al dedicarla al Conde de Niebla, lo mismo que hizo Carrillo con la suya, y al versar el mismo tema mitológico, no fue ajena la composición del poema gongorino a la escritura del poema del joven cuatralbo. Pero ¿conoció Góngora esta fábula tan sólo a su publicación en el libro de Carrillo, o le era conocida antes? Porque, en este caso, puede adelantarse algunos años la composición de su *Polifemo*. No afirmo nada, pero lo importante es notar la prioridad de la fábula de Carrillo. Queda, pues, sentado que entre ambas fábulas hubo una relación, que puede llamársela de muchas maneras (ocasión, estímulo, emulación, rivalidad, etc.), pero, en ningún caso, puede invocarse como plagio, ya que al ir dirigidas ambas a un mismo señor era estúpido el presentarse ante él con el hurto en las manos. Por otra parte, esta cuestión está definitivamente zanjada por Dámaso Alonso al contestar a don Justo García Soriano, que, temerariamente, se inclinó del lado contrario hasta la caída.

La polvareda que la divulgación de los dos poemas de Góngora causaron en el ambiente literario fue extraordinaria, y me creo excusado de entrar en detalles, después de los muchos que han dado los gongoristas especializados. Es indudable que los poemas escandalizaron a muchos, al par que en otros levantaron el más encendido entusiasmo.

Creo inútil el obstinarnos en sostener como única razón que eran el paradero fatal del cultismo, que desde la introducción de los modos en Italia constituía una corriente dispuesta en su momento a desbordar el cauce más o menos abrupto o moderado por donde discurría. El cultismo en Góngora no hace, en efecto, otra cosa que culminar, reuniendo todos los elementos eruditos, léxicos y gramaticales que en dosificación variada venían usando los poetas incursos en tal corriente. Pero es preciso reconocer que el escándalo producido por la divulgación de los dos poemas fue un hecho real, que comprometió las opiniones de todos los poetas y hombres de letras de su tiempo, y que algo extraño notaron en aquellos poemas con lo que no se contaba, como se pudo contar en su día con el léxico poético de Herrera, o en mucho más recientes con la sintaxis dislocada y oscura del propio Carrillo.

A mi entender, con Góngora acaba el movimiento cultista y comienza el gongorino. Éste no es sustancial mente distinto del otro, pero es el otro más Góngora, y el caso del poeta Góngora es un caso tan excepcional dentro de la poesía española, que reclama el volver a prestar atención a la influencia decisiva del individuo egregio, del héroe, como diría Carlyle, en la evolución de la Historia. Lo cierto es que hasta Góngora, Góngora mismo, apurando las cosas, siguen una línea cultista más o menos exaltada. En Góngora esta línea se adelgaza hasta quebrarse, y los poetas posteriores, al adjetivo que no deja de cuadrarles de cultistas, tienen que añadir el sobrenombre de gongorinos.

Me he cuidado bien de señalar como momento de esta evolución la aparición de Góngora, y no la aparición de sus poemas. Para sus contemporáneos, el cómputo debió ser distinto, porque hasta la publicación del *Polifemo* y las *Soledades* no se dieron cuenta de quién y cómo era Góngora. La posteridad, estudiando la figura del poeta, puede hacer la afirmación de que el Góngora de estos poemas estaba intrínsecamente inserto en el que escribía versos desde 1580. El poeta tuvo siempre el mismo concepto de la poesía, y en estos poemas, y en más composiciones anteriores, y anteriores incluso a la oda de *Leí toma de Larache*, que suele considerarse como punto de arranque de esta revolución literaria, usa aproximadamente el mismo léxico, la misma sintaxis y las mismas cultas alusiones que en los dos escandalosos poemas. Lo sucedido, y probado con todo rigor científico en el aspecto del lenguaje por Dámaso Alonso, es que el poeta intensifica cada vez más el procedimiento hasta llegar a condensar en esos dos poemas todas las características que sueltas estaban en sus anteriores poesías. Góngora en estos poemas, y en algunas poesías posteriores, y aún en alguna anterior, nos da una síntesis de todas sus cualidades diferenciales, y vistas reunidas son notorias para los que no las habían ni adivinado en su anterior producción poética.

No he de tocar aspectos estilísticos sagaz y científicamente estudiados. He de fijarme en otros que, por dicha, tienen relación con la materia de los poemas que aquí estudiamos. Quien se haya asomado a los comentarios, tantas veces ociosos y muchas más útiles aun hoy mismo, de Pellicer, de Salcedo Coronel, de Salazar Mardones, habrá podido observar que la mayor parte de las aclaraciones que hacen a metáforas y alusiones de Góngora, se ilustran con citas clásicas de los autores y materias que han sido fuentes o temas de los poemas que estudiamos. Ello no es de extrañar. Estos poemas, por su propia naturaleza, están en el límite máximo del cultismo desde su aparición. Aclaraciones de este género, aunque en verdad no tantas ni tan prolijas tuvieron que hacer Herrera o el Brocense para explicar pasajes de

Garcilaso, y hasta el Comendador Hernán Núñez para ilustrar las poesías de Juan de Mena. Y esos pasajes que he citado en su lugar, corresponden precisamente a esta materia mítica, cada vez más acrecida y complicada en las plumas de estos poetas cultos. A Góngora tenían que corresponder los mayores esclarecimientos, que se complicaban con dificultades más de sintaxis que de léxico, y ella tan personal que es una de las razones capitales de su diferenciación. La sintaxis de don Luis es tan personal que hasta en él llega al amaneramiento, y mucho más en cuantos trataron de imitarle.

Pero urge decir que éstos no son sino elementos externos de su poesía. Lo más diferenciador era la manera inusitada de enfrentarse con los mundos poéticos que abordaba. Las mayores audacias metafóricas llegaban a representar, por ejemplo, a la belleza femenina conforme a un canon que hacía siglos había fijado Petrarca. Perlas, oro. rosas, nieve eran puntos de referencia en todos estos poetas, tan sabidos que podían permutarse sin extrañeza para nadie con cabellos, dientes, mejillas o pecho. En su manipulación no cabía ya mayor destreza y eficacia. Góngora, al enfrentarse con estos elementos tópicos, busca siempre manera de llevarles a una significación ambigua, en la que el efecto estético no se sabe si procede de lo que se quiere representar o de lo representado. Cuando Góngora. describiendo a Galatea, nos dice:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja,
duda el Amor cuál más su color sea.
o púrpura nevada o nieve roja,

queda la imagen de Galatea perdida confusamente en el floral diluvio, y la pura representación, la imagen pura expresada en los tersos e incomparables endecasílabos, se antepone a toda otra visión. La púrpura nevada y su poético e ingenioso contraste, la nieve roja, es prueba del mismo poder visual, y esa mezcla coloreada es bella por sí, sin que tengamos que acordarnos de Galaica, si bien el percibir que sirve los designios de una relación y de una descripción le haga cobrar todo su sentido. No es bastante decir que se trata de un arle antirrealista. Se trata de un antirrealismo excepcional, y en esa excepcionalidad reside la personalidad, la individualidad poderosísima del poeta.

También aquí, como tras la poesía de Garcilaso, cabe repetir la exclamación que entonces transcribí de *La Nise lastimosa*:

Otro cielo, otro sol me parece éste
del que gozaba yo…

Hasta ahora todos los poetas, hasta los más cultistas, más o menos imitaban la naturaleza, y de ellos podía notarse, y de muchos hemos notado, deliciosos apuntes de paisajes, atisbos felices de penetración psíquica. En Góngora no creo que cabe hablar de paisajes. Acaso se nos comunique alguna vez la impresión de alguno, pero será siempre a través del ambiente poético creado por el poeta, y más podremos decir que le adivinamos, que no que le vemos. Para Góngora la naturaleza no es nunca modelo, sino pretexto. Todos sus elementos esparcidos y sueltos ha de recogerles y reunirles en un esfuerzo de recomposición, y al reconocerles nos encontramos en otro mundo distinto del habitualmente descrito no sólo por los poetas realistas, sino también por los cultos y antirrealistas.

Pero el modo de llevar a cabo esa recomposición es, asimismo, singular, y éste sí, deducido de la tradición de los temas que toca, y muy especialmente de los mitológicos, en el que está incluida la fábula que suscita este comentario. La naturaleza real se le ha venido abajo (por decirlo de una manera expresiva) a Góngora por la introducción en ella de elementos clásicos, humanísticos, procedentes de los más ilustres poetas de la antigüedad. Entre Góngora y el mundo hay siempre interpuesto un mundo de representaciones clásicas, que dislocan y desajustan la realidad ambiente. Además, este mundo superpuesto o interpuesto es la interpretación personalísima de ese mundo clásico, y la revelación de esta interpretación es la causa mayor del escándalo que produjeron sus poemas. Todos los poetas cultistas, cual más, cual menos, habían tenido su representación del mundo de la antigüedad grecolatina, aunque muy pocos verdaderamente personal e individualizada. Pero aun en éstos, si excluimos acaso a un Garcilaso, tal representación no tuvo la buida intensidad que tuvo en Góngora, y por eso sus imágenes eran casi siempre intercambiables. La complicación alusiva de la siguiente estrofa es prueba de hasta dónde tenía siempre Góngora entre los ojos y la pluma una representación singular del mundo mitológico:

Ninfa, de Doris hija la más bella,
adora, que vió el Reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella,

lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.

En esta disección de la Naturaleza, que Góngora llevara a cabo, para recomponerla después formando su mundo poético, se apropia de los elementos más fúlgidos, preciosos y mejor coloreados, y ello da a su cosmos poético una brillantez y luminosidad desusadas. El blanco más exaltado: cristal, nieve, plumas, lilios, mármol, diamante, cuando no leche, lanas o manteca (por no salir de los pastoriles objetos de nuestro poema), sirve de fondo a verdes, púrpuras y mil colores más de flores y peñas, que proporcionan a la fábula su incomparable luminosidad. Precisamente de buscar los más sombríos y tiznados sobrevino la bendita herejía de don Juan de Jáuregui.

Ciertamente nunca sabremos dónde está el verdadero secreto de la poesía. Todo lo dicho, y mucho más que pudiera decirse, toda esta creación y esta espléndida floración colorista, todo el primor retórico y todas las felices audacias de dicción, aun no explicarían el encanto de esta poesía. Queda aún intacto el temblor lírico, el entusiasmo o rapto del poeta. Y bien sé que estas expresiones no son sino vanidad de querer expresar lo inexpresable, de rellenar con unas palabras vagas y convencionales el vacío de una explicación auténtica.

Esto es lo esencial en la poesía de Góngora, como en toda poesía. Y para esto no sirven todas las ilustraciones históricas que quieran proporcionar de la genealogía del fenómeno gongorino. Ciertas formas, ciertas preferencias temáticas podrán explicarse con tales investigaciones. Pero ellas siempre serán accesorias, y dejarán intacta la médula del fenómeno poético. Cierto que don Luis, como quería Lope de Vega, ennobleció

el instrumento
más dulce que ilustró músico acento,
bañando en ámbar puro el arco de oro;

que le puso

sobre trastes de plata, cuerdas de oro,

pero lo esencial de su estro será siempre un gozoso misterio que cuantas veces queramos aprehender otras tantas se nos escapará de las manos. Mas las cualidades que en él hemos notado nos autorizan para decir que en él acaba el cultismo por superación incontenible y empieza el gongorismo, al que un erudito belga dio el nombre acaso más preciso: el de *preciosité cultiste*, preciosismo cultista. Los poetas que siguen esta corriente están muy lejos de «dar al inmenso mar» de Góngora «viles espumas», como dijo Lope en un momento de malhumor de los comentaristas. Les falló el aliento del modelo, pero con solas sus formas retóricas, y el aliento propio más o menos intenso, lograron escribir un brillante capítulo de nuestra poesía: el de la poesía barroca. Lo personal ya es escuela.

Los primeros años del siglo XVII habían sido harto estériles en la producción de poemas mitológicos, como he advertido. Dijérase que la fórmula y el sentido de su composición habían caducado. Aún no habían preludiado los de Lope, que son muy tardíos dentro de su colosal producción, y puede decirse que desde la composición de la *Fábula de Genil*, que acaso es anterior al comienzo del siglo, ningún intento había cuajado felizmente, ni casi había habido intento alguno digno de reseñarse. El propio Espinosa al componer su poema, no aprovecha una fábula ovidiana, sino que crea un argumento nuevo, y siguiendo la manera de aquéllas, escribe su memorable fábula. Espinosa, precisamente por encontrar agotado el tratamiento del material mítico, no queriendo abandonar el deleitoso mundo de las mitologías, inventa sus ninfas del Genil y sus genios de los ríos españoles, y de los dioses consagrados, tan sólo el «señor del húmido tridente» aparece en su invención.

Hay que reconocer a Carrillo el valor y el mérito de situarse de nuevo ante un tema estrictamente ovidiano, y tratar de resolverle con su fórmula culta, no muy distinta, salvo en bizarrías de sintaxis, de las habituales para tratar estos temas. Hemos visto lo airosamente que sale del empeño, y es necesario volver a decir, al llegar a este punto, que su fábula se parece más a las de tradición italiana, que venían sucediéndose, que a la de don Luis de Góngora. Puede decirse que Carrillo remata una tradición, en tanto Góngora comienza una nueva. El propio Lope, en este limitadísimo aspecto de su obra, está incurso en esta nueva corriente, y el florecimiento de este género tras de Góngora, que supera al primer entusiasmo italianista. es la prueba más convincente de hasta qué punto don Luis representa una nueva manera: el gongorismo.

Góngora se sitúa ante su tema en la misma actitud que venían teniendo los poetas que les trataban. Su modelo es Ovidio, y le sirve de cañamazo en que

bordar con sus dotes poéticas y de falsilla para sobre ella trazar el esquema de su fábula.

Es cierto que Góngora no sigue servilmente el texto de Ovidio, e incluso introduce, no ya imágenes, sino episodios enteros que no figuran en el remoto modelo; pero éstos no son más importantes ni numerosos que los que hemos observado en otras fábulas, injertados con mayor o menor fortuna. La originalidad no la entendían en el siglo XVII como la entendemos hoy, y Góngora no fiaba la suya a sumar o restar versos o situaciones de la versión ovidiana. Precisamente, su mayor originalidad está precisamente en hacer florecer de nuevo los tópicos poéticos de que se sirve.

Esta consideración tiene encaje desde la dedicatoria. Las dos ideas capitales de ella están íntegramente en la dedicatoria de Garcilaso a don Pedro de Toledo en la primera égloga. Son éstas la de que el personaje suspenda su dedicación a la caza para escuchar al poeta, y la promesa de cantar dignamente sus loores. Hasta el «ocio», el «ocio atento» en Góngora, se encuentra en las estrofas del toledano. Mas con todo, nadie creo que se acuerde de los versos de Garcilaso al leer los del *Polifemo*. Y es indudable que les tuvo en la memoria don Luis, como había de tener después los de Ovidio para el resto de la fábula. La alusión a la caza, bella, pero de carácter realista en Garcilaso

(el monte fatigando
en ardiente jinete, que apresura
el curso tras los ciervos temerosos
que en vano su morir van dilatando),

se transforma en Góngora en la inolvidable octava que resume la belleza del noble ejercicio de la caza. La promesa de nuevo canto es, en cambio, mucho más dilatada en Garcilaso, que la agracia con una imagen felicísima

(el árbol de vitoria
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente,
dé lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
poco a poco, arrimada a tus loores),

mientras que Góngora la resume y constriñe, como impaciente de entrar en materia en cuatro versos tópicos, quizá los menos interesantes de todo el poema:

Alterna con las Musas hoy el gusto,
que si la mía puede ofrecer tanto
clarín, y de la Fama no segundo,
tu nombre oirán los términos del mundo.

Me he detenido en este paralelo para ejemplificar el concepto que de la imitación tenía el poeta cordobés, pues semejantemente ha de proceder en gran parte de su fábula.

Comienza Góngora el poema con una referencia a Sicilia, donde ha de ocurrir la fábula, y con la descripción de la gruta de Polifemo, que recuerda más el pasaje homérico que los versos ovidianos. Sigue la descripción del gigante, en que Góngora supera todas las hipérboles que sobre ese tema eran conocidas a través de la tradición de este género, y la indicación de Ovidio sobre el canto del cíclope se amplía genialmente en esta estrofa:

Cera y cáñamo unió, que no debiera,
cien cañas, cuyo bárbaro ruido,
de más ecos que unió cáñamo y cera
albogues, duramente es repetido.
La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
tal la música es de Polifemo.

Como sabio contraste sigue la descripción de Galatea. y aquí apura Góngora cuantas delicadezas y suavidades era capaz de expresar. El episodio, totalmente original, de la isla ardiendo de amores por la ninfa continúa la descripción de ésta. Es imposible dejar de reproducir alguna de estas octavas, de las más excelentes y originales del poema:

Bien sea religión, bien amor sea
deidad, aunque sin templo, es Galatea.
Sin aras no: que el margen donde para
el espumoso mar su pie ligero,

al labrador de sus primicias ara,
de sus esquilmos es al ganadero;
de la copia a la tierra poco avara
el cuerno vierte el hortelano entero
sobre la mimbre que tejió prolija,
si artificiosa no, su honesta hija.
Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados,
de tardos bueyes, cual su dueño, errantes;
sin pastor que los silbe, los ganados
los crujidos ignoran resonantes
de las hondas, si en vez del pastor
pobre el céfiro no silba o cruje el robre…

Tiene lugar a continuación la presentación de Acis, que encuentra dormida a Galatea y pone junto a ella su rústico agasajo:

El celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó, entre verde y seca,
en blanca mimbre se lo puso al lado,
y un copo, en verdes juncos, de manteca.
En breve corcho pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina hueca
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó la primavera.

Sigue la narración de los avances amorosos de los dos finalmente amantes hasta llegar a la total entrega:

Sobre una alfombra, que imitara en vano
el tirio sus matices, si bien era
de cuantas sedas ya hiló gusano
y artífice tejió la primavera,
reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos
(trompas de amor) alteran sus oidos.

El ronco arrullo al joven solicita;
mas, con desvíos Galatea suaves,
a su audacia los términos limita,
y el aplauso al concento de las aves.
Entre las ondas y la fruta, imita
Acis, al siempre ayuno, en penas graves:
que, en tanta gloria, infierno son no breve
fugitivo cristal, pomos de nieve.
No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.
Cuantas produce Pato, engendra Gnido.
negras violas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya y de Galaica.

Es en este momento cuando Polifemo hace sonar su albogue y entona el canto tan parafraseado en castellano desde Castillejo. La interpretación de Góngora es lodo lo feliz que podía esperarse de tan gran poeta. Renuncio a reproducir más fragmentos, pues poema de tal perfección debiera ser familiar a lodos los aficionados a la poesía. Descubre a los amantes, arroja el peñasco sobre Acis fugitivo, que gloriosamente queda convertido en río que va a perderse en el mar. La metamorfosis ocupa en Góngora una sola octava y recuerda bien el pasaje ovidiano.

Sus miembros lastimosamente opresos
del escollo fatal fueron apenas,
que los pies de los árboles más gruesos
calzó el líquido aljófar de sus venas.
Corriendo plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo llores, y argentando arenas,
a Doris llega, que con llanto pío,
yerno le saludo, le aclamó río.

La fábula que en el texto ovidiano es relato de Galatea a Scila, la descripción del gigante hecha por Ovidio y familiar a cuantos poetas trataron del caso, representaciones tópicas de éste perpetuadas en la tradición del

tema, acaso algún recuerdo de la traducción de Anguillara y aun de la de Sánchez de Viana, tan remota en su carácter al poema gongorino, una imitación de un pasaje de *Il Polifemo* de Tomás Stigliani, son los elementos que pueden considerarse como fuentes de Góngora. Pero el poema se encuentra a cien leguas de todos ellos y hace falta el escalpelo y el microscopio de un crítico interesado en ello, como Dámaso Alonso[234], que ha hecho el examen más demorado de estas influencias, para poder enunciarlas sin extrañeza de los que conozcan tales fuentes.

Con todas ellas el *Polifemo* gongorino es el poema más original que hemos encontrado hasta ahora en nuestra investigación sobre estos temas, y él abre un nuevo ciclo en su tratamiento e infunde savia vigorosa en un género ya caduco y en trance de olvidado. Nada de lo que dentro de él se escriba en adelante ha de ser ajeno a esta fábula, meta inasequible, desesperación de gongorizantes entusiastas e hipócrita piedra de escándalo para los enemigos del poeta, aun más que de su poesía. Como Sicilia ante los encantos de Galatea, ha de arder la poesía española ante el atractivo singular de este poema. Y pasada esta admiración imitativa, tras la incomprensión de la crítica neoclásica y la tiniebla para la poesía que significa la positivista, ha de resucitar la fábula con nuevos encantos para las últimas generaciones y ha de quedar en la más alta cumbre de la belleza realizada por medio de la palabra cima señera de la poesía española.

Sería incongruente pedir a este tipo de poesía la vibración lírica, la elevación espiritual de otras cumbres de nuestra poesía. Estamos ante una versión barroca del mundo grecolatino y es absurdo exigir nada que trascienda de esta pretensión limitada como lo es la de todo el género que estudio. Por eso me he cuidado de decir que es la más alta cumbre de belleza realizada, la congregación más brillante de imágenes y arreos metafóricos, la más lujosa reunión de alusiones a cuantas fábulas creó la antigüedad y recogió el Renacimiento. Ése es su mundo y al realizarle singularmente, y aquí este adverbio tiene toda su significación de único, logra Góngora el más agudo acierto de cuantos hemos estudiado y habremos de estudiar en esta exposición y consideración de fábulas mitológicas.

XIII. Lope de Vega

Lugar de los poemas míticos de Lope

La materia mitológica había siempre tentado la inspiración de Lope de Vega, y buena prueba de ello son sus autos alegóricos de tema mítico y, sobre todo, sus comedias mitológicas, en las que da libertad a su genio para tratar estos temas con el carácter dramático que cuadraba mejor al de su temperamento. El tratamiento de estos temas en forma de fábula es muy tardío en Lope, y hasta 1621 no aparece *La Filomena*, que acaso no sea la primera cronológicamente en su composición, pero que es, desde luego, la primera publicada.

Sabemos también que en juveniles años tradujo el poema *De rapta Proserpinae*[235]. de Claudiano. Explícitamente lo declara en su *Égloga a Claudio*:

Vive sin luz por ser en tierna infancia,
el robo de la hermosa Proserpina,
que a la pluma latina
trasladé la elegancia:
mas dedicada al Cardenal Coloría
por Sirena quedó de su corona.

Este poema ha sido parafraseado, varias veces en castellano, y a alguno de sus traductores he de estudiar en este libro. Quede como antecedente de las aficiones de Lope a la materia mitológica que ha de dar lugar en su último tiempo a la composición de los poemas míticos que estudiaré.

Ésta es la razón que me ha movido a la singularidad de tratar antes de Góngora que del Fénix, pues si bien son rigurosamente contemporáneos, y Lope sobrevive bastantes años al cordobés, la cronología de la evolución de la poesía ha reclamado siempre lugar anterior para el gran poeta madrileño.

El hecho de que Lope, tan tardíamente, escribiera y publicara sus fábulas se debe, a mi entender, a su deseo de ajustarse a una moda literaria, y a la ambición de, dentro de ella, superar los ejemplos anteriores de tal género. Pero esta boga se debía, en gran parte, al ejemplo de Góngora, y en este sentido puede considerarse a Lope como influido por la escuela culterana. Veremos que de ella se tiñe en muchos trozos de sus poemas, pero el exponente mayor de culteranismo que nos ofrece es el decidirse a componerles.

Bajo el signo de Góngora han de estar en adelante estos poemas, y de ello no se libra ni el libre genio de Lope. Si alguna vez se quiere estudiar metódicamente la influencia en Lope de tal escuela, a estos poemas habrá que acudir fundamentalmente, y creo que nos daremos mejor cuenta de su intención ahora, tras de haber estudiado el *Polifemo*, brillante inicial del género a partir de la fecha en que se difunde.

Las cualidades de Lope han de brillar esplendorosamente en estos poemas, y en el análisis que de ellos intentamos, procuraremos hacerlas resaltar, pero ellas no pueden hacernos olvidar el arranque culterano de su composición. Vamos a considerar al último Lope, el más brillante y sabio, ya que no el más espontáneo y lozano. Mas cuando Lope canta «la dulce primavera de sus primeros años», no piensa en fábulas mitológicas del género de las que ha de componer en su madurez.

Las dos partes de «La Filomena».

La Filomena, poema mitológico de Lope de Vega, se publicó en Madrid en 1621[236], y da título al libro en que apareció. Su importancia poética justifica que así fuera, pero otras cualidades que corresponden de lleno a la historia literaria han hecho más famoso este poema que las de orden estético, que siguen siendo las más importantes, pasadas aquellas circunstancias.

Consta el poema de dos partes, perfectamente distintas, y seguramente escritas con absoluta independencia y, probablemente, a distancia de tiempo. La importancia poética de una y otra es también desigual, y si la segunda tiene el atractivo de su curiosidad biográfica, la primera es un desinteresado poema, de los mejores que Lope produjo en éste, y en cualquier género, y muy representativo de sus cualidades, y estilo, como intentaré mostrar en el análisis que me propongo, demorado y minucioso, de él.

Está dedicado el libro, y concretamente el poema, a doña Leonor Pimentel, ilustre dama placentina, hermana del poeta Antonio de Monroy, y muy relacionada con amigos íntimos de Lope[237]. Si su condición de dama y

amiga del poeta justificaba la dedicatoria de un poema desinteresadamente poético, como la primera parte de *La Filomena*, para dedicarla la segunda era precisa una curiosidad femenina por los dimes y diretes, críticas y polémicas del Fénix, que las relaciones aludidas justifican.

Aunque el mismo título les cobije, y aparezcan como parte de un todo, el buen método exige que estudie una y otra parte como dos poemas independientes; el primero, plenamente del género que nos interesa en este estudio, y el segundo como una imitación de estas fábulas, o poema de invención personal de Lope, pero relacionado con la materia ovidiana, como trataré de justificar en su momento.

La Filomena, o primera parte del así titulado, es una versión de la fábula de Tereo, Progne y Filomena que nana Ovidio en el libro VI de sus *Metamorfosis*. Son ciento setenta y tres octavas reales repartidas en tres cantos. Comienza con una invocación a Filomena y otra a doña Leonor Pimentel, e inmediatamente entra en materia. La presentación de Tereo a caballo da comienzo al poema. La octava en que describe al noble bruto es notable:

En un caballo, cuya clin enlazan
rosas de nácar a debidos trechos,
tan airoso, que piensan que le abrazan
las altas manos los fogosos pechos,
cuyas estampas aceradas trazan
orbes, que deja con los pies deshechos,
tan veloces, que aun linces no divisan
si en las arenas o en el aire pisan.

La descripción de Progne comprende cuantos blandos y graciosos recursos sabe usar el Fénix en tales ocasiones. No le va en zaga la de Filomena, que asiste a un banquete, fingido por Lope, en que el rey de Atenas, Padion, padre de ambas princesas, festeja al tracio Tereo. Queda concertada la boda de éste y Progne, y comienzan los presagios, expresos en el texto de Ovidio, pero sumamente ampliados por Lope. Son primero los de los padres, consistentes en sueños de pésimo agüero. Después los de la boda, aún menos halagüeños y más tristes.

Asistieron los Numes enlutados,
entre las sombras del escuro olvido.

Venus llorosa en el común deseo,
y muerta el hacha, el trágico Himeneo.
En vez de Musas las funestas aves
cantaron por los frisos y acroteras,
por las pizarras altas y arquitrabes,
fúnebres himnos alternando fieras:
manda Tereo prevenir las naves,
rimbomba el bronce herido las riberas,
y sale del metal la voz fingida,
alma del viento, y ley de la partida.

Viven algún tiempo felices en Tracia los esposos, y tienen un hijo, al que dan el nombre de Itis, cuando llega hasta ellos la fama de la hermosura de Filomena. Es la propia Progne quien quiere que su marido emprenda viaje para traerla en su compañía. Lope no ve la fábula como un relato poético, sino como un suceso novelable o dramatizable al que quiere prestar verosimilitud e interés psicológico. Las reflexiones que el deseo de Progne sugieren a Lope no parecerían mal en una novela.

¡Oh condición de nuestra sangre extraña!
Debiendo ser en los efectos propia,
lejos, nos solicita y acompaña,
y cerca, nos parece cosa impropia…

Parte Terco para Atenas, y súbitamente se enamora de Filomena, de quien no mentía la fama de hermosura. Y otra vez aparece el Lope poéticamente familiar, al hacer exponer a Tereo razones que convenzan para emprender el viaje a su nueva y no debida amada.

A Filomena, tierno y cauteloso,
persuade y oprime a la jornada
pintándole de Progne el amoroso
afecto, de quien es tan deseada:
cuéntale que la nombra el niño hermoso
con amores y lengua regalada,
y que es retrato suyo en los cabellos
y en la hermosura de los ojos bellos.

No creo que poeta alguno, entrando en la cuenta los de otras lenguas y naciones, haya sido capaz de injertar este episodio doméstico, estas razones tan naturales y corrientes, en historia tan trágica y entre personajes del más alto coturno. Es indicio de la humanidad del poeta dar calidad retórica a tan sencillos accidentes familiares, y don único el de revestirles de aliento poético para que aunque disuenen acaso, sin duda cotenten. Junto a estas razones, otras menos íntimas, pero no menos poéticas, sigue exponiéndolas:

Los palacios espléndidos que vive,
el oro, plata, joyas y diamantes,
el quieto mar que la ciudad recibe
en hombros de sus puertos circunstantes:
las coronadas barcas le describe
de tendales de seda, y de triunfantes
laureles, que en la mar forman pensiles
en popas de cristales y marfiles.

La pesca por la mar o por los ríos,
ya de nudosa red, ya débil caña,
y cómo hasta en los mismos centros fríos
engaña el arte y la codicia engaña:
y en los amenos bosques y sombríos
valles, tal vez en áspera montaña,
la caza de las aves y las fieras,
guerra de burlas y temor de veras.

Los jardines le cuenta siempre hermosos,
las retóricas fuentes, porque luego
son todas artificios sonorosos,
y las burlas del agua en las del fuego:
los estanques que nadan bulliciosos
ánades mansos con lascivo fuego,
y el cisne que compite con la espuma
con alta presunción nave de pluma.

Aquí termina el canto primero. Al comenzar el segundo vuelve a dirigirse a doña Leonor Pimentel con nuevos rendimientos. Parte Tereo con su cuñada, y en el barco la cuenta, deliciosamente, historias de amor *para mover a amor su pensamiento*:

y como el mar le daba propio intento,
refiere de Neptuno las Vitorias
que tuvo amando tan hermosas damas
que su elemento acuoso engendró llamas.

Siguen diversas historias mitológicas, aludidas más que narradas, hasta que dan vista a una verde selva, cala del mar. sitio oculto y propicio a las dañadas intenciones de Tereo, y de acuerdo con el texto ovidiano propone a Filomena continuar el viaje por tierra. No olvida Lope, siguiendo su estilo de novelador, justificar ante Progne tal designio, y así encarga a los marineros la digan que por cazar dos aves ha hecho tal detención. A Filomena

dale a entender que por aquellos prados
a su ciudad y casa irán contentos,
por céspedes de flores matizados,
sin ver las olas ni rogar los vientos:
y que por sauces y olmos acopados
oirán en naturales instrumentos
(cansados de las jarcias de las naves).
los cantos no aprendidos de las aves.

Ahora se dirige el poeta a la sin ventura Filomena para instarla a que huya el peligro que se avecina y pida antes ser laurel como Dafne o fuente como Aretusa, que no despojo de la pasión del Tracio. Aun tiene ocasión para insertar un desahogo lírico antes de emprender la descripción del agradable sitio que ha de ser escenario de la injusta fuerza de Tereo. No me importa dilatarme copiando las octavas de tal descripción, típicas de Lope, que reitera tales pasajes con variedad siempre renovada:

Bajaba un arroyuelo sonoroso
(traidor al centro de una fuente fría).
que al verde aliso, al álamo frondoso
las secretas arenas descubría:
furioso el mar, en cuyo golfo undoso
pensó que el nombre conservar podría;
y como a muchos mata su riqueza
en la abundancia vino a más pobreza.

Coronábanle murtas y lentiscos,

y entre verbena, lirios y espadañas
(pirámides del agua y obeliscos),
Narciso en flores y Siringa en cañas:
un sitio que a la altura de dos riscos,
principio de dos fértiles montañas,
hurtaba sombras, y en invierno nieve
que distilada en arroyuelos bebe.

Perdía el nombre en la ribera undosa,
que antes del mar, arroyo se llamaba,
cual en los palacios ambiciosa
pobreza, que en sí misma libre estaba:
¿por qué con esa lengua artificiosa,
arroyo, te metiste en mar tan brava?
Si dejaste la margen de tus flores,
bien es que agora las tormentas llores.

Aquí jamas pastor llegó cansado,
por fresco albergue del ardiente estío,
ni estampa señaló lento ganado
sobre la escarcha del invierno frío:
en afeitados céspedes el prado
conservaba las perlas del rocío
desde el primer crepúsculo del día
hasta que el sol segunda vez volvía.

Sitio tan deleitoso inquieta a Filomena.

Como suelen temer cándidas garzas
desde el arroyo manso al aire puro
si vieron pardo azor en peña o rama,
tembló del rey aquí la tierna dama.

Sigue la declaración de Tereo, apasionada y humana, siguiendo fielmente la pauta de Ovidio, y sería preciso copiar otro largo pasaje para dar idea de la belleza con que Lope pinta el temor y el miedo de Filomena. La temperatura pasional de la declaración continua en aumento, y Filomena la ataja con las razones obvias de sus deberes y de las obligaciones de Tereo. Sucede el

atropello valientemente narrado, con una curiosa alusión al pintor Calducho, a quien querría ver pintar aquella forzada Venus, si bien protesta de que

la pura honestidad pide al silencio
dignas colores, porque mal formara
al respeto el pincel sin deslucirse,
lo que ha de imaginarse y no decirse.

Tras la vergonzosa hazaña corta Tereo con la espada la lengua de Filomena, y como en el poema ovidiano, la deja en la torre de unos pastores, y llega Tereo a su palacio y engaña a Progne, asegurándola la muerte de su hermana. El llanto de Progne cierra el segundo canto:

¡Ay de quien llora sin cesar un hora,
y, cuando los demás descansan, llora!

El canto tercero comienza con la acostumbrada invocación a doña Leonor Pimentel. Filomena permanece muda en la torre pastoril donde Tereo la dejara, y entretiene su pena bordando con seda y oro la historia de su desgracia. Aquí introduce Lope un episodio ajeno a la fábula, tal como la cuenta Ovidio, pero muy propio del carácter novelesco con que las concebía Lope. Un pastor, Silvio. se enamora de la desdichada, y el poeta aprovecha esta ocasión para hacerle entonar un canto, émulo del de *el amante feroz de Galatea*. Es un canto de Polifemo, persuasivo y tierno como el del cíclope, y como él la ofrece dones del mar y de la tierra. Tienen novedad los marinos, propios de una égloga piscatoria y tan pintorescos y felices como era de esperar de la imaginación lozanísima de Lope. Siguen la caza y las frutas, y no olvida el pasaje de Teócrito en que al verse retratado en las fuentes no se considera desgraciado en su figura y su gesto. Filomena había concluido de tejer y bordar el lienzo en que mudamente narraba su desgracia, y aquí vuelve el vitalísimo Lope a enunciar una comparación de actualidad al recordar los tapices flamencos, tan en boga entonces en los palacios.

Atónita miraba las labores,
las figuras, realces y matices,
con más diversidades y colores
que España celebró belgas tapices.…

Es Silvio el que lleva los bordados a Progne, y ésta al punto se da cuenta de la desgracia de su hermana y de la suya. Aprovecha la fiesta de las bacantes, que daba libertad a las mujeres para durante ocho días hacer su voluntad, y sale coronada de pámpanos y vestida con una piel de ciervo, tal como la pinta el relato ovidiano. Sale Progne con su hermana de la torre, las sigue Silvio, pero el tropel de bacantes le atropella y distancia, y subido a un risco, tras una romántica despedida desesperada, se arroja al mar, donde las deidades acuáticas le convierten en delfín,

que como fué de Filomena amante
tan amigo de música le hicieron.

Sigue la terrible venganza de dar al padre por alimento el cuerpo de su propio hijo y enseñarle la cabeza para que no dude de la monstruosidad; la ira de Tereo, la fuga de las dos furiosas hermanas y al fin, su transformación en golondrina Progne, y en ruiseñor Filomena. He aquí la metamorfosis de la muda Filomena:

Las rubias hebras del cabello hermoso
en plumas vuelve de color tostado,
la boca en pico dulce y sonoroso,
con tiernos silbos el hablar vengado:
el pecho en instrumento numeroso,
los breves pies en junco delicado,
y el cuerpo, en soledades consumido,
voz sola en corta rama y débil nido.

En toda la numerosa serie de fábulas que narra el poema de Ovidio, quizá ninguna se aproxime en horror e inhumanidad a ésta. Son sucesos de dioses, si se quiere, pero no de hombres. Lope trata la fábula con la naturalidad y soltura de quien narra un suceso humano y novelable. Intenta justificar psicológicamente lo que sólo puede aceptarse como relato dogmático, sin razón humana. Y sale, a mi entender, triunfante de la prueba. Porque de su triunfo como poeta es innecesario hablar. Sus mejores cualidades de tal viven en las octavas de este poema, que sería popular entre los aficionados a la poesía si la rutina no guiara la elección de textos.

El tratamiento de la fábula dicho queda que no se parece a poema alguno de los que hasta entonces se componían con tema mitológico. Dijérase que

Lope no se deja penetrar del espíritu italiano, que imponía una manera inflexible de clásico decoro a la escritura de estos temas. La característica de Lope no es la fidelidad a este sistema, sino la familiaridad con los temas, que trata como materia conquistada, y a los que da forma libérrimamente, como hacia con los asuntos de toda especie que dieron materia a su inmenso repertorio dramático. Pasajes he subrayado en que Lope habla como si de sucesos cotidianos se tratara, y no son los citados los únicos. Esta llaneza popular, conjugada con el temperamento poético más rico y mejor dispuesto para comprender, sin desvirtuarle, el sentido y carácter de la fábula mítica, da por resultado esta manera singular de tratarlas que marcan un hito memorable en la evolución del género.

La segunda parte del poema de *La Filomena* tiene un carácter totalmente distinto del examinado en la primera, y es asimismo inferior su valor poético. No así el biográfico, pues es pieza principal de la *guerra literaria* que Joaquín de Entrambasaguas ha estudiado agotadoramente en su libro, ya citado, de *Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*.

Se trata de un episodio de historia literaria del que es indispensable dar algún antecedente para comprender el sentido de la fábula. El año 1617 aparecía con falso pie de imprenta, pero probablemente impreso en Alcalá de Henares, un opúsculo de crítica violenta y personal contra Lope, en el que, invocando las reglas literarias clásicas, griegas y latinas, se censuraba desgarradamente la obra del Fénix. Llevaba por título *Spongia* y figuraba como autor un *Trepas Ruitanus Lamira*. anagrama pronto descubierto de *Petras Tarrianis Ramila* o, en castellano corriente, el doctor Pedro de Torres Rámila. del claustro de la Universidad alcalaína. Lope de Vega, probablemente acompañado por partidarios incondicionales suyos, dio primero respuesta en unas feroces sátiras contra el autor de la *Spongia*. de la que no se libraban otros amigos de éste, posibles cómplices de la agresión. No entra en mis propósitos, ni pueden ser los de este libro, relatar los incidentes todos de esta sonadísima polémica, en que llegó a intervenir todo el Madrid literario, y aun sucursales de Alcalá y Salamanca, pero sí es de advertir que tras este primer desahogo se publica una *Expostulatio spongiae a Petro Turriano Ramila pro Lope a Vega Carpio*, que llevaba la firma de un Julio Columbario pero que, probablemente, era obra de la camarilla de Lope, y muy principalmente del Maestro Francisco López de Aguilar. La *Expostulatio* nada dejaba a deber al Torres Rámila, y aun le aventajaba en salacidad y violencia, a juzgar por las muestras que se conservan de la *Spongia*. de la que no existe ejemplar conocido.

En 1621 debían estar los ánimos más serenados, al menos el de Lope, y quiere coronar su victoria sobre Torres Rámila casi la juzgaba él al menos) más elegantemente, y, narrada la historia de Filomena, se le ocurre transferirse él a ese ave, y adjudicando el papel de tordo a su antagonista fingir un torneo de cantos y méritos del que, naturalmente, había de resultar vencedor, y con toda justicia, podernos añadir todos.

Este tema o idea tenía algún antecedente ovidiano en la disputa entre Apolo y Pan sobre el canto, del que fue juez, y desgraciado, Midas, al que por fallar en contra de Apolo le crecieron las orejas hasta parecer las de un jumento. Tal fábula había sido ya aludida por Lope en el transcurso de esta polémica, y ahora la ponía en acción con encarnizamiento evidente. Poco después había de publicar su *Fábula de Apolo y Pan* el portugués Manuel de Faria y Sousa, y aprovechar su artificio con análogo designio de censura, pero aquí es de los culteranos que parecen hablar por boca de Pan.

Dedica Lope esta segunda parte, en prosa, a la misma doña Leonor Pimentel. y claramente la declara su intención con estas palabras: «Aunque para vuestra señoría no sea necesario este advertimiento, es argumento de la segunda parte de esta fábula la contienda del Tordo y Filomena, que afligido de verla cantar suave y doctamente, se le opuso en desafío como Marsias a Apolo con la flauta de Palas, y a risa de los dioses. Filomena trae por padrinos tres aves o tres hombres científicos; defiende lo que ha cantado: *El Isidro, La Arcadia, El Jerusalén, Las rimas humanas y divinas. El Belén, El triunfo de la Fe, El Peregrino, La Angélica* y las *Comedias*. Vuestra señoría los oiga y juzgue, que el *Abubilla* que trae el *Tordo* a este duelo y otras iguales aves que aún no merecen nombre, luego volverán las espaldas que el divino sol de su entendimiento les dé en los ojos». La fábula de Marsias a que alude está también en las *Metamorfosis*, en el libro VI, y se reduce a una contienda del sátiro Marsias, que habiendo encontrado la flauta de Palas (que ella aborreció porque no la favorecían los gestos que hacía al tocarla, siendo ocasión de risa) y aprendido regularmente a usarla, quiso competir con Apolo, y derrotado en el certamen fue puesto a merced de Febo. y, por orden de él, cruelmente desollado y, finalmente, convertido en río.

Los tres científicos que habían de acompañar a Filomena, o sea a Lope, eran sus amigos López de Aguilar, Simón Chauvel y Francisco Peña Castellano, y en el curso de la narración sale un cuarto. Luis Tribaldos de Toledo, también incondicional del Fénix. *El Abubilla* era el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa, a quien en esta contienda se hizo purgar cuanta mala

intención derrochara constantemente en sus escritos, haciéndole oír toda clase de censuras y dicterios.

La contienda de los dos pájaros comienza por un discurso filosófico de Filomena, en el que Lope exhibe puerilmente lodo su saber metafísico, no sin exponer con transparentes alusiones los antecedentes del simulado desafío. El Tordo contesta con un indigesto discurso gramático retórico, que parece fina caricatura de las explicaciones de Torres Rámila en el aula de Alcalá. Aún duplica Lope con la defensa de sus libros, como anunciara. La victoria se concede, como estaba previsto, a Filomena, y las octavas en que se le confiere son. acaso, los versos más gratos del poema:

Ya de las fuentes la sonora plata,
que por las altas márgenes bullía,
manso ruido de cristal desata
aplauso justo en métrica armonía:
alegre por el prado se dilata
y nuevas a los árboles envía
con el crespo Favonio, que le hurtaba
las blancas perlas que a las hojas daba.
Y a las aves también, que al dulce canto
estuvieron atentas, respondían
con acordadas voces, y entretanto
las selvas la victoria conferían:
cuando teñido de envidioso espanto
de ver que darle el premio proponían,
el Tordo quiso responder, haciendo
con las funestas alas ronco estruendo.

No se le consiente la dúplica y Lope goza su triunfo, y sin reparo ni pudor, como acostumbraba, se elogia así en la última octava del poema:

¿Qué importa que cornejas, que siniestra
infame multitud de rudas aves
aniquile su voz sonora y diestra,
si seminimas son para sus claves?
Deciendan a la música palestra,
y tus decenas altas y suaves
verán Olimpos, donde el tiempo llama

eternas las cenizas de tu fama.

Salvo seis octavas del final y cinco del principio, el poema está escrito en silva, sin duda por prestarse mejor la libertad de este metro a la de los discursos que en él había de incluir. El mérito del poema es menor que su curiosidad e importancia para la biografía de Lope. Aparece con frecuencia su sello de gran poeta, pero en lo mas de el desmaya su musa, y, o por falla de interés poético de los temas o por sobra de indigesta erudición con que quiere suplir su defecto, cae el interés poético y fatiga el pedregoso curso de los versos. He aquí el efecto que causa el discurso del Tordo:

Dijo desvanecida el ave impura,
funesta a nuestros ojos,
que teme engaños a la sombra escura
quien causa envidias y sospecha enojos;
no se movió la selva; solamente
le murmuró la fuente,
y esparcido el ganado
que bajaba un pastor, del monte al prado,
dió groseros balidos;
los pájaros se fueron de sus nidos
silbando al orador, y los oyentes
arrugaron las frentes
al satírico Tordo aborreciendo.

En cambio, el aplauso ante el discurso de Filomena se cuenta así:

Apenas enlazó su dulce pico
mudo silencio, y suspiró en los ecos
la voz enamorada de Narciso,
cuando en aplauso el prado, entonces rico
de la copia de Flora, y los más secos
remotos valles dieron dulce aviso
de la futura gloria al pretendiente.
Liberal una fuente
la margen excedió, de cuya risa
la yerba hurtó cristal, perlas las flores,
que luego en sus colores

camaleones fueron…

Es indudable la habilidad genial con que alegóricamente da Lope cuenta de la famosa contienda, pues con los datos allegados y los hechos puestos en claro por Joaquín de Entrambasaguas puede seguirse incidente por incidente, sin que verso alguno esté libre de intención y misterio. Pero, insisto, tal primor interesa más a la historia literaria y a la biografía de Lope que a la intención de este estudio.

«La Andrómeda».

La Andrómeda, poema mitológico en octavas reales, fue publicado por Lope en *La Filomena* en 1621[238]. Le dedicó a doña Leonor de Pimentel, a la que rendidamente se dirige en la primera y en la última octavas de su poema.

Una anécdota, que no deja de tener curiosidad y de ser muy reveladora del carácter de Lope, importa dar a conocer de este poema. En uno de los episodios de la fábula cuenta el nacimiento de Pegaso y el origen de la fuente Castalia, y ampliando lo que Ovidio insinúa de que las musas «al que desta fuente alcanza o puede beber le hacen luego sabio poeta», dice:

Aquí bebió primero el docto Homero,
y Virgilio después; aquí seguro
de no tener igual…; pero no es justo
decir quien es por no causar disgusto.

La Barrera comenta este pasaje: «¿Aludió Lope a sí mismo en estos versos? Todo induce a creerlo así». En un ejemplar que poseo de *La Filomena*, léese al margen de ese pasaje la siguiente nota, de puño y letra de don Luis de Góngora: «Si lo dices por ti, Lopillo, eres un idiota sin arte ni juicio[239]». Hasta aquí La Barrera, y no deja de tener curiosidad esta referencia, pero más interesante para nuestro fin de entender a Lope es citar lo que a ese pasaje sigue, que nos ilustra sobre las ideas de Lope respecto al poeta. Dice así:

Despídase jamás de ser poeta
quien no bebiere aquí, por más que el arte
le esfuerce, le envanezca y le prometa,
que el natural es la primera parte;
bien es verdad que le ha de estar sujeta,

y no pensar que ha de vivir aparte,
que si arte y natural juntos no escriben
sin ojos andan y sin alma viven.

No es notable, ciertamente, esta doctrina por la novedad, pero importa verla subrayada por Lope, que si nadie podía negarle facultades naturales presume aquí de preocupaciones de arte, más que desdeñadas en otras partes más o menos preceptivas de su producción.

No era la primera vez que el tema de Andrómeda tentaba la inspiración de Lope. Entre sus sonetos incluyó, uno excelente en el que la visión de la hermosa expuesta a los riesgos del monstruo dispuesto a devorarla a las orillas del mar. tiene una afectuosa y poética interpretación que puede servir como prólogo a la consideración de esta fábula. El soneto, no por conocido quiero dejar de transcribirle aquí:

Atada al mar Andrómeda lloraba,
los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas cuajado el cristal frío
en cándidos aljófares trocaba.
Besaba el pie, las peñas ablandaba
humilde el mar. como pequeño río;
volviendo el sol la primavera estío,
parado en su cénit la contemplaba.
Los cabellos al viento bullicioso
que la cubra con ellos le rogaban,
ya que testigo fue de iguales dichas.
Y celosas de ver su cuerpo hermoso
o las nereidas su fin solicitaban,
que aun hay quien tenga envidia en las desdichas.

No había de servirle el lastimoso cuadro para una reflexión moral en su poema. En él todos compadecen a la hermosa. De lejos, una comparación de su inconfundible estilo ha de servirle para la visión.

Cual suele derretir en una peña
nieve del Austro el sol, y defendida
de una sombra, tal vez parte pequeña
quedar a un hueco de la peña asida;

así blanco marfil el cuerpo enseña
en medio de la parda peña, herida
del sol, que apenas a llegar se atreve
para no deshacer su fuego en nieve.

De cerca, la desdichada, y al fin dichosa, muestra su escultura de nieve, como en el soneto.

Aquí desnuda virgen, con cadenas
ligada al mar, Andrómeda lloraba,
tan triste, que las focas, las sirenas,
y numes escamosos lastimaba:
bañaba todo el campo de azucenas
(aunque en rosas del rostro comenzaba).
aljófar que, engendrado en dos estrellas,
dió al mar coral por las mejillas bellas.

Pero hora es ya de que entremos a analizar el poema en su ordenado discurrir desde el punto de vista que capitalmente nos interesa. Sigue muy ajustadamente el hilo narrativo de las *Metamorfosis* y comprende no menos que desde la prisión de Dánae en la torre, con la burla de Júpiter y nacimiento de Perseo, hasta las bodas de éste con Andrómeda. El episodio del viaje en el esquife hasta el reino de Acaya, el de Medusa, el de Pegaso y, finalmente, el de Andrómeda, que da el nombre al poema que debiera llamarse más propiamente de Perseo. Pero lo que más interesa considerar es lo que Lope amplía o inventa, pues una y otra cosa hace en el poema. Por de pronto aprovecha los viajes que por alada manera hace Perseo para no perdonamos la ingenua exhibición de su saber geográfico, al par que su pericia de versificador al ir enumerando islas, pueblos y regiones en la ajustada clausura de la octava real. Sumamente significativos son estos inocentes desahogos de su erudición, que Lope no evitaba ni con el menor pretexto.

Ampliación más interesante, por lo que tuvo de fecunda, es la que hace en una sola octava, mencionando y caracterizando a las musas con sobria y expresiva concisión:

Aquí cantó Caliope famosa,
aquí suave Euterpe, aquí lasciva
Talía con Terpsícore amorosa,

Erato dulce y Melpone altiva;
Polimnia con la lira sonorosa,
Clío en la voz de las historias viva,
y Urania celestial, que de su ciencia
fue como la primera inteligencia.

Así incorpora Lope a nuestra poesía un tópico virgiliano que ha de discurrir por ella hasta nuestros días. En pleno barroquismo Miguel de Barrios ha de seguirle en un buen soneto que merece transcribirse por eso y por poco conocido. Procede de su *Coro de las Musas*:

Clío los hechos memorables canta,
Melpómene, con trágica armonía,
tristes proclama espíritus, Talía
cómica alegra y sensual encanta.
Euterpe, lo bucólico decanta,
Terpsícore diversos coros guía.
Erato da al amor su melodía,
Caliope en lo heroico se adelanta.
Urania inculca cuantos refulgentes
globos se mueven, hacia el austral polo,
Polimnia habla con ojos elocuentes;
y destas nueve musas, motor solo,
porque den luz de ciencias diferentes,
en medio dellas, las enciende Apolo.

Por este mismo tiempo había de traducir el epigrama de Virgilio literalmente el poeta valenciano Isidro Costa, citado por fray Juan Bautista Aguilar, muy reiteradamente, en libro que hemos considerado[240]. La traducción está hecha en pareados que entonces llamaban ovillejos, pero había de resumirle en una décima que continúa la tradición que considero en este inciso:

Clío a la historia es honor,
y Talía a las comedias;
Melpómene a las tragedias,
y Euterpe a cantos de amor;
Terpsícore al plectro ardor;

Erato al baile no yerra;
heroicidades encierra
Caliope con desvelo;
veras da Urania en el cielo,
burlas Polimnia en la tierra.

La poesía neoclásica incorpora ese tema al depósito de los suyos por obra de don Leandro Fernández Moratín:

Sabia Polimnia en razonar sonoro
verdades dicta, disipando errores,
mide Urania los cercos superiores
de los planetas y el luciente coro.
Une en la historia al interés decoro
Clío, y Euterpe canta los pastores;
mudanzas de la suerte y sus rigores
Melpómene feroz, bañada en lloro;
Caliope victorias; danzas guía
Terpsícore gentil; Erato en rosas
cubre las flechas del Amor y el arco;
pinta vicios ridículos Talía
en tabulas, que anima, deleitosas,
y ésta le inspira al español Inarco.

Y ya en nuestros días Rubén Darío, al elogiar a la musa humana, «la de carne y hueso», como la mejor, ha de remozar el tópico de las musas que, imitado de Virgilio, introdujera Lope en esa octava del poema en cuyo examen me he permitido hacer este paréntesis:

Clío está en esa frente hecha de aurora,
Euterpe canta en esta lengua fina,
Talía ríe en la boca divina,
Melpómene es ese gesto que implora,
en estos pies Terpsícore se adora,
cuello inclinado es de Erato embeleso,
Polimnia intenta a Caliope proceso
por esos ojos en que Amor se quema;
Urania rige todo ese sistema:

¡la mejor musa es la de carne y hueso!

Continuando el examen de la fábula notaré, como digno de ello, que amplía y a veces introduce por su cuenta diálogos entre los personajes, especialmente o, mejor dicho, únicamente, en trances de sugestión amorosa, ahondando con su competencia y perspicacia habituales en las entrañas mismas de los conflictos psicológicos, plenamente humanos a pesar de acaecer entre dioses.

La invención menos feliz de la fábula es la introducción de un tío de Andrómeda, al que llama Fineo y supone enamorado de su sobrina; todo para aprovechar este elemento novelesco al ir Perseo al combate con el monstruo marino y, sobre todo, para aguar las fiestas de las bodas con un homicidio frustrado, del que Perseo no loma más venganza que dejar con vida al culpable para que muera del remordimiento. La tendencia de resolver los temas mitológicos en fábulas novelescas, en narraciones, pudiéramos decir, contemporáneas, que ya he notado en Lope, se ilumina clarísimamente en este desdichado episodio, propio de una comedia de las que Lope escribía en veinticuatro horas.

Los aciertos poéticos se continúan a lo largo del poema, de ellos debidos a la calidad poética de imágenes y sentimientos, de ellos personalísimos de la manera inconfundible del gran poeta. Véase esta comparación de inconfundible cuño lopesco:

Cual suele nadador del claro Tajo
esconderse en las ondas con destreza,
y cuando ya se acerca a lo más bajo
sacar por otra parte la cabeza…

La dicción, siempre numerosa y digna, se extrema en los parlamentos de los personajes. Así cuenta Perseo a Andrómeda su proeza de cortar la cabeza de Medusa:

—Yo fui quien a Medusa, monstruo bello,
osé buscar en su castillo fuerte,
y asiendo las culebras del cabello
le di dos veces sueño con la muerte;
yo le corté con esta espada el cuello
que aun hasta ahora humor sangriento vierte,

cubierto de cristal, a cuyo alinde
toda soberbia indómita se rinde.

Se ha notado por Américo Castro en esta fábula, que Lope recuerda en más de un caso el estilo gongorino. Es indudable, y ello corrobora mi opinión expuesta de que hasta después de escribir Góngora su *Polifemo* no se lanza Lope a hacer fábulas de este género. El turbador ejemplo le tenía en estos casos siempre presente. He aquí ejemplos cogidos sin especial estudio:

Por los campos del cielo desatado
paciendo estrellas…

Astrífero, marmárico gigante
y olimpífero rey del Occidente…

Ella, mirando al joven semideo
mayores de dolor extremos hace.

La característica imagen del primer ejemplo, los neologismos desaforados y pluscuangongorinos del segundo y el violento hipérbaton del tercero, es cierto que recuerdan a don Luis. Don Francisco del Villar, contestando a la censura del humanista murciano Francisco Cascales al *Polifemo* gongorino, ha de aducir que no hay por qué pasmarse de que Góngora llame a las aves «cítaras de pluma» cuando Lope en este poema llama a los cisnes «naves de pluma[241]». La misma metáfora usó en *La Filomena* y copiada quedó la octava que la contiene. Es asimismo seguro que no son éstos los solos ejemplos que pueden aducirse de este recuerdo, pero con todo y estar indudablemente teñido del estilo inevitable, no es todavía este poema sino un ejemplo más que debe servir como enseñanza de las concesiones que Lope hizo a la nueva escuela.

«La rosa blanca».

La rosa blanca fue compuesto por Lope en adulación y por dar placer a doña María de Guzmán, la hija del poderoso Conde-Duque de Olivares, que en su blasón ostentaba una rosa blanca. Al inventar una historia de corte mitológico, buscaba al par ocasión de componer un trozo de desinteresada poesía y de realizar una interesada acción, complemento de la dedicatoria de *La Circe* al

Conde-Duque, viniendo a quedar así este volumen bajo el signo del omnipotente valido.

Porque *La rosa blanca* apareció en el tomo *La Circe con otras rimas y prosas* el año 1624[242]. Corresponde, pues, a época de plena madurez del poeta. Sin embargo, y aunque se descubra su poderoso genio en cada octava, acaso el plan en su conjunto no puede merecer total aprobación. La fábula de *La rosa blanca* ocupa poco espacio y se llena el resto con episodios de la vida mítica de Venus, lo que si no es un inconveniente para la eficacia poética de cada pasaje, es un atentado a la unidad de la fábula y deja en lugar subalterno la pura invención mítica de Lope, que, dando nombre al poema y queriendo ser su objeto, es, acaso, lo menos interesante de él.

Comienza con la obligada dedicatoria a doña María de Guzmán y, como siempre que Lope entra en estos escarceos, el resultado de sus poéticas ingeniosidades es seguro. He aquí una forma de elegante adulación al juzgar su atrevimiento de ofrecer a la dama una rosa:

Aunque temo, ilustrísima María,
que ha de juzgarse a error mi atrevimiento,
porque es dar ley al tiempo, luz al día,
a las flores color, alas al viento,
perlas al mar, y al alba que las cría,
rayos a Amor, presteza al pensamiento,
oro al planeta de la cuarta esfera,
dar rosas a la misma primavera.

Como en el origen poético del color de la rosa ha sido siempre Venus su feliz causante, al tratarse de la rosa blanca quiere el poeta que haga el mismo papel, y aun prefiere en su invención que proceda la rosa blanca de la encarnada, aunque pese a Adonis, y los orígenes de ésta con episodios adyacentes ocupan el mayor lugar en la fábula, siguiendo el ejemplo de las que cantaron

dóricas liras y romanas voces.

El material mítico acumulado en la no muy grande extensión del poema es considerable. Todas las fábulas referentes a Venus se suceden con rapidez aturdidora, como si acuciara al poeta la idea que en su *Arte nuevo de hacer*

comedias expusiera, de lo que exige «la cólera de un español sentado», al que sólo la variedad de episodios y novedad de sucesos puede retener y contentar.

Comienza narrando el nacimiento de Venus, y tras su boda con Vulcano, narra los amores de la diosa con Marte, y la venganza del dios herrero. Las reacciones de los dioses que la presencian son harto distintas de las que se han de considerar y hemos considerado en alguna fábula de este género. Los amantes no debían sentirse afrentados ante la sorpresa, pues si hemos de creer a Lope

Los dioses del Olimpo circunstantes
miraron con envidia al dios guerrero,
con celos a la diosa los amantes,
y con dolor al afrentado herrero;
como suelen los peces ignorantes
estar entre la red, el fuerte acero
romper querian, mas no fué posible,
que era muy fuerte, aunque era imperceptible.

A continuación del descubrimiento del adulterio nana las bodas de Temis y Peleo, con la mala acción de la discordia al lanzar entre las diosas la manzana, y sigue con el juicio del pastor de Ida. Brindaba este tema de las tres diosas desnudas en competencia, materia propicia al Fénix para sus habituales complacencias en motivos sensuales, y no la desperdició ciertamente. Con el mismo goce exultante con que Rubens había de reproducir la misma escena, escribe Lope las más atractivas octavas de su fábula. He aquí cómo describe el desnudo de las tres diosas asistentes al juicio:

Paris, sabiendo el celestial decreto
mandólas desnudar; Juno turbada
fue en pura nieve de su vista objeto
deponiendo la túnica estrellada:
Palas, dejando el acerado peto,
morena se mostró, pero labrada
en pardo mármol de Lissipo o Fidia,
modelo al arte y a la nieve envidia.
Venus en proporción como en belleza
un campo de cristal, con tan sutiles

líneas de azul, que la naturaleza
quiso que hubiese mapas de marfiles…

Ante las incertidumbres del juzgador, Lope le interpela deliciosamente con razones que patentizan la inocultable psicología amorosa de Lope, y en las que el amador experimentado se muestra par del poeta:

Paris, ¿qué leyes la belleza tiene?
¿qué Bártulos, qué Baldos las escriben?
¿de qué romanos Césares proviene
su justo imperio? ¿en qué provincia viven?
Si al tribunal de Amor el gusto viene
y sus pleitos a prueba se reciben.
¿quién hay tan loco, aunque le obligue el ruego,
que juzgue la hermosura, estando ciego?

Narra a continuación el caso de Adonis muy sucintamente, pero con primores inolvidables. He aquí el momento del enamoramiento:

El arco indiano en la siniestra mano,
los rizados cabellos daba al viento,
corriendo tras las fieras en un llano
a sólo el gusto de la caza atento;
detuvo el paso al cazador humano
deidad divina, y con un mismo acento
las almas suspiraron duplicadas,
que suenan juntas cuando están templadas.

La herida de las espinas que han de dar su color a la rosa no se la produce Venus al ir a buscar al herido Adonis, como era canónico en la fábula, sino huyendo de Marte, que quiere volver a los adúlteros amores.

De aquella sangre procedió la rosa,
en verde silla de un botón sentada,
con cinco guardas, que su pompa hermosa
tienen, cuando se estiende coronada;
abrió por muchas hojas olorosa
la boca en tierna púrpura bañada,

mostrando dentro, para más decoro,
en vez de blancas perlas, granos de oro.

Aún sigue narrando la contienda de Palas y Venus, que han de ventilar en desafío armadas, y comienza entonces el episodio de la rosa blanca que da nombre al poema, total invención del poeta. Una ninfa, Amarilida, que recibe su color de la rosa, por ser ella naturalmente pálida,

quebrada de color, aunque muy bella,

llega a enamorar a Júpiter, y Juno, juzgando indecoroso el caso, convierte la roja rosa en blanca nieve, para que el color de Amarilida vuelva a su primitiva palidez, y Júpiter abandone su empeño. Es magnífica la descripción de la ninfa, en la que se renuevan con genial novedad y aliento los tópicos de referencia de la belleza femenina. No resisto la tentación de copiarla en parte, pues ofrece, además, el interés de ser trasunto de la belleza de doña Marta de Nevares, tal como la conocemos por otras descripciones del enamorado poeta:

Negro el cabello, aunque en las puntas claro,
sutiles hebras por la frente pierde,
en quien en cielo sobre mármol Paro
puso dos soles de esmeralda verde,
dormida luz con artificio raro
para matar mejor cuando recuerde
los acompaña, con tan dulce risa
que antes de herir a la traición avisa.
Púrpura escura, en los realces clara,
la boca, que rubí, que perlas era,
perdiérase el Amor si la mirara
y se hallara también si se perdiera;
cuya voz, quien dichoso la escuchara
y el movimiento de los labios viera,
pensara que algún aire manso, hacía
con dos medios claveles armonía.

Véase asimismo este elogio de los pies de la ninfa, en el que no es aprensión ni sutileza denunciar contaminación del vocabulario gongorino, aunque no de la sintaxis:

Tan bien hechos marfiles enlazaba
la sandalia, que el pie le descubría,
que en jazmines portátiles andaba,
y las mosquetas cándidas vencía…

Pudo ser en la intención de Lope este poema un simple entretenimiento galante, pero su genialidad poética le hizo pasar de la categoría de un divertimiento ocasional, y lograr el acierto de un poema plenamente logrado. Podrá reprochársele la falta de unidad, pero cada episodio es una fábula ovidiana en miniatura, tan refinada y primorosa como las de mayor ambición y huelgo.

«La Circe».

El poema de mayor empeño y pretensión que emprendiera Lope, y felizmente remató, del género que estudiamos, es, sin duda, *La Circe*[243]. Le publicó en 1624, dando título a una miscelánea de prosa y versos, como había hecho con el recién estudiado poema de *La Filomena*. Consta de tres cantos, que contra su costumbre llevan una rúbrica o declaración al frente, y por su extensión y por su complejo contenido, que analizaré, está en la frontera del gran poema ajeno a los límites del distrito que hemos acotado para nuestro estudio. En cambio, su carácter e intención le incluyen en él plenamente, y sólo esos detalles puramente externos de extensión podrían hacernos dudar de su inclusión en nuestro inquirir.

Por otra parte, debió poner en él Lope sus mayores cuidados, pues entiendo que trató de rivalizar con los más famosos, sin excluir el *Polifemo* gongorino, y poner punto final con sus perfecciones a la avalancha de fábulas que en aquellos años invadían los cuidados de los poetas.

Como he advertido, es varia y compleja la materia mítica de que Lope se sirve para componer su poema. El armazón de él corresponde a la *Odisea*, como cualquiera puede sospechar por su tema, pero entrelaza con el relato homérico recuerdos de fábulas ovidianas que nunca pierde de vista, y aun alguna fábula completa, y en aquél hace variaciones y trastrueques de lugar, de pasajes y de episodios que es preciso notar. He pensado a veces, y no me atrevo a cargar con la responsabilidad de la afirmación, pero no me importa pechar con la sugerencia, que Lope se propuso dar una versión abreviada de la *Odisea*. al menos en la parte más novelesca de los viajes del astuto griego. Lope incluye, como veremos en su poema, las leyendas y episodios más representativos de los días en que Ulises bogó a merced de la ira o la

benevolencia de los dioses por el Mediterráneo, y los incluye utilizando el procedimiento, bien homérico, de fiarles tanto o más que al relato propio al que pone en boca de sus héroes.

La distribución de los casos de Ulises y el plan de su relato es, sobriamente resumido, así: Ulises llega a la isla de Circe, y Lope traduce puntualmente este pasaje del poema homérico[244]. Decide enviar una embajada a Circe, y así lo realiza, designando a Euríloco para dirigirla. Aquí Lope hace que Euríloco dirija un discurso a Circe explicándole quién es Ulises, y la razón y diversa fortuna de sus navegaciones tras la guerra de Troya con alguna sugerencia de sucesos de ésta. Nada de esto hay en Homero, donde sería superfluo. Circe les ofrece de comer y beber, y los compañeros de Euríloco pagan sus libaciones, continentes de filtro maligno, con ser convertidos en diversas fieras animales, excepto Euríloco, que se niega al convite. Aquí se aparta Lope del relato homérico, pues si bien en éste se cuenta de las fieras diversas que rodean el palacio de Circe, y que no son sino hombres en tales convertidos por los hechizos de la maga, a los compañeros de Ulises les convierte a todos en puercos, y, como a tales, les recluye en una pocilga y les da el alimento adecuado. Lo mismo consigna más abreviadamente Ovidio. Sin duda, pareció más poético a Lope que fuera otra clase de animales el fin de aquellas transformaciones, y tenía el antecedente, muy popular en aquellos siglos, de Boecio, que al moralizar esta fábula de Circe[245] sigue la misma conducta. De ahí creo que procede la versión de Lope.

Sabe Ulises lo ocurrido, y acude en auxilio de los transformados, y en el camino, como en la *Odisea*. Hermes le instruye de la conducta que ha de seguir con la hechicera. Todo se cumple como el dios se lo pronosticara, y Ulises usa los medios que aquél le recomendara, logrando que Circe jure por los dioses no intentar perjudicarle ni agredirle. Entra Ulises en el palacio, y Lope enreda en sus versos recuerdos ovidianos de fábulas al describir los cuadros que le adornan y que representan los casos de Adonis, del baño de Diana, de Leda y de Dánae. En buena amistad con Circe, Ulises se presta a narrar sus venturas y desventuras. Este pasaje es invención de Lope, pero tan sólo en la circunstancia de que se haga la narración a Circe, pues en la *Odisea* el relato se había hecho a Alcinoo[246]. Lope en él amplifica mucho la materia homérica, y la ovidiana que, como ahora veremos, también tiene en él lugar.

Comienza contando el arribo, y desdichas, a la tierra de los lestrigones, pasaje que Homero nana inmediatamente antes que la llegada de Ulises a la isla de Circe, y en el mismo canto o rapsoda décima. A continuación cuenta

los efectos somníferos del loto en el país de los Lotófagos, que corresponde en la *Odisea* al relato de Ulises a Alcinoo. Termina aquí el canto primero, y a continuación, en el canto segundo, incluye el relato de todos los sucesos de Polifemo. Funde la fábula ovidiana de Polifemo y Galatea, con el relato de Ulises a Alcinoo de su aventura, y de sus compañeros, con el cíclope. En este canto parece querer competir con Góngora, y pudiera en él aislarse la fábula de Galatea como un poema exento que sería muy instructivo comparar con el de don Luis, como expresiones de dos conceptos dispares de la poesía.

El canto tercero le ocupan en su mayor parte las resistencias y deseos de abandonar las delicias de la isla de Circe, en la que ya los compañeros de Ulises, restituidos a su primitivo ser humano, gozan con las ninfas que Circe les ha proporcionado, y Ulises resiste las solicitaciones de la maga, fijo el recuerdo en su amada y fiel Penélope. Por fin parten, no sin recomendarles la hechicera que visiten la isla Cimeria, baje Ulises al infierno y consulte con el adivino Tiresias. Toda esta parte del canto es abreviación del undécimo de la *Odisea*, salvo en la descripción del Infierno, que es digna de notarse por su técnica y sentido. Predice Tiresias los futuros sucesos, y al final se hace la indicación de que los peregrinos tocan otra vez en la isla de Circe, lo que consta en el poema homérico, con hartos más detalles y circunstancias. Da la impresión de que Lope se fatiga del tema, y desea terminar el poema de cualquier manera, pues no hay razón, llevando el título que lleva, y tratando de la materia que trata, para que no diera fin con la última y génerosa intervención de Circe en los sucesos de Ulises.

Con estos elementos compone Lope su poema, y el notar sus primores requeriría copiar la mayor parte de sus octavas. En el último canto parece flaquear su estro, y en él están las más débiles, y esa tendencia palabrera y superficial que le asalta en sus momentos de desmayo. Pero el efecto del conjunto es deslumbrador, y tal impresión deja su lectura.

Comienza el primer canto con una invocación a la propia Circe, y unas octavas, no menos de siete, al Conde-Duque de Olivares, a quien se dedica. La descripción del palacio y de la belleza de la hechicera reúne las bellezas que son tópicas en Lope en estas ocasiones. A cada paso se le ofrece ocasión de tratar sus temas más característicos, venciendo siempre el lírico al narrador robusto y sobrio. He aquí una reflexión bien propia de la ideología de la época, que le inspira el adulterio de Elena al ser de nuevo recibida por Menelao:

¡Qué necio amor, si fué de amor efeto!

Pero lloró mujer, cantó sirena.
Callar un hombre a deshonor secreto
no por todos los sabios se condena;
pero el público agravio es tanta culpa
que aún no puede el amor darle disculpa.

Su afición al mar y a exhibir su conocimiento técnico del aparejo de las naves y de los secretos de la navegación, se muestra en muchas ocasiones, pues el principal tema del poema es, precisamente, la navegación. He aquí una octava feliz de esta clase:

Dimos velas al viento sonoroso,
hinchada pompa de las lonas pardas;
las flámulas pintadas el undoso
piélago peinan libres y gallardas:
las naves con el céfiro amoroso
juzgan las alas de los remos tardas,
y como cisnes las nevadas plumas,
desatando cristal, cortan espumas.

Y he aquí las mismas naves en trance de tempestad:

Levántase un espeso torbellino,
toldo previene al mar nube tronante,
cerrando por las olas el camino
con promontorios líquidos delante…

Suspende sobre el agua el vil grumete
el cuerpo que aligera asido a un cable:
no huelga triza, troza o chafaldete,
todo trabaja en acto miserable:
las rojas hayas que en las ondas mete
con firmes pies y con furor notable
el remero veloz, convierte en pluma,
y a costa del sudor levanta espuma.

En contraste surge el elogio de la tranquilidad de la vida de los campos, expuesta al par con atractiva novedad y con regusto de viejos modelos:

Dichoso aquél que al esconder turbada
la escura noche, tenebrosa y fría,
los diamantes, que a veces descuidada
con las manos del sol le roba el día,
despierta entre la cándida manada
al eco de su rústica armonía,
y desatando del redil la puerta,
le lleva a apacentar por senda incierta.
Allí le ofrece el prado varias flores,
las puras fuentes el cristal deshecho,
y escucha de las aves los amores
en el duro cayado puesto el pecho:
no las templadas cajas y atambores,
ni del aliento por el bronce estrecho
el aire transformado en voz tan viva
que del sosiego o del honor le priva.
¿Cuánto es mejor con restallar las hondas
recoger a la noche las ovejas,
que ver por las murallas y las rondas
sangrientas muertes, lastimosas quejas?
Prado es el mar, cuando espumosas ondas
retratan del ganado las guedejas:
mas no es cabaña una velera nave
que admite sueño ni sosiego sabe.

Este horacianismo incrustado en la fábula, tan lejano de esa sensibilidad, da al poema el carácter lírico de que he hablado, que en este y en otros paisajes semejantes está patente.

Por otra parte, el lirismo ovidiano brillante y superficial, es practicado por Lope en cuantos pasajes se brindan a ello, y en este primer canto al describir los cuadros con temas de tabulas míticas que adornan el palacio de Circe. En estos versos parece que el poeta tema en la memoria el cuadro de la Dánae, del Ticiano, con su cálida tonalidad dorada y luminosa:

Valiente cuadro, abriéndose los cielos
la lluvia de oro espléndida enseñaba,
que a pesar de cuidados y desvelos
entró donde jamás de amor la aljaba…

Las comparaciones realistas, tan del gusto de Lope, surgen con cautivadora frecuencia, y todas con el cuño inconfundible del gran poeta. He aquí un compañero de Ulises fugitivo lanzándose al mar:

Cual suele el irlandés perro animoso,
dividiendo las ondas que no bebe,
formar en ellas círculo espumoso,
mansas cristal y removidas nieve;
se arroja al agua el joven temeroso
y en el cabello y ropa las embebe:
aborda, danle un cabo, y en la popa
sacude antes de hablar cabeza y ropa.

El terror de la grey ulisea, al ser sorprendida por los lestrigones, se expresa así:

No suelen espantados por laguna,
cuando vimos los bárbaros atroces,
ánades por las cañas escondidas,
del águila voraz librar las vidas;
como nosotros…

Un lestrigón arroja por el aire a un griego,

… como suele, círculos haciendo
del cáñamo tejido, en verde prado
disparar el pastor, porque se espante
al ganado la piedra resonante…

El segundo canto, como advertí, le ocupan los sucesos de Polifemo. La historia del Cíclope con Galatea y Acis la cuenta Ulises a Circe, transcribiendo lo que al desembarcar en la isla de los ciclopes le narrara un pastor de Calabria, griego de nacimiento y que había asistido al sitio de Troya. Yo pienso que la tabula la compuso Lope en emulación, y a la vez en homenaje, a don Luis de Góngora. Sigue los mismos pasos, se esfuerza en análogas hipérboles y hasta al mencionar los mismos frutos utiliza idénticos consonantes e imágenes. Nunca habrá sido más fiel Lope a su propio estilo y

vocación poética que en esta égloga, mucho más próxima a la clara limpidez de Garcilaso que a la sabia y magnífica complejidad del cordobés:

Oh ninfa más hermosa, que a mis ojos
las verdes cañas de alcacer que nace
pasados del invierno los enojos
cuando esta pura nieve el sol deshace:
blanco jazmín entre claveles rojos
menos a quien te mira satisface,
que tu boca amorosa, cuando iguales
muestra la risa perlas y corales.

Si miro alguna cándida azucena,
se me acuerdan tus pies, cuando desnudos
con breve estampa al campo y a la arena
no dejan senda de sus pasos mudos;
sale una fuente en esta orilla amena,
jamás tocada de animales rudos,
y aquellos golpes, con que vuelve arriba,
me parecen tu risa fugitiva.

En las hipérboles desmesuradas con que la tradición poética del tema caracteriza a Polifemo, Lope emula las más desaforadas, pero con llaneza y discursiva serenidad.

Pero de todos éstos apartado
vive en un alto monte Polifemo,
que mirándole no he determinado
cuál es el monte, y de mirarle temo:
que puesto que se ve proporcionado,
la frente mide con su verde extremo,
tanto que el monte de árboles se vale
sobre las peñas, porque no se iguale.

Un peine tiene, que de juntas cañas
hizo, para igualarse las guedejas,
que a una ninfa cruel de estas montañas
le dice enamorado tiernas quejas:
tanto que entre unos lirios y espadañas,

escuchándole sólo sus ovejas,
dicen, que al son de su zampona un día
estos rústicos versos le decía.
«Oh más hermosa y dulce Galatea.…

Y ponderando él mismo su estatura y la nobleza de su figura ha de decir, ya más próximo a Góngora:

Compite en igualdad conmigo en vano
el más alto ciprés, el mayor pino:
puedo alcanzar estrellas con la mano,
y sacarte del mar, si al mar me inclino:
que cuando viene el sol del orbe indiano
primero que a este monte convencino
me toca a mí, y al irse al Occidente
se parte con la sombra de mi frente.

El zurrón gongorino es aquí canastillo, y este trueque me parece significativo del respectivo temperamento poético de ambos colosos, pero las frutas que encierra son las mismas aproximadamente, y hasta las consonantes son en parte iguales:

Guardado tengo un limpio canastillo
de conservados nísperos y serbas,
y antes que llueva, el pálido membrillo,
para que dure entre olorosas yerbas.…

Pero el genio peculiar, sensual y blando de Lope, hace su aparición deliciosamente, sin más modelo que él mismo:

¡Qué huertas tengo yo! ¡si tú las vieras!
y en ellas un manzano, que retrata
tus pechos en su fruto, y en sus flores
de tu divina cara los colores.

El episodio homérico de la cueva de Polifemo y las astucias de Ulises para cegarle y salir del encierro, está admirablemente narrado, y es acaso el trozo más propiamente épico. Tan sólo se complace en demasía con el venerable

chiste que resulta de hacerse llamar Ulises *Ninguno*, que da lugar a varios chascos y gracias. La salida de Ulises escondido bajo la lana del mayor carnero, da lugar a unas bellas octavas en que se oye el eco de los tres sonetos del manso perdido:

Querido manso mío, que criado
fuistes a blanca sal de vuestro dueño,
¿cómo el postrero sois de mi ganado,
cual suele el que es más débil y pequeño?

Agua me falta, ya lo veis, pues vierto
en vez de tiernas lágrimas un río
de humor sangriento, y que abrazar no acierto
vuestro cuerpo, que fué regalo mío:
paréceme que estáis más crespo y yerto,
y que al campo salís con menos brío;
la esquila y el collar os han quitado
de piel de tigre y de metal dorado.

¡Qué lozano os vi yo por esta puerta
de mi ganado capitán famoso,
el alba apenas cándida despierta,
barriendo flores por el valle umbroso!

¿Quién primero que vos por las orillas
destos arroyos los dejó afeitados
de blancas y doradas manzanillas
con el hocico y dientes afilados?
¿quién primero que vos las campanillas
rojas y azules de los verdes prados?
¿quién los tomillos, retozando a saltos,
por los repechos de los montes altos?

Estos versos pueden ser impropios de la situación, y no guardar el decoro debido a la rudeza del cíclope, pero son bellísimos y hacen olvidar su destino y oportunidad con su primor y gracia poética.

He advertido que el canto tercero es, a mi entender, el menos interesante de los tres, pero pese a ello contiene fragmentos inspiradísimos y dignos en todo del gran poeta. Así el parlamento de Ulises a Circe, cuando va a partir,

que a Quintana parecía de los más recomendables primores del poema, o la descripción del Infierno, pasaje de gran interés para penetrar en las intenciones y genio del poeta. Si en el episodio de Galatea hemos contrastado sus versos con los de Góngora, en este fúnebre y terrible episodio es instructivo recordar los de Jáuregui en su *Orfeo,* que vetan la luz por la imprenta en este mismo año. Jáuregui había de complacerse genialmente en la descripción de todos los fúnebres elementos del protervo lugar; su verso aparecía recubierto como por la sulfúrea atmósfera de los dominios de Pintón; al vivo habían de representarse los tormentos de los condenados; nunca el idioma castellano había hecho parada de tantos adjetivos designadores de lo oscuro, lo hirviente, lo lúgubre y temeroso. Lope, al tener que enfrentarse con tales objetos, como haría luego en el otro *Orfeo* que prohijó a Montalván, les rehúye y soslaya, evitando las tintas negras y lastimosas, y en este caso suple las descripciones enunciando la presencia de las peores pasiones humanas, que por humanas no le repugnaba mencionar y calificar, si bien de modo abstracto; así encuentra en tal lugar la ira, la ambición, la codicia, la deslealtad, la injusticia, la desvergüenza, la lisonja, la amistad «fingida», el amor deshonesto, el odio, «la dormida» pereza, los celos, la ausencia «cobarde», la ingratitud, la ignorancia «preciada de discreta», el «extraño mal de servir», la crueldad, la traición, la envidia, la confianza, el ocio, el desprecio, «la gravedad de un poderoso necio», la tristeza, la necesidad, la bajeza, la necedad, la simpleza, una y otra «naturales del reino de la risa», la vanagloria, la pompa, la locura y el juego. Todos estos afectos están personificados y escritos con letra mayúscula, pero aparte algún calificativo, de que he copiado leve muestra en alguno, tan sólo su enumeración abstracta sirve a la «composición de lugar» infernal.

Otro rasgo tiene el poema muy propio de Lope, y que más que en parte alguna se encuentra reiterado en este tercer canto. La visión directamente realista y dramática de Lope hace que no pueda descuidar detalle alguno que pudiera contribuir a la mejor representación de los sucesos uliseos. Yo no sé si los homeristas han calculado el número de compañeros que seguían al hijo de Laertes, expresos por sus nombres o tácitos en el relato. Yo, que nada tengo de especialista, he hecho un sencillo cálculo, que expongo a la rectificación de los mejor informados, pues en nada ha de desvirtuar las consecuencias que pienso deducir. Cuando han de explorar la isla de Circe, Ulises, cautamente, divide sus hombres en dos secciones, una al mando de Euríloco y otra a sus órdenes. Designa la suerte a la de Eurícolo para tal exploración, y puntualmente nos dice el venerable poema que salieron

veintidós a la empresa. Debían ser, pues, cuarenta y cuatro, más los dos capitanes, y acaso alguna chusma marinera que quedara con la nave destrozada. Pues bien, ignoro los nombres que nos da a conocer el poema homérico de estos griegos; pero Lope supera con mucho los que enuncia, a más de los de las damas o servidoras de Circe, de los que el poema no da ninguno. Ciertamente que estas relaciones de nombres toca más bien en indigesta que en grata, pero es sistema que Lope gustó de usar tanto en sus poemas como en su teatro, acreciendo desmesuradamente el censo de sus personajes, ya sin esto monstruoso. A veces le sirven de ripio para el verso, pero otras veces parece claro que persigue un fin artístico realista con ello.

Este poema halló gracia a los ojos de crítico tan clasicista como Quintana, que le incluyó en su colección de poesías escogidas de poetas españoles[247], con alguna leve supresión, sin que el expurgo eliminara lo más característico del poema. El mismo juicio que de él hace debe ser tenido en cuenta, y ni aun hoy, con otras preferencias y distinta comprensión de nuestra poesía, nos parece gravemente reparable. Vale la pena de copiarle: «Nada más lejos del estilo de Homero que el estilo de su imitador: y Lope, en esta parte, con una libertad que los adoradores del padre de la poesía griega llamarán sacrilegio y los partidarios del escritor castellano bizarría, hace suyo todo cuanto toma de lo antiguo, salpicándolo, a veces, con el mal gusto de su tiempo, y debilitándolo otras con una llaneza de dicción que toca en trivialidad y prosaísmo; pero vigorizándolo y adornándolo no pocas con las galas propias de su talento fácil, afectuoso y brillante». Y aún ha de añadir como cargo y descargo de nuestro poeta: «Todos sus personajes son prolijos cuando hablan, y además de esta falta de economía hay otra mayor, que es la de conveniencia; no distinguiéndose los discursos de la narración ni en las formas ni en el ornato, y pareciéndose sus héroes, por los sentimientos y las ideas que expresan, más bien a los españoles del tiempo de Lope que a griegos del tiempo de Homero. No sé, sin embargo, si a veces se le podría perdonar esta falta de decoro en gracia de las bellezas originales que presenta».

Es aprovechable este excelente trozo de crítica a pesar de partir del error de enfrentar a Lope con Homero, cuando lo único que podría ponerse en tal aprieto sería el carácter del siglo XVII español y el de los siglos heroicos de Grecia. Claro que tal enfrentamiento es perfectamente inútil, y a nada fructuoso conduciría el apurarle. También es erróneo dar por supuesto que se trate de una imitación de Homero, pues estos poemas no imitan nunca al autor que les proporciona el tema, y en este caso no es sólo Homero el inspirador,

sino Ovidio y modelos españoles a que me he referido en el análisis que antecede.

Lo importante del juicio de Quintana es que, pese a repugnar la conducta literaria de Lope a sus más arraigados prejuicios de escuela, ha de rendirse al indudable halago del poema, no sólo incluyéndole en su estrecha colección, sino elogiándole, aunque condicionadamente, en su crítica.

Nuestro elogio está más libre de trabas, y aun con las limitaciones que en Lope son indispensables, causadas de su misma abundancia, que viciosamente hace desbordarse su verso, hemos de confesar que, sin duda, es el más importante de su autor en este género de poemas mitológicos y que puede hombrearse, en su clase, con los más eminentes: el de Góngora, el de Jáuregui, el de Espinosa.

Fábulas mitológicas en «El laurel de Apolo».

El asunto o tema de *El laurel de Apolo*, como su título mismo lo denuncia, es una pura ficción mitológica. Cierto es que ocupa su mayor parte el elogio de los ingenios contemporáneos, quedando relegada a segundo término la ficción de que se sirve. Por esto, y por su elemental sencillez, no vale la pena de estudiar el conjunto del poema como una fábula mítica, y no lo haré, pero antes de entrar en el estudio de dos episodios que constituyen cada uno, por su materia y por su forma, una auténtica fábula ovidiana, querría hacer alguna observación sobre la significación del poema en la obra del Fénix.

Se ha venido considerando toda su máquina como un pretexto de Lope para elogiar a los poetas de su tiempo. Ello es cierto, pero debe advertirse que tal conducta llevaba implícita su propia glorificación. No era generosidad desinteresada la que hacía escribir a Lope en el prólogo: «San Agustín dijo que la cosa más admirable en la naturaleza era amar los enemigos, y esto pienso hacer yo. por hacer alguna cosa admirable». Pura ironía parecen ante estas palabras, si el simpático capellán era capaz de ella, las que pone por disculpa en su aprobación José de Valdivieso para no elogiarle, a saber, «no ofender su modestia, tan conocida de todos». Lope de Vega, que creía, y acaso estaba en lo cierto, haber vencido a todos con su talento poético, pretendía aparentar en este libro que también les vencía en generosidad.

Asimismo creo que son dignas de notarse, porque atañen a sus convicciones poéticas, ciertas frases del prólogo que no han sido, que yo sepa, consideradas al estudiar la posición del poeta frente a la nueva poesía. «Aunque es verdad —dice—que no me agrado del nuevo estilo de algunos, no por eso dejo de reconocer sus grandes ingenios y venerar sus escritos, que

el agravio de nuestra lengua, si lo es, el mismo tiempo volverá por él, o se conocerá que lo ha sido». La moderación de estas palabras y su buen sentido deben aceptarse como «última voluntad» del poeta relativa al pleito literario que más le apasionó en los últimos años de su vida, pasión de la que, pese a esta declaración, no se ve libre ni en el poema al frente del cual se estampan.

Le dedico todo este parágrafo porque, como indique, en él se incluyen dos fábulas mitológicas, plenamente del carácter de las que estudiamos. Una y otra tienen poco que ver con el tema central del poema y parecen episodios añadidos y zurcidos, no con gran fortuna, a la que pudiéramos llamar su acción principal. No puede asegurarse que no estén pensadas al mismo tiempo que el poema, y su carácter, y hasta su versificación en silva, hacen pensar que así pudo ser.

La ocasión con que introduce la primera es la siguiente: A instancias del río Manzanares, cuya espléndida personificación copié al tratar de la influencia de la *Fábula de Genil* en la poesía posterior, la ninfa Laura va a hacer relación de los ingenios nacidos en su margen. Entre ellos se encontraba Lope de Vega, y no pareciéndole, sin duda, elegante el elogiarse, introduce esta fábula para que ella le elogie. Así dice la ninfa:

Pero primero que refiera, oh claro
y siempre ilustre río,
los insignes ingenios, los poetas,
que constituyen este fénix raro,
para tu intento y confirmar el mío,
de las obras más serias y selectas
de alguno dellos, referirte quiero
la que tengo más pronta…

Y ésta es la fábula que titula *El baño de Diana*[248]. Es digno de consideración el título realmente impropio que la asigna. El asunto de la fábula es la historia de la caída y transformación de Calixto, y en ella el baño no es sino un episodio breve. Pero no olvidemos que en él ha de volver Lope, como en el del juicio de Paris de *La rosa blanca*, a tener ocasión de describir un espectáculo de blanda sensualidad: el de Diana y sus ninfas desnudas en el agua. En tanto tenía su acierto en este fragmento, que él da nombre a toda la fábula.

La fidelidad al texto de las *Metamorfosis* es bastante rigurosa, si bien el temperamento indisciplinado de Lope da lugar a consideraciones y

divagaciones ajenas a la fábula y aun alguna al carácter tradicional del género. Me refiero a cierto tipo de consideraciones en las que parece dirigirse a émulos o censores o alusiones claras para los contemporáneos de ellos. Por otra parte, la facilidad del metro, que con razón llamaban entonces «informe», favorece la tendencia palabrera del poeta y desparce y disuelve algunas veces el contenido poético gárrulamente.

Para situar la fecha de los sucesos de Calixto empieza por aludir a la confusión caótica de los elementos, a que dio lugar el desaconsejado Faetón, e interpretando brillantemente un fragmento de esta fábula, escribe esta magnífica paráfrasis:

Después que en el Erídano, Faetonte
halló mortal sosiego,
precipitado del celeste monte
de su soberbia más que de su fuego,
y seco todo el líbico horizonte
negro luto cubrió los que habitaban
sus desiertas arenas,
siendo como su número sus penas;
cuyos caballos por el aire andaban
entre rayos y truenos,
sembrando riendas y escupiendo frenos,
vueltas al cielo las fogosas bocas
por espumas furor, llamas por crines,
huyendo con los músicos delfines
las escamosas focas
al centro de la mar medio abrasadas,
cuyo fondo se iguala con la altura
de las soberbias sierras empinadas,
ciudades que fundó la nieve pura…

Hecha la concordia de los elementos que Lope traslada en versos no inferiores a los más excelentes que pudiera componer nunca, Júpiter, en Arcadia, conoce a Calixto, ninfa del séquito de Diana. La inocencia de la ninfa y malicia del dios, el dolor de la ninfa abandonada, el temor de que Diana averigüe en el baño la falta cometida están tratados por Lope con una mano tan segura, con una dicción tan florida y abundante, que delatan la época de plena madurez en que fue compuesta. Llamar la atención sobre cada

episodio, sobre cada brillante período, sobre cada sorprendente descripción fuera copiar el poema casi en su integridad.

En el episodio del baño, donde Diana descubre la preñez de la ninfa, se dilata Lope en la enumeración de las ninfas, cuyos nombres finge, para complacerse en las alusiones a sus desnudos, de donde, como siempre, extrae variedad de motivos de sensual y delicada complacencia. Todo este fragmento es dignísimo de notarse como exponente de la sensibilidad del poeta, siempre dispuesto a captar sensaciones de tono erótico, siempre propicio a solicitaciones de la belleza femenina.

Pero lo característico del poema es que, sin abandonar Lope la visión digna y supraterrena de los episodios de la fábula, tal como siempre lo habían procurado nuestros poetas renacentistas, narra con un calor y se embebe en el asunto con tan ingenua humanidad que en momentos parece transcribir una visión actual, un episodio de la vida contemporánea, e infunde en sus dioses y en sus ninfas una psicología análoga a la de las mujeres de su tiempo, como cuando Diana quiere obligar a Calixto a que se desnude para el baño.

Tenía la castísima Diana
en este tiempo sobre pura nieve
sólo el collar y las manillas de oro;
la diferencia humana
le daba la obediencia que le debe,
que era divina, y era humano el coro;
la fuente rica de tan gran tesoro
las arenas en perlas convertía,
las guijas en zafiros,
y Calisto con íntimos suspiros
la indignación de la deidad temía,
exhalando con lágrimas el pecho;
porque quien no le tiene satisfecho
siempre la cara esconde:
llamándola, responde
que está mirando atenta
si algún sátiro viene:
tales disculpas la vergüenza tiene.

Huye la ninfa; da a luz; Juno se irrita al conocer por ello la infidelidad de Júpiter y sobreviene la transformación de Calixto en una osa; crecido el hijo,

y ya diestro en la caza, sobreviene el riesgo de que mate a su propia madre, hasta que, compadecido Júpiter, la transporta al cielo, y a ella y a su hijo convierte en la sabida constelación.

Tal la materia mítica que contiene la fábula, y, como advertí al correr del relato, tan sólo está empecido por las divagaciones inoportunas que surgen en él como flora viciosa y parasitaria.

No tiene la justeza de sus fábulas magistrales, la primera *Filomena* y *La Circe*. La falta el rigor y la pretensión más ambiciosa de éstas, pero en espontaneidad, derramada muchas veces de puro abundante, las supera sin duda. *El baño de Diana* nos da la impresión de un Lope más libre y hasta desbocado, en tanto las otras fábulas, sin traicionar lo que de esto tiene como esencial el carácter poético de Lope, nos ofrecen un poeta más disciplinado y consciente de su fuerza, que no dilapida en inútiles divagaciones ni en períodos excesivamente dilatados y libres.

Un episodio contiene la silva novena que, sin aspirar a fábula, merece mencionarse. Describe en él el cortejo y compañía de Apolo en el Parnaso. Allí los poetas griegos y latinos, los franceses e italianos y, finalmente, las musas, las gracias y todos los dioses y genios relacionados con la poesía toman asiento para escuchar a Apolo. Me importa subrayar las descripciones de las musas, no sobriamente delineadas, como en *La Andrómeda*, sino prolijamente descritas en su ser, en su destino y en su ropa. Es un derroche de imaginación vivísima, delator del poder pictórico del poeta. Pero, sobre todo, me interesa destacar el cuadro de las tres gracias, que es un trasunto verbal del cuadro famoso de Rubens, que Lope debía tener en la imaginación al escribir. Aquí las palabras son pincel, y Rubens queda, igual que en el verso de su gran soneto, como «poeta de los ojos».

Las Gracias, que pudieran
ser escultura de Lisipo griego,
si blanco mármol fueran,
triángulo de amor, vinieron luego
en tan estrecho vínculo abrazadas
con la flexible nieve
de los ebúrneos brazos,
amorosas lazadas
que el recíproco amor al Amor debe,
indisolubles lazos,
que el Laocón de Virgilio parecieran;

transparentes cubrían
los blancos velos con las fimbrias de oro
la gracia y la belleza
del uniforme coro
que despacio estudió naturaleza,
porque fuese su cándida figura
Gerion de la hermosura,
siendo una misma idea
Eufrosine, Talla y Pasitea.

Pero tras el discurso de Apolo ha de hablar Lope, y, solicitada licencia, recitar la fábula de Narciso[249]. Lo hace, y muy abreviadamente, y suprimiendo al fin la transformación de Narciso, pero con calidades y circunstancias que aproximan la fábula en bondad a la que acabamos de analizar de Calixto.

Lo más digno de notarse en ella, como carácter distintivo, es la humanidad que en la interpretación de la tabula pone Lope a cada paso. El conflicto de la ninfa Eco está sentido con una adhesión e interés vivos y calientes. Ningún poeta había de penetrar tan certeramente en la tragedia de la «vocal ninfa».

Está a Narciso contemplando un día
que estaba entre unos álamos sentado,
no de otra suerte que Cupido alado
las flechas por los céspedes, que luego
sienten el dulce fuego,
y se abrazan las ramas y las flores,
como pudo, intentó decirle amores;
mas como articulada no salía
lo mismo que escuchaba repetía;
y en suspiros ocultos
brotaba entre los labios los singultos;
¿a quién pudiera tal tormento darse
como querer, y no poder quejarse?

Las imprecaciones de Narciso a Eco, al sentirse abrazado por la ninfa, han pasado como ejemplo a todas las retóricas:

Primero se verá firma la luna,
parado el sol, constante la fortuna,
y yo sin alma, que a mi cuerpo toques
y a escuchar tus regalos me provoques.

Lo que no ha pasado, y merecía mejor haberlo hecho, es la contestación de Eco a la imprecación de Narciso y el comentario del poeta:

Eco, por las escuras
sombras de aquellas verdes espesuras
también huyendo dice:
«Vete, loca mujer, vete infelice;
hermosa llora y despreciada muere».
¡Ay del amor que despreciado quiere!

Los detalles de ejecución felicísima sorprenden a cada paso. Sirvan estos ejemplos. Describiendo a Eco:

los cabellos espesos,
que porque estaban de sortijas presos
del hombro no bajaban,
los unos de los otros se colgaban,
de sí mismos suspensos
de copiosos y densos,
y las manos, con hoyos tan sutiles
que enterraban deseos en marfiles.

He aquí el asalto al esquivo galán:

De amor en fin, no de esperanza loca,
remitió las palabras a los brazos,
cual suele con enigmas de sus lazos
hiedra en olmo tejer verdes amores;
mas como por las márgenes estivas
con rúbricas lascivas,
la fácil nueva reventando flores
al encañado del jardín asida
tiene muerte veloz y hermosa vida,

así la ninfa asida y despreciada
se vió contenta y se volvió turbada.

Basten los ejemplos copiados, pues no es ocasión de reproducir todo el poema. Éste, con las características señaladas al que le acompaña en este *Laurel de Apolo*, es lástima que quede, en cierto modo, incompleto, y aun que dé la sensación de escrito con prisa, porque cualidades tiene para contar, si no entre los más eminentes de Lope, como dignísimo en todo de su genio poético.

XIV. Imitadores de Lope

Al estudiar los poetas del siglo XVII, labor en que me empleo en estos capítulos, me guía al distribuirlos en ellos el deseo de señalar comentes diferenciadas, maneras, ya que no escuelas, distintas que marquen límites y encaucen actitudes que hasta ahora forman un caos rotulado sin especificación: «poesía gongorina».

Siempre tienen dificultades pretensiones de este tipo, pero crecen cuando, de una parte, las diferencias son más de matiz que de raíz, y por otra, la personalidad de los poetas que han de agruparse en las respectivas banderas no es tan definida que automáticamente queden situados en unos u otros grupos.

El que forma el presente capítulo es de aquellos que sin quedar totalmente al margen del culteranismo gongorino. por su moderación. o por su intención declarada, se aproximan más a la manera de Lope de Vega. En alguno, tal Elisio Medinilla y, acaso, los autores de los anónimos Adonis, no cabe dudar del lugar que les corresponde. Más difícil es discriminar el puesto de los que preceptivamente se muestran partidarios del Félix, pero en realidad en sus versos tiene tanta o más parte que su influencia el gusto culterano. Así, Faria y Sousa, que se aproxima a la manera de Góngora. o Díaz Callecerrada, que no parecería mal entre los secuaces de Jáuregui. Pero ellos confiesan su devoción por Lope y la adhesión a su manera de entender la poesía, y vienen a este capítulo con el marbete de lopistas, sin gran convencimiento por mi parte.

En todo caso se trata de poetas poco extremosos en su retórica y más bien teñidos de gongorismo o culteranismo que empapados en las nuevas corrientes. Éste no singularizarse por su entusiasmo cultista sirve de denominador común a sus intenciones y les hace aparecer juntos bajo el patrocinio de Lope, que en todo caso les hubiera sido más grato que el de otro

cualquier poeta a quien sin duda hubieran combatido más, y muchos lo hicieron, y desde luego hubieran admirado menos.

Elisio Medinilla

El sentimiento que en Lope produjo la muerte desastrada de Baltasar Elisio Medinilla, acaecida en 1620, bien se descubre que era debido al afecto que engendra la simpatía; pero tomada ésta en su auténtico sentido de correspondencia y sintonización de dos espíritus conformados semejantemente y prestos a participar de las mismas emociones con pareja sensibilidad.

Con vos, contento.
me hallara a mí dos veces duplicado,

decía Medinilla echando menos a Lope de Vega; y éste había de contestarle, ya tarde, en su espléndida elegía:

Parece que cual fué mi entendimiento
al fin era por ti, pues me ha faltado,
y por llorar mejor escribo a tiento,

y buscando felicísima comparación, le reconocía delicadamente, sin declararlo, como discípulo en estos versos:

Cual suele agricultor alegremente
el árbol que plantó mirar florido,
cuando se baña el Toro en Febo ardiente;
así glorioso yo, que producido
hubiesen, no mis letras, mi deseo,
libre al rayo laurel, libre al olvido.

Una fábula mitológica conozco de Medinilla y en ella se muestra como devoto fiel y entendido del genial modelo y amigo. Titulase *Fábula de la rosa* y es, en puridad, una libérrima versión de la de Venus y Adonis, suprimida la relación del episodio de Atalanta, muy abreviada en lo esencial y, en cambio, sumamente ampliada (e inventada en parte) la transformación del color de las rosas de blanco en encarnado por la sangre de la diosa.

Era Medinilla auténtico poeta, y en tema tan blando y apto para el colorido delicado y la pasión violenta se hombrea con los propios aciertos de Lope. Su dicción, la amenidad y frescura de imágenes, la novedad expresiva

de afectos le filian en la corriente lopesca. Pero no tan sólo esto; las mismas concesiones a las nuevas maneras culteranas, todavía prodigadas más cautelosamente que por el Fénix, le adscriben a la manera más madura de éste, precisamente a la que ha de emplear para escribir sus fábulas de carácter ovidiano. No llegaría Lope a mayor acierto en la expresión que Medinilla en esta octava, en la que parece transparentarse el perfil de su maestro:

Si buscas en la red caza suspensa.
de tu cabello soy dulces despojos;
si intentas con el arco al ave ofensa,
heridas tengo de tus bellos ojos;
si ambicioso de honor, tu brazo piensa,
dando al tirano de la selva enojos,
matar las fieras y llevar trofeos,
mata tu condición, o mis deseos.

Ni la pasión de la diosa tendría en Lope comentario superior que en nuestro malogrado Medinilla:

Arrójese al cadáver, y en la boca
las reliquias inquiere de la vida;
pero los labios que de hielo toca
mudos, «que huya», responden por la herida;
inspira aliento en él. no le revoca,
que yace informe bulto, y atrevida
no ya con el amor, con el agravio,
dijo libando el lirio de su labio…

Imágenes, pasión, gallardía, todo es digno de un auténtico poeta y de un poeta sugestionado por la comunicación y el ejemplo del mayor que ha producido España en su mejor tiempo.

A lo largo de las cuarenta y tres octavas de que consta el poema la influencia culterana es indudable, y ello nos da. como en las obras de madurez de Lope, que hemos examinado, un ejemplo instructivo más que de transición, de lo que la poesía gongorina tenia de asimilable para una concepción poética de distinto signo, como era la tradicional castellana, influida y nutrida por el indianismo, que no el italianismo puro, más

permeable a los nuevos modos que, en realidad, eran su madurez y última expresión.

Giro gongorino, que un furibundo del cordobés, Bermúdez Alfaro, ha de utilizar en la rúbrica de su fábula de Narciso, es este de Medinilla, si bien más sobrio y razonado:

Traducido serás en elegante
flor, de cuya beldad en Occidente,
compás del curso de la esfera errante
el sol comenzará purpúrea hoguera…

El mismo origen acusa esta simétrica distribución de imágenes:

Cumplió el oficio del amor, y herido
siente entonces el pie de huida ingrata,
con que en el prado desató florido
fugitivo coral, fuente de plata.

Y la estructura metafórica y el sentido total del siguiente período denuncia la misma procedencia:

y al color consanguíneo y glorioso
que la espina usurpó a nevada roca,
confirmó con las flores de la boca.

Para terminar esta ejemplificación, inútil después de lo alegado, nótese el tono antirrealista de estos versos:

Comunícale el tacto gracias tales
que en plebe del jardín el cetro obtuvo.

Don Juan Pérez de Guzmán publicó por la imprenta este poema la primera vez en su *Cancionero de la rosa*[250], copiándole de un *Cancionero de rimas varias* que paraba entonces en la biblioteca de don José Sancho Rayón. Como en todas las poesías dedicadas a la efímera reina de las flores, no podía faltar en ésta la reflexión moral, harto sucinta y delicada:

Flor germinó, que breve espacio dura,

dando ejemplos de miedo a la hermosura.

Se perdió, sin duda, un excelente poeta, que en la misma imitación de Lope discernía sutilmente lo mejor y más fecundo del modelo. Cumpliendo, hasta donde me es dado en monografía de este carácter, los deseos del Fénix, tributo este elogio suyo al malogrado con intención de laudatorio epigrama:

El Tajo que a los dos nos escuchaba,
y ahora corre convertido en Nilo,
en vez de murmurar también cantaba,
y para más exagerar su pena
aún le parece que es pequeño río,
y tristemente suena,
Elisio, Elisio mío.
Pero pues no respondes,
y a mis voces y lágrimas te escondes,
descansa en paz. que por las verdes ramas
deste laurel hasta tu nombre ingrato
colgarán los pastores epigramas
a tu infeliz retrato.
infamando la espada
de tu sangre y mis lágrimas bañada.

Cinco fábulas de Adonis

En dos manuscritos de nuestra Biblioteca Nacional he visto un importante poema de Adonis, en octavas reales, que merece atención y examen. Indica en el título que le precede en uno y otro las iniciales del poeta que fuera su autor, pero que yo no he logrado descifrar. Dice así el título: *El Adonis de M. S*[251]. Entre los poemas que estudio y considero como inéditos es éste de los más importantes y poéticamente, el más considerable. Para estudiarle no disponemos de más guía que el poema mismo. En uno de los manuscritos va acompañado de fábulas mitológicas de Góngora y Villamediana. pero no creo equivocarme al sentar que la letra en que está escrito es de tiempo anterior al de las otras letras del manuscrito, y el propio estilo del poema pudiera tentarnos a inscribirle entre los pregongorinos. Pero, por otra parte, rasgos tiene en los que parece, si no imitar, tener en alguna manera presentes

maneras y modos poéticos de don Luis, y ello hace que le situemos en la segunda decena del siglo XVII.

La vocación del poeta tenía poco de gongorina, y su estilo es harto más sencillo que el del cordobés. Prescinde, como éste no lo hubiera hecho nunca, del excesivo aparato mitológico, y en este sentido erudito, que, sin duda, en su tiempo debía apreciarse como primor en estos poemas, no da la talla de cualquiera de los poetas gongorinos, aun de los menos interesantes. Así como Lope de Vega en éstos (y en otros temas) da la sensación de lo que él llama *teñidos*, es decir, influidos por el gongorismo, pero sin entrega total a él, así nuestro desconocido autor produce la impresión de estar bajo el signo culterano, pero por su formación y hasta por sus preferencias, lo suficientemente distante de las maneras gongorinas para impedir que se le pueda incluir entre los epígonos de don Luis.

Algunos ejemplos ilustrarán el carácter que le atribuyo. Gongorino es el arranque de la primera octava en que quiere localizar el suceso de Adonis y Venus que se propone narrar:

Donde puesto a la luz del dios de Cumas
renace el Fénix entre sus cenizas…;

pero no lo es la dicción harto menos encrespada y más llana. El mismo carácter tienen todos los rasgos de este linaje que pueden notarse en el poema, y que sumados constituyen mínima parte de él, si bien lo suficientemente expresiva para notar el paso del cordobés por la poesía castellana. He aquí algunos ejemplos que me han parecido más significativos:

Si no lechuza vil, milano hambriento
simple paloma mirarás sentada…

o bien:

Podrás mejor, si industria te aprovecha,
vibrar el arco, disparar la flecha…

Con flecha aguda, si de sangre tinta,
con pinceles de amor a Venus pinta.

El uso de ese dialéctico giro condicional, tan característico de Góngora, es de creer que de Góngora le aprendiera nuestro incógnito poeta, pero muy

poco más.

En cambio tienen otra procedencia, maneras poéticas más significativas del tono y manera de la tabula. Así, esta octava no parecería mal entre los versos de Espinosa, o cualquier poeta granadino no privado de genio poético:

Manutisas, acantos y claveles,
juncos, mosquetas y flexibles cañas,
cárdenos lirios, verdes mirabeles,
tirsos, mimbres, lentiscos, espadañas,
arrayanes, cipreses y laureles,
y otras plantas y llores más extrañas
produce aquí la primavera atenta
y a los huertos hespérides afrenta.

Del mismo género y gusto son estas octavas, no escogidas con particular atención:

De lirios, de mosquetas y alhelíes
que el prado intenso alimentó en sus faldas,
pendiendo en nácar, perlas y rubíes
le dio el abril florido dos guirnaldas:
de Adonis los colores carmesíes
emulación de verdes esmeraldas,
la diosa adora, en cuanto Filomela
su candor canta, si en el valle vuela.
Ecos del bosque con canoro acento
de la calandria, resonando hacían,
las quejas, y amoroso sentimiento
que entre lo inculto sátiros oían;
nube opaca parecen por el viento
las aves, que veloces discurrían…

Pero si estas y otras octavas pueden traer al recuerdo la manera del autor de la *Fábula de Genil*, son más los ejemplos que pueden aducirse de la influencia de Lope de Vega. A su estilo humanísimo, y poético por la intuición de lo más bello y sugestivo en imágenes y metáforas, corresponden aclavas como ésta, bien característica y no indigna del estro del propio Fénix:

El candor y la púrpura que afrenta
los rosicleres de la roja aurora,
de Venus que deslustres aposenta
y el purpúreo clavel pálida ahora:
del bosque, donde amor las atormenta
salen las ninfas, y la diosa llora
del segundo Cupido el fin temprano,
y el oro de su frente esparce el llano.

Esta blanda interpretación del dolor de la diosa, momento culminante de la fábula, está resuelto con elementos procedentes de la cantera de Lope, pero en otros muchos casos puede verse su huella palpablemente. He aquí una comparación que no parecería mal entre las mejores del gran poeta:

Cual suele en rama de frondoso pino
hallando su perdido compañero,
o entre espejos de aljófar cristalino
tórtola triste, ruiseñor parlero,
con dulce acento, con rumor divino
mostrar su gusto al valle o bosque entero,
así Adonis a Venus solicita
que con los brazos a la vid imita.

O bien la escena amorosa, reflejada en las aguas de un arroyo, recuerdan escenas semejantes en que Lope prefiere la referencia del cristal líquido al testimonio directo de la vista:

En líquido cristal la clara fuente
murmurando entre perlas y entre plata,
los dos dibuja, y mira en su corriente
ostentando marfil con escarlata;
mil tiernos lazos en unión ardiente
ósculos dulces el amor retrata,
de cuyos labios el fulgor rosado
púrpura dio al clavel, color al prado.

Pudiera seguir multiplicando los ejemplos, mantenidos siempre en esa tensión poética, que demostrarían encontrarnos ante un epígono de Lope de

Vega, pero del Lope de los poemas mitológicos, es decir, posterior a la aparición del Góngora del *Polifemo*. La leve influencia gongorina notada pudo recibirla el anónimo poeta por mediación del propio Lope, como la recibieron los autores de los poemas que examinaré en los siguientes parágrafos. El cauce abierto por don Luis había de llenarse con aguas de otra bien distinta procedencia, pero la orientación sería ya definitivamente la marcada por el gran cordobés.

Esta consideración, ya apuntada al tratar de Lope mismo, y que podría reiterarse al hablar de sus epígonos declarados, es oportuno repetirla aquí, ante este desconocido poeta y este desconocido poema, que parecen probar desde su anonimato misterioso tanto las profundas raíces que un poeta de la intensidad de Lope había plantado en el surlo de nuestra poesía, como la sugestión barroca de un poeta como Góngora, cuyo rastro puede verse, más tenue o máas acosado, en todos los poetas de la época culterana de nuestras letras.

Las iniciales que encubren el nombre del autor corresponden a muy pocos de los poetas conocidos por mí de aquel tiempo. El primer nombre que sugieren es el de Miguel Silveira. pero la amenidad de esta fábula parece reñida con el tono sombrío y árido de su poesía, que debe filiarse, sin duda, en la corriente jaureguista.

Un poeta. Manuel Suárez, figura entre los colaboradores de algún libro de conmemoración en homenaje[252], pero lo oscuro del personaje y lo desconocido del poeta apenas modificaría la calificación de anónima que creo corresponde a esta fábula.

Otra *Fábula de Adonis*[253], anónima, y a lo que se me alcanza inédita. corresponde al mismo tipo de fábulas que vengo estudiando en este capítulo, en las que la influencia culterana no acaba de dominar hasta convertirlas en imitaciones de los grandes modelos de la escuela. Aún la influencia de Lope es patente, y así se asemejan al Lope de la última época, conocedor del culteranismo, admirador de Góngora. pero apenas teñido (es su expresión) de sus modos.

Está dirigida «al de Feria», es decir, al Duque de este título, y es digno de anotarse que en la dedicatoria, que consta no menos que de tres octavas reales, surge lo primero, no el recuerdo de la dedicatoria del *Polifemo*, caso obligado, sino el de Ercilla, es decir, un poeta totalmente ajeno a los gustos del día. Así empieza recordando a *La Araucana*, pero al contrario:

No despojos navales, no arruinados
imperios, héroes no jamás vencidos,
no fatales incendios, no llorados
troyanos leños en el mar hundidos…

Pero pronto ha de aparecer el típico «ocio atento» gongorino:

Piden (oh excelso Príncipe) a mi canto
grave amparo, si, en ocio atento, oído,
dulces amores son de aquel que tanto
la beldad libra del oscuro olvido;

y aún ha de mostrarse más adicto a las nuevas corrientes, a cuyos dones no quiere renunciar, pues anuncia que si el Duque le protege.

parecerá en amores tan perfetos
crespo el lenguaje, cultos los concetos.

Consta el poema de cincuenta y ocho octavas reales, y la fábula está muy ceñidamente relatada, predominando los efectos pictóricos, es decir, las imágenes, y los narrativos sobre los sentimentales, hasta el punto de que siendo muy dilatada la narración del encuentro de Venus con Adonis, las quejas de ella están condensadas en una sola octava.

Su propósito de afectar «crespo el lenguaje», como anunciara en la dedicatoria, sólo en parte le logra. Por el contrario, es más feliz que nunca en comparaciones harto lejanas por su sencillo carácter y lógico desarrollo de la afectación y modo culteranos. Véase un ejemplo:

Como en caliente nido cuando ofrece
sustento al pajarillo madre pía,
él comunica el pico, y encarece
con mal vestidas plumas su alegría…

Aun cuando a veces parece querer emular el giro y vocabulario de los modelos gongorinos, queda siempre en discreta circunspección alejadísimo de su verdadero espíritu. Así en esta octava:

Era el ligero cazador nacido

como dulce panal de la aspereza
de un tronco, más robusto que pulido,
y amoroso arpón por la belleza.

En cambio, la manera de Lope se manifiesta con franqueza en los más felices pasajes. He aquí uno en que tópicos del Fénix se renuevan con aliento poético, y que puede servir de ejemplo de los mejores aciertos de la fábula:

En tanto Venus, de su Adonis bello
la emulación del cielo, haciendo vana,
con cristalina yedra enlaza el cuello,
si sus brazos no son nevada grana;
el ébano rizado del cabello
peinan las manos, que a la espuma cana
de que morena es diera recelo,
que aunque es de espumas acrisola el cielo.

En resumen; la fábula puede ser de cualquier poeta de segundo orden, pero en este caso afortunado, de los que recibían principal inspiración de Lope, si bien no podía ser ajena a la atmósfera cargada de preferencias cultistas, y aún más concretamente gongorinas, que se respiraba. Inédita que yo sepa ha permanecido. Si este género logra despertar interés entre los amigos de la poesía, debiera remediarse la falta de copias impresas. Alguien dirá que no haría sino aumentar el número de fábulas de esta especie, sin aportar notable novedad con su manera. Pero en todo caso, y aun dando la razón al que así razonara, se perpetuarían y divulgarían rasgos poéticos a los que ninguna sensibilidad cultivada debe ser indiferente.

En 1632 se publica en Salamanca otro poema de Adonis en octavas reales. Su autor, «natural de Salamanca», es don Antonio Castillo de Larzával, y aunque no me ha sido dado leer el poema puedo dar las noticias que del libro proporciona Gallardo[254], y reproduce Menéndez y Pelayo en su *Bibliografía hispanolatina clásica*[255]. Lleva una aprobación del doctor don Antonio Calderón, lectoral de la catedral de Salamanca y catedrático en su Universidad, en la que alude a la poca edad del autor al escribir su poema, que el propio Castillo de Larzával ha de confirmar en el prólogo, como veremos. «Muestra en este poema el autor—dice el docto canónigo—. que la fuerza de su científico ingenio y natural estudioso puede sazonar frutos en años no

maduros: y que la poesía española se puede prometer de su pluma mucho crédito y ornato».

Los elogios son de lo más granado por la sangre y la clase social entre los poetas. Así el Conde de Humanes, don García Manrique de Lara. don Pedro Ordóñez de Villaquirán. don Antonio de Aguilar o don Diego Collazos de Mendoza, todos caballeros de hábito o empleo palatino, y entre los poetas conocidos e ilustres. Mira de Amescua. Calderón de la Barca. Hurtado de Mendoza. Pérez de Montaban. López de Zárate, Jerónimo de Villaizán. fray Alonso Pérez y Tirso de Molina. Aún cierran tan nutrida y brillante lista unos cuantos nombres de mujeres: una aristócrata, doña Leonor de Abales y Velasco: una humilde religiosa franciscana, doña Enriqueta de Contreras, y una escritora insigne, doña María de Zayas. Al final escribe una décima doña Antonia de Ledesma Maldonado, hermana del poeta.

En el prólogo, que dirige «al lector», declara el poeta: «*El Adonis* te ofrezco en la brevedad de este volumen, y en la de mi edad (pues apenas son veinte y un años cumplidos), por flor primera de mi ingenio, tal cual Dios me le ha dado… Bien pudiera decirte también lo que algunos, que acreditan sus obras con la facilidad en el pensar, con la brevedad mucha en el disponer, y con el escribir sin cuidado alguno; pero soy muy honrado para mentir… La verdad es que yo lo hice todo en un mes, poco más o menos, y que me costó algún estudio, como el escribirlo, el limarlo… Si te agradare… te satisfaré yo con solicitar sazonar a tu gusto, o a tu divertimiento, otras obras que mi desconfianza me ha hecho ocultar».

Comienza con cuatro octavas de dedicatoria a doña Laurencia Melgar y Pacheco, y a continuación comienza la fábula con estos versos:

Yace, señora, aunque a distancia breve,
de África en Asia la feliz Panquea,
provincia hermosa, a quien lo fértil
debe fragante Arabia en la región Sabea…

Estos versos copia tan sólo Gallardo, y por ellos es difícil formarse idea del estilo y mérito del poema. Esos nombres exóticos enunciados sin complicaciones sintáxicas, los nombres de la mayor parte de los elogiadores, que indican que sus relaciones literarias no estaban entre lo más coruscante y culterano de aquel momento, hace que tenga algún fundamento la sospecha de que no debió tratarse de ningún frenético seguidor de la corriente gongorina, en pleno auge aquellos días, sino más bien de un epígono vago y desvaído de

ella, acaso más influido por Lope de Vega y los poetas de su estilo, aunque sin duda *teñido* de los nuevos modos. Lo mismo hace sospechar su edad, que como en casos semejantes, y son varios los de autores de fábulas de este género, no muestran su primera lozanía poética en complicaciones sintáxicas ni dificultades de concepto o de expresión. Sirvan estas sospechas para justificar el lugar en que incluyo la noticia, ya que no puede ser el análisis, de este poema juvenil.

Cita Juan Pérez de Montalván en su *Índice de ingenios de Madrid*. incluido en el famoso *Para todos*[256], a un don Alonso de Batres. como autor de una *Fábula de Adonis* y *Venus*. Sin duda es el poeta Alonso de Batres, de quien nos habla Álvarez Baena[257], informándonos de que era «criado de don Rodrigo Ponce de León. Duque de Arcos. Virrey de Nápoles», y que fue «ingenioso y galante poeta».

Alguna noticia más de él se encuentra en dos vejámenes de Academia, que debe ser la del Buen Retiro. En uno. de Cáncer y Velasco[258], nos le pinta muy agitado, defendiendo el Parnaso contra la invasión de poetas latinos e italianos, «echando muchos votos, muchos por vidas». Aún es más expresiva, aunque todavía poco para nuestra curiosidad, la referencia que en otro vejamen, de la misma Academia, sin duda, hace de nuestro poeta don Francisco de Rojas[259], y precisamente aludiendo a la costumbre, no sé si suya o de los demás, de llamarse, o hacerse llamar. Alonso en lugar de Alfonso. «Alfonso de Batres —dice Rojas— estaba sitiado de un *mare mágnum* de poetas, como secretario de esta Academia. Unos le llamaban señor Batres; otros, por lisonjearle, señor don Alonso: pero viendo él que por añadirle el Don le quitaban el de la efe. que no le consiguió *el de la mano horadada*, asaz irritado, desenvainó esta redondilla:

¿A mí Don, seor mequetrefe?
Alfonso es mi adulación,
tómese él allá su Don
y déjeme con mi efe.

He querido dar estas fútiles referencias por no poder dar noticia del poema citado, y suplirla con estos recuerdos de poeta totalmente olvidado. En el año 1635 contribuyó con cuatro décimas a la *Fama póstuma*, de Lope de Vega: del 1638 es el vejamen de Rojas, y aún vivía el año siguiente de 1639. en que contribuye a los elogios póstumos del propio Pérez de Montalván.

Aunque parezca vana e inútil cualquiera conjetura sobre el carácter de su *Fábula*, a juzgar por lo que de él conocemos y por el círculo más íntimo de sus relaciones literarias, debió inclinarse a la manera de Lope, más o menos teñida de culteranismo, como imponía entonces la triunfadora corriente barroca, y el saberla escrita en silva informe la hace sospechosa de acaso haberse pasado en la dosificación de su cultismo.

Aún debo mencionar otra fábula de Venus y Adonis, que su anónimo autor califica de *trágica*. Perteneció a la biblioteca de don Pascual Gayangos, y debiera estar en la Nacional, pero no me ha sido posible encontrarla. La reseña Gallardo. Eran doce hojas en 4.º. y a juzgar por la octava inicial y por la última parece corresponder a este tipo de poemas influidos, pero no avasallados, por la triunfante corriente gongorina. Constaba de cuarenta y cuatro octavas, y la primera es así:

A tálamo real introducida,
a su torpe impiedad después hurtada,
hermosa ninfa con veloz huida
el campo solicita fatigada.
Ya se miente de púrpura teñida,
trofeo ya de la sangrienta espada,
al suelo coronando flores tantas
cuantas veces besó sus tiernas plantas.

La última contiene la transformación de Adonis en flor, y es no poco agraciada:

Pero al paso que el triste llanto baña
el hermoso cadáver, desmentido,
su antiguo primer ser, su forma extraña,
a otra bella más breve reducido;
flor Adonis es ya de la montaña,
que del color de su coral vestido,
del Favonio al süave dulce aliento,
luna del prado, lisonjea el viento.

No es temerario el asignarla este lugar, pero lo sería juzgar de su mérito por las breves muestras que de ella conozco.

Cuatro portugueses en Madrid. López de Vega

Erasmo Buceta, al publicar en 1935 las *Paradojas Racionales*, de Antonio López de Vega, reunió cuantas noticias biográficas y estimativas se refieren a este escritor. Baste notar aquí que era portugués, que vivió en Madrid mucho tiempo, y manejaba la lengua castellana como la suya nativa (y aun la latina) y que vivió en el siglo XVII, siendo ya su edad provecta en 1655.

Lo que sí merece notarse es que, habiendo sido su labor poética lo que le granjeó más crédito durante su vida entre los contemporáneos, hay un cambio de rumbo en su estimación, y a partir del siglo XVIII son sus obras en prosa de carácter moral y político las que más se aprecian, y la razón por la que se le cita y encomia.

Tal posición acaso es justa, pero no es tan desdeñable su obra poética que no merezca estimación, y sus contemporáneos tuvieron razón en elogiarla y estimarla. Recogida en su libro *Lírica poesía*[260], publicado en 1620 (aparte alguna composición suelta que figura en sus obras en prosa), bien indica esa fecha que sus versos no son labor de sus primeros años literarios.

Coincide la fecha de sus poesías con la de mayor pugna entre los entusiastas culteranos alentados por el prestigio creciente de Góngora, a quien por entonces se comentaba, como a autor clásico de la antigüedad, y los partidarios de la llana manera de Lope de Vega, en quien creían ver el más auténtico continuador de la buena tradición poética española. Antonio López de Vega pertenecía al grupo de amigos de Lope. Éste le había elogiado por duplicado en su epístola *El jardín de Lope de Vega* dirigida a Rioja, y en *El laurel de Apolo*, pero no era insensible a la sugestión del nuevo estilo, y ante tal conflicto adoptaba una posición ecléctica que expresaba así: «En esta guerra civil, entre el [estilo] antiguo y moderno, procuré no hacerme parcial en mis escritos, conformándome con ambos, y siguiendo una medianía segura en todo. Acepte cada cual lo que hallare de su genio, y perdone lo que se concede al gusto de otros: política necesaria en la república de los que escriben».

En su libro citado de poesías se encuentra una «fábula trágica» de *Filomela*. Es de lo más importante y ambicioso que produjo, y así Lope, en el elogio citado de *El laurel de Apolo*, alude a ella con estas palabras:

Aquí confuso el Tajo
a imaginar se puso
con voz quejosa, aunque en acento bajo,

porque de Antonio López se interpuso
la grave Filomela.

Consta la fábula de sesenta y ocho octavas reales, y el relato es bastante ceñido a la versión del libro VI de las *Metamorfosis*, si bien él se disculpa de no haberle seguido plenamente: «No nos culparan los aficionados a Ovidio porque en algo de la *Filomela* le dejamos (siguiendo a Higino y a otros), si reparan en la variedad con que cada uno cuenta esta fábula: desemejanza y licencia muy ordinaria a los antiguos, mayormente a los griegos; y yo me fui a lo más trágico, buscando mayor conmiseración y ocasión mayor de exprimir afectos». Estas palabras son muy importantes porque denuncian que mas bien le mueven a escribir su fábula razones de orden dramático e interno, que mero placer de recamar con adornos retóricos la sabida fábula. En efecto, como anuncia, aprovecha parle del relato de Cayo Julio Higino en su fábula XLV.

La fábula comienza dirigiéndose a Filis, oyendo con ella el canto del ruiseñor:

¿Oyes, oh Filis, el suave acento
que despide aquel plátano frondoso,
ministrándole músico instrumento
el aire entre sus ramas numeroso?
¡Qué igual, que diferente movimiento!
¿No dirás que del tronco delicioso
deidad oculta dulce voz envía,
o que lleva por fruto la armonía?

Sigue el relato, no siempre tan natural y llano como en esta agradable octava, que es de las mejores, pero siempre en tono opaco, sin colorido ni brillantez. En los pasajes escabrosos en que la fábula abunda, se expresa con ingenuidad simpática, y en los repugnantes por crueles les salva con rodeos ingeniosos. He aquí cómo en dos versos salva lo intolerable del banquete feroz de Tereo:

le ministran de Progne las venganzas
de su posteridad las esperanzas.

La transformación de Progne y la de Filomela está resumida en una octava, de la que es digno de nota el final en que alusivamente se indican los

dos pájaros en que se han de convertir:

A furor tal huyen las dos veloces,
y favorables las deidades santas,
de la piedad llamadas de sus voces,
alas les dan, no ya ligeras plantas:
sueltas burlando van brazos feroces,
aerias aves, tras fortunas tantas:
busca Progne los techos ya piadosa,
las selvas, Filomela, querellosa.

La de Terco se resume en estos cuatro versos:

Terco, que en alcance iba furioso
de sus contrarias, cierto de vitoria,
de largo pico y de altas plumas siente
armar el rostro y adornar la frente.

Pese al olvido que cubre estos versos, y los demás del escritor portugués, creo que son dignos aún de lectura y consideración, si no por lo bellos y perfectos, sí por lo significativos en el cuadro literario de su época.

Botello de Carvalho

Una nueva versión de Píramo y Tisbe debemos al portugués Miguel Botello de Carvalho. Había nacido en Viseo en 1595. y según García Peres[261] acompañó al Conde de Vidigueira cuando fue como Virrey a la India, y más tarde a París al Marqués de Niza, embajador en aquella capital. Hombre, pues, de mundo y cortesano. La mayor parte de su producción está en castellano, y fue elogiado por Gallegos en su *Templo de la Memoria*.

La *Fábula de Píramo y Tisbe*[262], que dedica a don Francisco y don Andrés Fiesco, «caballeros nobilísimos de la República de Genova», está publicada en 1621. Es la primera de sus obras que ve la luz de la imprenta. En 1622 había de publicar sus *Prosas y versos del pastor Clenardo*. y tras un largo paréntesis de silencio, en 1641. el poema *La Filis*: y en 1646 sus *Rimas varias y Tragicomedia del mártir d'Ethiopia*.

Los preliminares de su fábula nos descubren lo numeroso y selecto de sus relaciones en el ambiente literario de Madrid. Las aprobaciones las cumplimentan Vicente Espinel, que afirma que «tiene el estilo numeroso y

levantado», y don Juan de Jáuregui que declara «tiene muchos versos elegantes». Los elogios les firman Faria y Sousa, doña María de Zayas, don Francisco de Tapia y Leyva. el Conde del Basto. Francia y Acosta, don Cristóbal de la Serna, don Rodrigo de Herrera y doña Jusepa de Avellaneda. De ellos nos interesa particularmente la décima de esta señora que le nombra «peregrino lusitano» y nos descubre su profesión militar cuando habla de «vuestra espada y vuestra pluma», en época en que aun no figuraba su nombre en la portada de sus libros con el título de capitán.

Cuando Botello publica su fábula ya tema preparado su segundo libro, al que, sin duda, concedía mayor importancia. Así advierte «al lector»: «No quisiera ofrecerle agora volumen tan breve, pero obedeciendo a quien pudo mandarme hice voluntad de la fuerza». Comienza con siete octavas de invocación «a Rosaura», y en bien rendido estilo. El relato de la fábula no tiene variación de como había sido hecho por los que antes que él trataron el mismo tema. Botello se complace en recordar a Jorge de Montemayor en estos versos:

Que fuera claro engaño considera
oponerme a la luz resplandeciente
que ilustre en el estilo reverbera
del gran Montemayor, siempre eminente.

Y aún recuerda enigmáticamente a otro ingenio valenciano en la última estrofa:

Sólo puede vencerle la clemencia
del que con fama al orbe dilatada
el asunto ilustró, del que a Valencia
sublima con la sangre y con la espada.

Creo que en estos versos alude al capitán Rey de Artieda. que. en su tragedia de *Los Amaines de Teruel*, introdujo en una escena el paralelo entre ellos y los dos amantes de Babilonia. Es Marcilla quien, por distraer pensamientos, acude a entretenerse en los libros, y su criado y secretario Lain abre el primero, uno con la fábula de Píramo. Recita los exámetros en que el poeta cuenta el origen de su pasión, y Marcilla le interrumpe:

¿Hay dos casos tan conformes

como estos dos? ¿Haylos? No.
Di; la vecindad causó
la primer noticia y pasos;
con el tiempo amor creció[263].

Es excelente la invocación de Píramo al creer muerta a Tisbe. y la de ésta viendo muerto a Píramo, y en ellas se advierte un cierto tono que no es impropio llamar romántico, y que por ventura es lo mas interesante del poema. Así se dirige Píramo a la noche:

Hermosa noche por mi mal serena,

y tan expresivamente Tisbe viendo el cadáver de su amante:

pena atroz, rigor fuerte, caso grave
que lo que empieza amor la muerte acabe.

Puramente románticos son el ambiente, la acción y las palabras de estos versos:

lo que no pudo en vida, en muerte alcanza,
vuelve a abrazarle, besa tiernamente
el labio helado, quiso amor que muerto
fuese su boca de su aliento puerto.

La dicción no es rebuscada y el estilo es llano y alejado siempre del cultismo. En la aprobación de su Filis había de decir Faria y Sousa. su compatriota: «Sin facilidad no hay alteza, y nadie es más bajo en lo que escribe que quien más se aparta de lo llano y de lo suave, engañándose con un tropel de términos y voces, de que solamente se viene a componer una confusión ridícula al oído de los doctos». Y Gallardo, por su parte, notó asimismo la sencillez del estilo de Botello cuando escribía de *El pastor Clenardo*: «La prosa y los versos son fáciles y corrientes, pero no tienen colores ni conceptos señalados que distingan a Botello privilegiadamente de los ingenios de su tiempo».

Creo que, dentro de esta sencillez, el poeta que más influye en Botello es Lope de Vega. Este final de octava.

encuentran ardentísimos suspiros
perlas que destilaban sus zafiros;

o esta otra manera de expresión:

en la fuente del árbol, cuyo fruto
entonces su candor vistió de luto.

corresponden plenamente al gusto lopesco, sin contaminación culterana.

Más parece tentarle la ingeniosidad, que debía de parar en el conceptismo, por otra parte de tradición tan castiza en la península. Así esta octava, ejemplo más largo de su estilo:

Sin querer aplaudir lo que obligaba,
sin querer obligar lo que aplaudía,
exorlando grandezas que animaba
serafín humanado parecía;
si la armónica voz. manifestaba
de manera los vientos suspendía
que nunca se movió con (anta gracia
la saludable lengua del de Tracia.

Puede tener razón Gallardo; pero ése no singularizarse, en tiempo en que la aspiración culta hacía pretender a todos los poetas la singularidad, es mérito que debe apuntarse a Botello, y, sobre todo, queda como recuerdo de su lectura ese aire romántico que en los pasajes más culminantes de su poema nos traen un eco moderno y actual, infrecuente en el amaneramiento con que tales temas solían tratarse.

Elogio que se atreve a crítica es el de su compatriota Francia y Acosta, pues nota toda la ternura y afectuosidad con que el tema está tratado y ese cierto nimbo de romanticismo, propio de todo portugués en casos amorosos:

Porque olvido no consuma
la afición, más abrasada,
los que ofendió, dura espada,
hoy defiende blanda pluma;
en vano infinita suma
de edades, fuerza apercibe,

que. aunque mucho en ellas vive,
habrán de quedar eternos
los dos que amaron más tiernos
por el que más tierno escribe.

Faria y Sousa

El poeta portugués Manuel de Faria y Sousa es. sin duda, el más fecundo autor de poemas mitológicos, o de tema adyacente, con que hemos de tropezar en el largo recorrido iniciado para su consideración y estudio. Era *miñota*, nacido en Carabela, parroquia de Pombeiro, en 1590. Estudió en Braga, y en 1611 comienza a viajar por España e Italia, cuyos idiomas aprende hasta hablarlos y escribirlos como el propio. Vive mucho tiempo en España, incluso después de consumada la independencia portuguesa. Por ello se hace sospechoso y, como dice García Peres, «ni su patria ni los poderosos pudieron tan fácilmente premiarle como perseguirle[264]». Y aun añade el distinguido erudito portugués: «Faria y Sonsa tuvo la mala suerte de ser sospechoso a la mayor parte de los españoles por ser portugués, y a los portugueses por escribir en castellano y seguir residiendo en Castilla después de la emancipación». Pese a tales recelos, hizo una labor admirable de propaganda de los valores literal los portugueses, especialmente de Camoens, a cuya obra dedicó un prolijo y monumental comentario, redundante y ocioso muchas veces, pero lleno de especies útiles y aprovechables. Él se justificó de escribir en castellano diciendo que lo hacía «porque no imprimo en la patria; que a imprimir en ella nunca dejara mi lengua por otra».

La primera fábula que escribe es una de *Eco y Narciso*[265], y lo hizo en portugués, dedicándosela a Lope de Vega, «prodigio dos engenhos passados et presentes». La dedicatoria está firmada en 1623, y al traducirla y publicarla en castellano en su *Fuente de Aganipe*[266], dedicada asimismo a Lope de Vega, hace historia y comentario de esta traducción de su poema. «Escribíle —dice—en 1620 en portugués y dediquéle a Lope de Vega Carpio, mi singular amigo. Era en portugués y no tenía más de cincuenta estancias; después la puse en castellano y le añadí casi otro tanto. Es cosa tan difícil, o imposible, el traducir versos de una lengua en otra para dejarlos en la segunda con el mismo aire que tenían en la primera, que aun con ser esto cosa mía no lo he conseguido. Allá se tienen un no sé qué de ventaja las 50 portuguesas; si bien aquí logran más claridad. que es la mayor ventaja de un escrito». Esto de

la claridad, homenaje indudable a la doctrina del Fénix, ha de reiterarlo, y en términos harto curiosos que comentaré más adelante.

Confiesa que conocía las fábulas italiana de Luigi Alemani y española de Gregorio Silvestre, si bien de éste afirma no haber tomado nada (y es verdad) y sólo lo más común del italiano. Pero pienso que tanto como Alemani influyó en él la traducción de Anguillara, que conocía y elogia. Su afirmación más curiosa es ésta: «En la orden no sigo a nadie, porque como éstos no son evangelios, cada uno puede decir dello lo que quisiere y tomar la senda de su gusto».

Anuncia en la primera octava su propósito, y las tres siguientes las consagra a la dedicatoria a Lope, al que halaga diciéndole,

que siempre os veneraron eminente
como tiorba en ondas de Menandro,
como tuba en vestigios de Dardania.
las sirenas del mar de Lusitania.

A pesar de sus protestas de claridad y sencillez, hay en varios pasajes imitaciones evidentes de Góngora, y en todas un cultismo que le alejan de la manera de Lope.

Procuba prevenida ya destina
para luchas de ardorcampos de nieve,

dice en una octava, y en otra con acierto indudable, aunque artificioso,

Narciso con arpones vence fieras,
y Cupido almas vence con Narciso.

Está ampliadísimo el episodio de las quejas y afectos de Eco a Narciso, pero abundan los pasajes graciosos o refinadamente poéticos. Así,

mas la vecina Aurora que contaba
cuanto clarín de pluma la saluda,
para hospedar al Dios de resplandores
en telas de verdor bordaba flores.

o bien

el aire acuchillando voladoras
aves, que son, oficios alternando,
ya en coro natural flautas sonoras,
ya en plumas matizadas peine blando.

Dilatado, pero muy interesante, es el episodio de Narciso contemplándose en la fuente. En él derrocha verdadero ingenio y en ningún otro es el estilo más artificioso y recargado de contrastes, aliteraciones y paralelismos. He aquí una muestra convincente:

A admitir desengaños no se mueve
de sus engaños el amante ciego;
ni con verse beber adversa nieve
cuando beber pensaba amigo fuego…

Y aún ha de reiterar la imagen más bizarramente:

Mas ya se aparta el joven con mil celos
de las, de su figura, vítreas casas;
lleva en los labios, de las aguas, fuego,
deja en las aguas, de sus labios, brasas.

El diálogo con la ninfa se dilata a través de cuatro octavas, pero el artificio del eco tan sólo le emplea en el pareado final de cada una. Ocupa una sola octava la transformación de Eco.

que informe pedernal la perpetúa.

Al final. Ninfa y mancebo son recordados por el poeta melancólicamente:

Mas ya Flora en la bella copia envuelve
lindos Narcisos de moderno aliento;
Eco en peñasco en donde se resuelve
se labra resonante monumento…

La fábula, pese a su encrespado estilo, es de agradable lectura, pero carece de la intención psicológica que este tema sugirió a otros intérpretes de él. como Lope de Vega o Tamayo de Salazar. y no pretende novedad alguna

interpretativa. La claridad de que blasona la logra a pesar del artificio del estilo, y ello, de una parte por el ahorro de alusiones de difícil interpretación, y de otra por una cierta penuria de vocabulario, natural en quien no manejaba su propio idioma.

Análogos caracteres tiene la fábula de *Dafne* y *Apolo*, publicada en 1624 en su libro *Divinas y humanas flores*[267]. También conviene explicar la manipulación a que la sometió el poeta. La primera versión es ésta a que me he referido y está dedicada «a la buena memoria de las grandes partes y ingenio de Estacio de Faria, abuelo del autor». Pero al reproducirla en su *Fuente de Aganipe* sufre importante refundición, pero en sentido contrario que la fábula anterior. pues aquí, de cien octavas que tiene la primera redacción queda limitada a noventa y dos en la segunda, y en ésta figuran octavas que no pertenecían a la anterior.

Así él declara que la escribió en sus primeros años de estudios en Madrid, por apuesta, en veinticuatro horas, con compromiso de cien octavas. Hizo sin contar hasta ciento cuarenta, y escogió de ellas cien. Después suprimió algunas e injirió otras de las que tenía hechas y arregló alguna. Y añade, y aquí hago un paréntesis en el análisis de los versos para considerar su interesante declaración: «El reparo más difícil fue volverlas a claridad, porque como aquéllas en cuya competencia y a cuya imitación escribí éstas, constaban del estilo moderno y términos y voces extrañas que hoy se llaman culturas bienquistas, y también anduve unos días tocado de este frenesí tan contagioso, me fue difícil el curar a este poema, que ponerle como era menester, imposible era; y el dejarle ir aquí, es querer mostrar lo que hacía entonces… Y con esta ocasión digo, que a aquel modo llamado culto, escribiera en doce días un poema de doce cantos; pero al que debe ser, un canto necesita de doce meses». Y añade: «Todavía no le pongo aquí porque le tenga en la estimación que a los otros, antes por inferior a cuantos he escrito».

Así refuerza Faria y Sousa la profesión de claridad que le vimos hacer anteriormente. Y es el caso que dejando a un lado ese equívoco dictado de claridad, éste, como los demás poemas de Faria y Sousa, pertenecen al más genuino culteranismo, frenado, si acaso, por las circunstancias que antes subrayé. Sus protestas me traen a la memoria el caso del gran torero José Delgado *Illo*, que escribió una tauromaquia preservativa. sosteniendo que con las reglas bien observadas eran imposibles las cogidas, y él mismo murió en las astas de un toro. Así Faria y Sousa, conociendo y condenando el nuevo estilo, se deja prender por él, y sus poemas aparecen contaminados de lo que reprueba. No es éste el único caso. A poetas castellanos hemos de verles

viviendo la misma paradoja. Polo de Medina dedica sus mayores sátiras a las maneras gongorinas y pocos poetas habrá más representativos del gusto culterano que él. Ni el gran Quevedo se libra de esta contradicción, si bien acaba inclinándose del lado conceptista, que en realidad es fenómeno parejo. Pero ¿qué, si hasta el propio Lope de Vega, a quien entiendo que son homenaje estas protestas, acaba dentro de su genial personalidad tiñéndose de cultismo, y Jáuregui, sin proponérselo y censurándole. llega a hacer particular escuela dentro de él? No es extraño que Faria y Sousa se contagiara esos días que él dice del moderno furor y aun que le duraran los efectos del pasajero contagio toda su vida.

Pero hay un párrafo en esta censura que me parece digno de comentarse. Faria, pese a los despectivos comentarios que ha provocado su estudio de Camoens, tenía vocación crítica, aunque le fallaba el gusto. Él se da cuenta de que la manera culterana que privaba entre los discípulos de Góngora era una manera, es decir, una fórmula de componer, o varias fórmulas si se prefiere, y por eso protesta de la facilidad de componer con arreglo a esa amanerada falsilla, y la dificultad de hacerlo abandonado a la propia vocación poética. No se ha reparado en ese tiro, y ninguno conozco más certero e inteligente entre los muchos que se dispararon contra la nueva escuela.

Por lo demás, el poema de *Dafne y Apolo*, que él tenía por el peor de los suyos, se diferencia poco de los otros. Los mismos aciertos parciales y los mismos defectos tiene que el examinado anteriormente. Acaso lo más débil en su estilo es precisamente el atenerse a fórmulas superficiales sin tener una personalidad y un aliento poéticos propios. Pero esta especie de juego es muchas veces agradable y amena. He aquí la descripción de Dafne:

Es, pues, su padre un río; y su hermosura
como de sus cristales y sus faldas;
dellos formada fué su frente pura,
dellas sus dos esferas de esmeraldas.
Si sobre este verdor y esa blancura
de la orilla acomoda las guirnaldas,
despójanlas del título de bellas
blanca una luna y verdes dos estrellas.

Enciende nieve nácar peregrino,
que 1a vergüenza castamente impele;
parece de diamante el cristalino
que llave de claveles cerrar suele.

El instrumento del poder divino,
para que única encienda, agrade y vuele,
al rostro, al cuerpo, al pie, con gracia suma
da rayos, viste flores, calza plumas.

Esto es agradable, y el artificio de correlación trimembre de los tres últimos versos está llevado hasta el final con auténtica destreza y maestría.

En 1a fábula que titula de *Pan* y *Apolo*[268] ha de volver a 1a carga contra el nuevo estilo, y ello en el cuerpo del poema y no en comentario en prosa. Escoge como asunto 1a competencia entre Apolo y Pan sobre el canto, en 1a que todos conceden 1a palma al dios de Delos, sino el ignaro Midas, quien por tal aberración ve convertidas sus orejas humanas en orejas de asno. El tema, que Ovidio cuenta en el libro XI de sus *Metamorfosis*, se prestaba admirablemente a la sátira que Faria pretendía, y no deja de tener ingenio el desarrollo que le da.

El canto de Pan (a Siringa) es todo él un empedrado de trasposiciones violentas, imágenes culteranas y barbaros neologismos. El efecto en el auditorio recuerda al que los antigongoristas decían que causaba su escuela en los ignorantes. Faria y Sousa lo expresa felizmente, recordando a Lope en pasaje parecido:

Todos atentamente le escucharon,
ningunos sus razones percibieron;
y, todavía, luego le alabaron
mucho más los que menos le entendieron;
reformador de musas le aclamaron,
quilatador de lenguas le aplaudieron:
menos a la Cordura le admiraba
lo fiero del cantor que quien le honraba.

Canta después Apolo (a Dafne), y la presentación del dios y la descripción de su manera de cantar y acompañarse con la cítara creo que están imitadas de análogo pasaje del orfeo de Jáuregui.

Por tres listones de oro bien segura
la cítara del cuello le pendía;
en las manos la toma, el pecho arrima,
y empieza a derramar la acorde rima.
Sobre los áureos hilos la siniestra
mano, con aire inmenso va volando:

volando al mismo tiempo va en la diestra
la blanda pluma, aquí y allí tocando:
ya la fístula teme la palestra,
ya cede al canto duro, al canto blando,
ya en las manos los ojos van perdidos,

La sentencia es ni más ni menos que una catilinaria violenta contra el culteranismo. No se conforma «del alto monte el árbitro divino» con discernir el lauro, con la desdicha del necio Midas por añadidura y adehala, sino que ha de dar un juicio crítico del nuevo estilo. en el que, como en el de la fábula anterior, en prosa, hay no poco sagaz y aprovechable.

Mucho ingenio no ostenta genio grave,
no doy por lo ingenioso lo suave.

Tantas sinchesis, tantas traslaciones,
arguyen mucho ingenio y poco juicio;
deste procura hacer ostentaciones,
aquel desnudo, es un desnudo vicio.
Artificio pusieron los varones
grandes, en envolver el artificio…

Es fácil el hablar dificultoso,
la frasi es más difícil que es más lisa…

Para malar la sed que sobreviene,
miras dónde el arroyo detenido
te ofrece su licor, no donde viene
con ímpetu corriendo y con ruido.
Beber en lo violento le detiene,
y le congoja al fin. y no has bebido.
No matarás la sed cuando presumas
con ampollas matarla, y con espumas.

Sigue a esta sentencia la transformación de las orejas de Midas, tal como la refiere Ovidio, pero a continuación vuelve a cantar Apolo, y sobre el mismo tema, aunque con distinto carácter la crítica. Comienza haciendo el elogio de muchos poetas españoles, antiguos y modernos, no de distinta manera que Pérez de Montalván. o quien fuere, hizo en su *Orfeo*, y, como en

ese caso, para bienquistarse en la polémica incluso con quienes pudieran sentirse aludidos.

El dulce lamentar de los pastores
felizmente os enseñe el limpio Laso.

comienza, y a continuación desfilan por su verso los Argensolas. Ercilla, Montemayor, Lope, algunos portugueses como Rodríguez Lobo y Bernardes, así como antiguos castellanos, Mena. Garci Sánchez. Manrique. A algunos ha de caracterizarles con un rasgo a veces bien pensado:

De Boscán el pensar, no la cadencia…

De Góngora. admirable es lo jocoso…

Amezcua os sea sólido presidio
de cómo habéis de hurtar un trozo a Ovidio.

dice, pensando, sin duda, en la fábula de Acteón.

En una octava (la 64) enumera porción de neologismos que le parecen punibles, no de otra suerte que hiciera Barahona de Soto, en su soneto contra las innovaciones de Herrera.

Alterna, cusca, pompa, conglobosa,
clarín, albogue, cuerno, repelido,
brújula, escama, visos, ostentosa.
contacto, liba, pámpano, mentido,
crepúsculo, jayán, caliginosa.
sorbe, vomita, piélago, estampido,
conculca, globo, cóncavo, coturno,
lambica, lame, pórfido, diurno.

Otras dos octavas (66 y 67) están llenas de imágenes tópicas del culteranismo, que Faria pone en elegante caricatura, como lo han de hacer varios autores de fábulas burlescas, a pesar de haber incurrido en tales imágenes el propio poeta que las censura.

Pues en frasis. entienda el culto aliento
que no estará la musa bien peinada

al decir que el que corre peina el viento,
y que la luz del día fue pisada…

No siempre de esmeralda el valle vista
un pincel elegante, cuerdo y sabio:
no siempre zafir sea bella vista.

no siempre rubí sea bello labio…

Terminado el canto de Apolo el poeta se compadece de Midas y explica, no sin gracia e intencionadamente, la razón por la que se desvía de Ovidio: «En la última estancia nos apartamos de Ovidio, restituyendo a Midas sus orejas y quitándole las de asno, porque le fingimos enmendado, y quien se enmienda de sus errores limpiase de sus oprobios».

Aún había de dedicar otra fábula al mismo designio crítico: la de *Tamira y las Musas*[269]. Está escrita en sextinas esdrújulas. puede decirse que ilegibles. Maravilla que para predicar el buen gusto, que tal es el fin de este poema, se pueda descender a tal extravagancia y a tan perverso estilo. El tema es inventado, aunque remotamente ovidiano, y no vale la pena de examinar la fábula, salvo para maravillarse de la contradicción que he notado y que aunque no tan patente asiste a toda su obra.

Para la historia de nuestra métrica son curiosas las palabras que copio, en que se lisonjea de la elección de metro. «También advierta la curiosidad, que en este género, de estancias o sextas con consonantes, de que consta este poema, y dos que van adelante, y algunas de las églogas, en la parte cuarta, yo fui el primero que lo ejercité en España. Del Marino se dice que lo fue en Italia: pero si él no las escribió antes del año 1610, quedaré siendo el primero acá y allá, porque entonces empecé a usar esto sin imitar a nadie, y no vi sus sextas sino muchos años después. Mas si él fuere primero, séalo en hora buena, que no es esto cosa para pleito».

Aun debo dar cuenta de otro poema de este carácter, aunque éste de tema totalmente inventado, en el género de la *Fábula de Genil*. de Espinosa. Me refiero a la fábula de *Galia y Flaminia*[270]. Imita remotamente a Ovidio, como la fábula de Espinosa citada, pero el argumento, si paralelo a otros de las metamorfosis, es totalmente inventado. Él le explica así: «El Duero, a vista de la ciudad de Porto, corre por entre unas altas peñas, entre las cuales hay un peñasco revestido de laureles, yedras y otras plantas, de que sale un golpe de agua, distribuido en gotas que están cayendo en el río. adonde hay una cavidad y forman un sonido tan agradable, que en espíritus elevados

producen varios pensamientos. Resultó desto que se diese a aquel peñasco el nombre de *Penedo das lágrimas…* Fingí que Flaminio, hijo del Duero, discurriendo por aquellas montañas, se enamoró de Gelia, habiéndola encontrado entre unos peñascos, de que resultó el llamarla hija dellos. Siguiéndola y hablándola muchas veces, jamás pudo conseguir una respuesta suya, hasta que últimamente corriendo tras ella, ella se convirtió, en virtud de las deidades del río imploradas, en aquel peñasco cubierto de aquellas plantas. Llegó tarde Flaminio. y pidió al Amor que le conviniese en lágrimas, que siempre estuviesen bañando aquellas ramas y aquel peñasco en que se había convertido su amada, con que cada uno volvió a su origen: ella a las peñas adonde había sido hallada; él al río que se supone padre suyo; y de ambos queda constando el *Penedo das lágrimas*».

Está escrita la fábula en silva informe, si bien abundan y prevalecen los pareados. Pero el propio Faria ha de dar su explicación sobre este metro, no sin lanzar su puntada a cuantos le han empleado, y han sido legión los poetas culteranos, desde Góngora y Villamediana, y más que le han usado en fábulas de este género. «Esta silva he distribuido en ramas para suavizar la lección, y ellas ordenadas de manera que parece cada poema una composición de madrigales, como los otros lo son de octavas o sextas. Deben ser las silvas (a que tantos se acogen por fáciles y disimuladoras de fallas de consonantes) escritas de modo que no parezca se atendió a esos ahorros; porque realmente, versos vulgares sin consonancias, no son suaves».

El poema se compone de cuarenta y dos estancias de irregular extensión, pero muy semejantes en carácter y méritos poéticos a las que a continuación reproduzco como ejemplos. Así, Flaminio.

todavía engañado de los Ecos
que resultaron de los valles huecos,
levántase veloz. Cual bien cortada
saeta, concitada
del arco que encorvó robusta mano,
atraviesa del valle el verde llano.
Penetra la floresta
en busca del autor de la respuesta;
sale a la amena orilla
de un arroyo de vidrio liquidado,
que en mil piedras rompido,
a aljófar reducido

regalaba de flores varia pompa;
que no hay al fin quien rompa
útilmente cristales.
si no son los arroyos naturales.
Rómpese con ruido concertado,
haciéndose armoniosa maravilla,
en el florido, o estrellado, coro
con modulante labio en guijas de oro.
Deste admira el ornato,
y el concento de aquél al gusto grato,
con instrumentos de cristal hiriendo
cuerdas de plata, que ya son. corriendo
víboras cristalinas;
que ya son, murmurando,
fugitivas sirenas,
que van fertilizando
las varias clavellinas;
y que están encantando,
entre rosas, claveles y azucenas,
almas rendidas de amorosas penas.

Acaso hubiera sido deseable que el cultismo de Faria y Sousa. y el grado a que llega, le hubiera mostrado estadísticamente computando el número de neologismos, imágenes y metáforas que pueden incluirse sin discusión en tal sistema, pero el caso parece tan evidente con la simple lectura de sus versos, que prefiero a esos números copiar algún párrafo más de su silva claramente probatorio. He aquí la aparición y desaparición de Gelia a los ojos de Flaminio:

Rayo de nieve y rosa ha sido al viento;
si no por golfos de hojas que rompía.
dando cándida al aire áureos cabellos
(al aire que los toca con decoro);
por muchos mares de esmeralda bellos,
bajel de marfil fue con velas de oro.

He procurado señalar el contraste entre los propósitos anticulteranos de Faria y Sonsa y sus realizaciones harto inclinadas a ese gusto. Con todo me he

atenido a su doctrina, y a lo que sus poemas tienen de ardorosamente polémicos, para incluirle entre los seguidores de Lope. Su devoción por el Fénix y la consideración de que toda su doctrina de la claridad no es sino un homenaje a él rendido, han hecho que no dude en dar este lugar a su consideración y estudio.

Francia y Acosta

En 1624 publicó don Francisco de Francia y Acosta su libro *Jardín de Apolo*, en el que incluye una fábula. *El peñasco de las lágrimas*[271], que corresponde por su carácter, si no por su tema, a estas míticas que estudiamos.

Francia y Acosta fue natural de Oporto, pero residió mucho tiempo en Castilla. Su fábula tiene el mismo asunto que la estudiada y original de su compatriota Faria y Sousa, pero no puede llamársela plagio ni considerarla como tal. En estas fábulas lo de menos puede decirse que es el tema o argumento, pues ninguno, salvo las excepciones que venimos notando, es original del poeta que le emplea; y así como no pueden llamarse plagiarios de Ovidio los que utilizan sus ficciones para sus poemas, no debe hacerse una excepción perjudicial para los que tienen por proveedores de sus temas a algún poeta moderno.

Naturalmente que Faria y Sousa no lo creía así y reacciona contra su compatriota en forma tan violenta como puede verse: «En mi poema lírico (prosa portuguesa) introduje primero esta invención; y adelante la extendí y exorné en esta silva. Después la puso en pocas estancias un Francisco de Francia, de la misma ciudad, ellas medianas y ella sin cuerpo: cosa al fin de aquellas que con pocos días de vida se hallan en los brazos de la muerte. Anadióla unos sondólos y romances, con que hizo un cuaderno a que llamo *Jardín de Apolo*. que si Apolo nunca le logro mas anchuroso, mas debió ser ermitaño que deidad. Parecióse *este Jardín* al de nuestros primeros padres, en que nadie sepa de él hoy. El saberse por algunos días se deberá agora a esta conmemoración que del hago». El juicio es, como de ofendido, sin ponderación, y el pronóstico falso, pues aún logró una nueva edición en Coimbra el año 1658. Sonetos y romances acompañan a la fábula, pero no tan infelices como Faria da a entender. Por ser de tema mitológico quiero reproducir un epigrama, no del todo desgraciado:

A Dafne, ninfa cruel,
Apolo amante siguió,
mas luego que él la alcanzó

ella se volvió en laurel.
Quedó el dios del resplandor
entre insufribles congojas,
porque no halló sino hojas
donde pensó coger flor.

La fábula está desarrollada en cuarenta y tres octavas reales, si menos floridas que la silva de Faria y Sousa, mucho más precisas y ajustadas, y el conjunto que componen mejor construido que la fábula de su compatriota. Como en ésta, es digna de notarse su patriótica preferencia por un tema portugués.

Aunque tiene rasgos inconfundiblemente culteranos, no son. sin embargo, los que pueden aspirar a caracterizar retóricamente a la fábula. Lope de Vega no tuvo, sin duda, que vencer graves repugnancias de escuela para escribir en su aprobación: «Son tan grandes en estilo, como pequeñas en número: sus concetos raros, sus versos graves». Y con mayor precisión crítica podía decir García Peres de este portugués que escribía en castellano, que «fue de los que menos se dejaron arrastrar de la corriente de mal gusto que vino a dominar en la literatura».

Comienza con una invocación a la señora doña Ana Sande. «menina de la Reina Nuestra Señora»: sigue con la descripción de la ninfa Aurora y de su amante Eliso: continúa con la declaración de éste y la fuga de la ninfa, y termina con la transformación de ésta, como sabemos. La composición, como dije, está bien equilibrada.

Como prueba de su estilo transcribo una octava no ajena a la influencia gongorina, pero mucho más por recargamientos excesivos en la imagen que por retorcimiento o violencia de la sintaxis:

Volantes escuadrones conquistando
oídos, con dulcísimo concento,
las matizadas alas desplegando
florecer hacen la región del viento:
el vestido del monte van bordando
de serpientes de plata fuentes ciento,
donde es tronco cada una de las fuentes
que brota muchos ramos de corrientes.

Lo que no logra el poeta en sus artificiosos versos es esquivar la afectación que linda en el amaneramiento. Así esta octava que corresponden a la declaración de Eliso:

Dígalo el monte, que matices tantos
debe a tus pies, autores de vergeles;
los peñascos lo digan, que a mis llantos
obedecen aun más que los cinceles;
bien lo podrán decir árboles, cuantos
para llorar mis males tan crueles,
quisieran hoy, sintiendo mis congojas,
tener más ojos que tuvieron hojas.

La construcción total de la estrofa, amanerada, pero sin experiencia retórica, y su cultismo, que alcanza a todo el poema, vienen a desembocar en el equívoco final, tan usado de nuestros poetas cultos más barrocos, desde Lope de Vega hasta concretamente Calderón de la Barca en una escena memorable de *El Mágico prodigioso*.

Más con todas las marcas notadas, y toda la virulenta censura de Faria y Sousa, el poema, y aún más el poeta, son dignos de una mayor estima que el olvido que hoy les oculta al conocimiento y al estudio aun de especialistas, por razón de tales obligados más.

Díaz Callecerrada

A don Martín Rodríguez de Ledesma y Guzmán. caballero del hábito de Calatrava, señor de Santiz y cien lugares más, y gentilhombre de la Cámara del Serenísimo señor Infante Don Fernando, dirigía Marcelo Díaz Callecerrada sus tres cantos del *Endimion*[272], para que los «enmiende, y examine si pertenece a la escuela de Lope de Vega… al quien yo a voces llamaré maestro con eterno elogio mío, porque lo es doctísimo de España, de Europa, del orbe». El destinatario del poema no era otro que el Marques de Palacios, que en el año 1627 en que se publica el poema aún no había recibido la merced del título con que después había de ser conocido. El Marqués de Palacios fue poeta no despreciable, pero, sobre todo, fue cortesano de rompe y rasga, tahúr conocido, pendenciero, opositor a destierros que sufrió más de una vez. y nunca por motivo honroso, a quien sostenía en la Corte su parentesco con allegados del Conde-Duque. que si reparaban el golpe después de ejecutado, no pudieron impedir a veces que descargara reciamente.

Quede dicho en este lugar que el Marqués de Palacios también tentó el género de fábulas que estudiamos, y fue autor de una. perdida, de *Pomona*. Precisamente, en la dedicatoria de Díaz Callecerrada ha de decirse: «Cuando leí la fábula de Pomona. que escribió vuestra señoría con tanta erudición y tan pocos años, siendo rector dignísimo de la Universidad de Salamanca…». Debía de estar muy en el estilo de Lope, pues añade Callecerrada que a su ejemplo determinó «seguir el estilo claro y cierto de Castilla, contra quien se levantaban torres de presunciones vanas, fundadas sólo sobre la oscuridad…». Aunque haya que dar su parte a la lisonja, la orientación poética del Marqués parece patente, y no la desmienten las poesías que de él se conservan.

La confesión terminante que hace Díaz Callecerrada de sus intenciones. obliga al estudio del poema en este lugar, si bien la ecuación entre el propósito y el resultado no fue siempre tan llana y exacta como el poeta se prometía. No conozco otra obra de Callecerrada. ni hacen memoria las bibliografías más que de ésta. Lope de Vega, en su aprobación de este poema, parece dar a entender que era sacerdote. y había escrito alguna obra de carácter religioso: «Como en otros sujetos —dice— ha mostrado sus estudios en letras divinas, en éste asimismo la copia de las humanas». Y en *El laurel de Apolo*[273], en el efusivo elogio que le dedica, sólo a este poema alude y se refiere.

Marcelo Díaz, la feliz fortuna
de Endimión dejó a la fama escrita,
con que tantos laureles solicita,
que si por el pastor la blanca luna
puso los pies de plata vez alguna
en el Latmio, pudiera
por Marcélo mejor dejar su esfera;
pues no la contempló la Astrología,
con tanta mitológica armonía,
porque fuese Marcelo
mar de elocuencia y de planetas ciclo.

Los tres cantos del *Endimión* exceden las dimensiones habituales en estos poemas. No menos de doscientas noventa y siete octavas reales le componen. La elección de su tema confiesa que tuvo consejero. De ella es de lo único que dice no desconfiar: «Sé —advierte— que no erré en el asunto porque le confieso deudo del muy erudito señor don Francisco Bravo y Acuña, en quien

mayor edad admira tanto la restauración a luz de humanistas, de filósofos, de Padres, con las extrañas agudezas, con las inimitables novedades, humanadas tal vez al más elevado estilo de las musas». Este don Francisco Bravo de Acuña fue autor del libro *Del origen* y *progreso de la Orden de Calatrava*, de la que era caballero profeso. Nicolás Antonio reproduce el elogio encarecidísimo que de tal personaje hace Vischius en su *Biblioteca Cisterciense*.

El argumento del poema es de invención del poeta. El conocido tema, para el que Lope de Vega, en su citada aprobación, da con su proverbial desembarazo, como fuentes a Pausanias. Nicandro y Teócrito, pudo conocerle Callecerrada por infinitos conductos. Son muchos los autores clásicos que aluden a los amores de Endimión y la luna, mas dado lo diminuto del argumento de esta tabula, cualquiera parece suficiente para servirla de base. Tanto y más que ya la había tratado en verso castellano Gaspar de Aguilar. Quizá el más frecuentado de todos sea Ovidio, que toca varias veces el lema, aludiéndole o tomándole por ejemplo, y más extensamente en la epístola o *heroida* de Leandro a Hero. Éste, atravesando el Helesponto. recuerda a la luna, que no quiere descubrirse de entre las nubes, sus amores con el pastor. He aquí este pasaje en la traducción de Diego Mexía**[274]**:

Oh blanca diosa,
dame favor, y que te acuerdes, pido,
de la cumbre de Latmio venturosa.
Bien sé que Endimión, que es tu querido,
quiere que tengas ese pecho abierto
a la piedad, que agora le he pedido.
Muéstrame, pues, el pecho descubierto,
dame la luz que en Latmio demostrabas,
hasta que llegue a mi esperado puerto.
Del cielo en busca de un mortal bajabas
(digamos la verdad, pues gustas della).
y por amor a un hombre te humillabas.

Tan sólo el dato de la bajada de la luna a verse en los brazos de Endimión es el aprovechado por los pocos poetas que utilizan este tema para una fábula, pues el resto del argumento, como he indicado de Callecerrada, difiere sustancial mente, y suele ser de invención personal.

La distribución o plan del poema nos le explica muy por lo breve, pero con toda precisión, el propio Díaz Callecerrada en su advertencia *al lector*. «Va repartido en tres cantos —dice—. En el primero. Venus baldonada de la luna, incita a Amor que la enamore y rinda sus presunciones. Abrásase por Endimión la helada diosa en el segundo. Y en el tercero le adormece para el recatado fin de sus amores, trayendo sueño de los famosos campos de Bayas y de Cumas».

Sin duda, dilata con exceso la materia. Así las quejas de Venus en el primer canto, a vuelta de cien detalles oportunos y graciosos, resultan prolijas y amplificadas en demasía. En ellas resalta más la gracia ingeniosa que la verdadera calidad poética. Véase un ejemplo:

Entonces la quietud de los amores
el gusto de su causa contemplaba,
y en los descensos del amor mayores
Amor las inquietudes recelaba:
temía el más querido en los favores
disfavor y desdenes: así estaba
todo el humano sentimiento, estando
Venus durmiendo y el Amor velando.

La dicción es verdaderamente distinguida en todo el canto. He aquí una visión de Venus anhelante ante su hijo para que le preste ayuda en la venganza contra la luna:

Dijo que al tiempo que la bella diosa
en la apacible sombra reposaba,
estaba en su creciente calurosa
el sol que estivos rayos abrasaba:
que era sagrario a su deidad hermosa
transparente cendal, con quien jugaba
céfiro, que revela a enamorados
voluntarios despojos descuidados.
Que la dura pasión que padecía
movía el bello cuerpo atormentado,
y el envidioso sueño descubría
de lácteas flores mármol congelado.
Dijera yo que del ardiente pecho

Venus con ambas manos levantaba
el liviano cendal que sobre el pecho
pesadumbres olímpicas cargaba;
que siendo el corazón lugar estrecho
al fuego que sus alas abrasaba,
huyendo el nuevo mal y nuevas malas
batió los brazos como ardientes alas.

Las mismas cualidades ostentan los otros dos cantos. Ellos muestran el límite de bondad a que puede llegar un escritor de talento e ingenioso al que falta siempre verdadero, auténtico ángel poético. Su pretensión de emular, o al menos aproximarse, a su gran modelo, Lope de Vega, fracasa por falta de amenidad poética, por penuria de imaginación pintoresca, es decir, por ausencia de las facultades capitales del Fénix.

Pero no es sólo esto, sino que su temperamento le impulsaba a dar un tono a sus cuadros, un color sombrío que aproxima muchos de sus versos más que a Lope, a sus émulos, a Jáuregui, que al par de Lope aprobó su poema, o a Bocángel su epígono. A las tenebrosidades del gran poema de *Orfeo*. pueden acogerse versos, como los de esta octava, en que el Amor escoge el dardo con que ha de herir a la luna:

Aspera, tosca, gruesa, retorcida,
de algún roble arrancada o duro fresno,
digna ocasión de perezosa herida
causa de olvido digna y de odio eterno;
era el extremo y punta aborrecida
plomo del negro lago del infierno,
y las pesadas alas, duras, frías,
plumas eran de pálidas arpías.

Ni parecerían mal en tales poemas versos como estos que abundan en el Endimión:

Yo. la más pura de las altas deas,
yo, casta reina del candor ufano,
aspiro humana a las humosas teas
que anuncia blanca tu candente mano.

Lo que estos poemas tenían de culteranos se transparenta bien en Callecerrada. Le aproximaba a su maneta un alan por el neologismo que hubiera merecido bien la caricatura de un Góngora, mejor que el poema de Jáuregui. Ya confesaba él al frente del poema: «Verás algunas voces de ajena lengua, no fáciles ni muy sabidas, porque nadie abomine extraña fuente, aunque la veas turbia. Para lo cual me tentaron tres eficaces razones: que se ha de dar algo a la opinión contraria, seguida ya de muchos hombres; que se pueden poner con tal templanza colocadas, que no duden ni perviertan a los que las ignoran el sentido; que alguna vez alivia al concebir deseoso el extranjero decir, y el concepto que no cabe en un lenguaje, exprimen fácilmente dos idiomas». En realidad no era distinta la doctrina de Jáuregui. y el uso de neologismos es constante en el poema; pero no sólo esto concedió «a la opinión contraria». Violentos hipérbatos y, sobre todo, artificios de estilo, contraposiciones y paralelismos, pueden espigarse a placer en el poema. He aquí un pasaje lindante con el juego conceptista:

Amor me dijo que con luz le hablase,
honor me dijo que sin luz le viese,
que discurriendo su razón le amase,
que su razón callando le quisiese…

Otras cae de lleno en pleno equivoquismo:

¿A qué dichas, dichoso, aplica el hado
memoria del pastor agradecido,
a qué desdichas del pastor olvido?

Éstos me parecen los caracteres diferenciales más dignos de notarse en este poema. Los comunes con el gusto reinante es superfluo subrayarles. Es pieza grata de leer, si bien la perjudica la extensión y prolijidad, con espléndidos trozos llenos de ingenio poético, ya que no de verdadero aliento de poesía. Tal las razones de la luna al pastor dormido en el tercer canto, el mejor fragmento del poema, pero al fin arabesco retórico, sin verdadero nervio pasional ni poético, obra del estudio y del talento, más que de verdadera vocación por la poesía.

El Conde de la Roca

Don Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Conde de la Roca, es figura de las más interesantes de nuestra literatura del siglo XVII. y espera todavía un biógrafo diligente que nos muestre el cuadro de su total personalidad literaria y política. Tiene aquí cabida su nombre y su recuerdo por su poema de *Píramo y Tisbe*[275], en octavas reales, muestra gallarda de su ingenio, aún más que de su estro poético. Fue este poema citado y elogiado por sus contemporáneos en términos que nos parecerían excesivos, si no recordáramos la posición brillante e influyente del Conde, que no dejaría de tener parte en los elogios. Lope de Vega, al dedicarle su comedia *Los esclavos libres*, ha de decir del poema: «La Fábula de Píramo y Tisbe me envió con una carta el Excelentísimo Señor Duque de Sesa. escrita del ingenio de V. merced, con tan elegantes versos y figuras poéticas que cuando no hubiera conocido por otras la hermosura, variedad y fertilidad de su entendimiento, por esta sola le conociera y estimara por único». La amistad de Lope y el Conde debió de ser estrecha, pues aún le dedica la comedia *La Felisarda*, en correspondencia y parabién del libro del Conde, *El Embajador*.

Por otra dedicatoria de Lope recibimos la sorpresa de que el *Píramo* y *Tisbe* iba dirigido, como con clave, a alguien, y celebraba en él la belleza y discreción de alguna dama real. Lope dedica, en efecto. *El laberinto de Creta* a Tisbe. *Fénix de Sevilla*, con estas palabras: «El breve poema de Tisbe y Píramo. aunque dilatado en la majestad de los versos y el estilo, que ha días llegó a mis manos, de quien es V. m. la mitad del argumento y el todo de la idea de su autor…». Don Cayetano Alberto de la Barrera sospechó que se refería Lope al poema del Conde de la Roca, y en este caso sería una dama sevillana la Tisbe en cuyo honor y festejo se escribiera. Así la descripción de Tisbe pudo tener modelo real, y el Conde supo halagarla con versos felices e insinuantes.

Lustros apenas tres, mas hermosura
que ella recomendaba sus despojos
a los ojos de menos travesura,
si bien celaba a los traviesos ojos
Tisbe…

La descripción, aun incurriendo en los tópicos inevitables del tiempo, creo que tiene temperatura más subida y vehemencia mayor que las habituales:

Los ojos donde amor, gusto y enojos
vinculo, si agradables o si fieros.
miran, pocos presumen si son ojos,
muchos (y bien presumen) que luceros;
negros dicen que son, mas o despojos
de distinguir difíciles, teneros
por negros quiere quien de los objetos
juzga la calidad por los efetos.
Dos labios de clavel, o dos ardientes
dulcísimos incendios superiores,
dan puerta a blanda voz, a blancos dientes,
mar de perlas y mina de primores.
Luego que en los jardines eminentes
de Chipre, roba céfiro las flores,
no introduce regalo donde toca
como el flamante aliento de tu boca.

Ni conociendo los antecedentes expuestos, puede dejar de tomarse como una insinuación esta versión del conocido epigrama de Ausonio:

La primavera hablando con las flores
metafóricamente la advertía
que el lustre, la fragancia, los colores,
si no se gozan, mueren con el día…

Otra circunstancia hace singular este poema. Cuando Tisbe y Píramo encuentran la rendija que les ha de servir de comunicación,

una pared (no es poco) dividía
las casas y las almas…,

urge a Tisbe una preocupación de honor, propia de una dama del siglo XVII, más que de una doncella de la remota Babilonia.

Honor le dice: «Oh Virgen, que mi guía
has seguido feliz, como prudente,
pues debes a su fe hasta este día
castos de todo error miembros y mente;

¿cómo intentas buscar la tiranía,
nocturna amante, de un afecto ardiente?
mira, no halle tu discurso necio
donde esperas amor, bajo desprecio».

La fábula sigue en su desarrollo la versión ortodoxa habitual. El pasaje de la muerte de Tisbe, y las palabras que profiere no son indignas del tema:

Si mil vidas ¡oh Píramo! tuviera,
si mil almas con ellas ocupara,
todas mil vidas por la luya diera,
todas mil almas tras la tuya inviara.
Esta vida recibe, esta alma espera,
la una te sea apacible, la otra cara.
Dijo, y el mismo pecho dio a la punta
que cuando almas aparta, cuerpos junta.

Los ejemplos transcritos darán una idea del mérito no vulgar de este poema. No era el Conde de la Roca poeta nativo, y suple el ingenio, como advertí, esta falta. Pero pocas veces lo habrá logrado sin salirse de una norma estilística templada y evitando los excesos culteranos que entonces privaban. Por su sintaxis y su vocabulario, a más de por su relativa sencillez, parece más bien obra de un epígono de Lope de Vega que de un admirador, como entonces se era. sin condiciones, de don Luis de Góngora.

A este grupo de poemas, y en este capítulo hubiera sido incluida. pertenecería la fábula de *El juicio de Paris*, de Francisco López de Aguilar, al que hemos visto mezclado en las pelamesas del Fénix, que reseñé al hablar de su *Filomena*. Entrambasaguas. en el libro utilizado reiteradamente entonces, *Lope de Vega* y *los preceptistas aristotélicos*, cita esta fábula de López de Aguilar, que no he logrado leer**[276]**.

Creo, aunque con menor seguridad, que éste hubiera sido asimismo el lugar de considerar una *Fábula de Júpiter y Europa*, que Gallardo reseña, y da como existente en la Biblioteca de la Academia de la Historia, sin que me haya sido posible dar con ella en tal deposito. Estaba impresa en 4.ª, sin indicación de lugar ni año. y constaba de cien octavas reales. La primera es así:

Inspira, Euterpe, al pecho fatigado,
pues de mi lira el canto balbuciente
sin tu favor, será tan limitado
que enturbie sólo la Castalia fuente.
Renueve en su ribera y en su prado
de mi voz la armonía reverente,
y del numen mayor locos amores
en el lienzo se estampe de las flores.

La sencillez de vocabulario, lo corriente de los giros sintáxicos y la pobreza misma de consonantes de esta octava, hacen pensar más bien en la orientación del Lope más sencillo, que en la del culteranismo, sin duda predominante cuando se escribe.

XV. Los dos orfeos

Doctrina poética de Jáuregui

El año 1624 publica Jáuregui su Orfeo[277]. Fue recibido con gran algazara de críticas, sonetos y epigramas, y la razón de tal algazara hay que buscarla en la actitud del poeta frente a la nueva escuela cultista, y tanto, y aún más. en su relación personal con los poetas de más prestigio y nombre de aquel tiempo, especialmente Góngora y Lope de Vega.

La historia de estos sucesos literarios está esclarecida y relatada en numerosos libros[278]. Aquí es preciso hacer un resumen e insistir, sobre todo, en las razones poéticas que, por otra parte, se esgrimieron en la contienda.

Jáuregui se había comprometido demasiado con la difusión o publicación de opúsculos de polémica literaria que, sin duda, pudieran muy bien haberse excusado. Fue primero la escritura de su *Antídoto contra las Soledades*[279], que levantó gran revuelo entre los secuaces de Góngora y produjo un diluvio de contradicciones escritas. Tratábase de una crítica sagaz e ingeniosa, y sobre todo muy concreta, de pasajes del discutido poema, y de una reprobación de la escuela, si así podía llamarse entonces, culterana.

El mismo año de la publicación de su *Orfeo* publicaba con su nombre (*el Antídoto* se divulgó sólo en copias manuscritas) un *Discurso poético*[280], en el que de modo genérico e impersonal hace la crítica de aquella poesía, si con análoga doctrina, con tono más grave que el de su opúsculo antigongorino.

Sujeto a esta doctrina publica su poema, en el que todos, y más interesadamente sus émulos, creyeron descubrir fragante contaminación con las nuevas maneras cultistas, y la crítica y la zumba se desataron contra el poeta. Así, el propio Góngora le espetó este soneto, en el que tiene verdadera gracia el empleo en el último verso de un cultismo harto bizarro que Jáuregui empleara en mal hora en su poema:

Es el Orfeo del señor don Juan

el primero, porque hay otro segundo.
Espantado han sus números al mundo
por el horror que algunas voces dan.
Mancebo es ingenioso, juro a san,
y leído en las cosas del profundo,
pluma valiente, si pincel facundo;
tan santo lo haga Dios como es Letrán.
Bien, pues, su Orfeo, que trilingüe canta.
pilló su esposa, puesto que no pueda
miralla, en cuanto otra región no mude,
El volvió la cabeza, ella la planta;
la trova se acabó y el auctor queda
cisne gentil de la infernal palude.

El blanco de este soneto satírico de Góngora era, a más del carácter tenebroso del *Orfeo*, el uso de cultismos por Jáuregui. y con ello parecía vengarse de esta acusación contra él lanzada por tantos, e incluso por el mismo Jáuregui en el *Discurso*, ya que no en el *Antídoto*, como veremos.

De la banda opuesta de la culterana debieron provenir las andanadas satíricas que van a continuación[281], pues parece que fue la doctrina del *Discurso* lo que juzgaban digno de elogio y no la calidad de los versos del poema. Es la primera un soneto, *A D. Juan de Jáuregui, contra el Discurso poético*. Don Luis Astrana Marín[282] le atribuye a Quevedo sin otro fundamento que la semejanza de estilo. Puede serlo, sin duda, pero en lo que no se tengan más pruebas parece prudente considerarle como anónimo.

Tú, que del triunvirato de penates
lo grecijante en tu Discurso indicas,
y al nombre neutro el femenino aplicas,
pedante Preceptor de disparates;
poeta con albarda y acicates;
que a ti te matas, y a los otros picas,
pecador en lo mismo que predicas,
taladro universal de los orates,
¿qué gramática enseñas a muchachos
que tal deidad rumí de Apolo adquieres?
Humíllate. Sibila con mostachos;
vergajo de las Musas ¿que nos quieres?

Declárate en las hembras o en los machos,
que, inculto y culto, hermafrodita eres.

A la misma contradicción apuntaba, y aun mejor, la siguiente décima *Al Discurso poético de D. Juan*:

En vos, de vos, don Juan, veo
la contradicción mayor,
pues si en el Discurso actor,
en la Fábula sois reo.
No hay en cuanto vuestro leo
primor porque presumáis,
pues si algo en prosa acertáis,
en verso lo confundís;
o enseñad como escribís,
o escribid como enseñáis.

No fueron éstas las únicas muestras del ingenio satírico desatado a la aparición del poema. Una decima *Al mismo D. Juan y asunto*, termina con estas rotundas y decisivas palabras:

a ningún culto ha dejado
disparate por decir.

En un Coloquio entre *Eurídice y Orfeo*, se hace decir a aquélla:

Pudríme de no entenderte,
y así por camino oculto
di en el Lele con mi bulto,
pareciéndome más tierno
el tormento del infierno
que el oirte hablar en culto.

Un *Epitafio al Orfeo de Jáuregui*, asevera asimismo:

En aqueste mausoleo
yace el buen Undelaquilla;
fue Claramonte en Sevilla

y en la Corte murió Arceo.
Sacó Eurídice a su Orfeo
de la más honda caldera,
porque cantó de manera
que Plutón, con ser cruel,
sólo por librarse de él,
aun a su mujer le diera.

Aún unas décimas dedicadas *A Jáuregui*, repiten con gracia análoga el mismo cargo. Insisto en notar que todos estos tiros provenían del campo de Lope de Vega y de los partidarios de la claridad. Debió considerarse la publicación del poema como una abjuración y como la pérdida de un aliado valioso, pues Jáuregui fue gran amigo del Fénix hasta ese momento, como aclararemos al tratar del segundo *Orfeo*, que apareció bajo el nombre de Pérez de Montalván.

En el *Discurso* censura Jáuregui de la escuela de los cultos, capitalmente, «la molesta frecuencia de novedades», con lo que designa el abuso de neologismos cultos; la reiteración y desconcierto de los hipérbatos, la repetición, asimismo de licencias como la sinalefa y diéresis y, finalmente, la oscuridad. Mas téngase en cuenta que estos abusos de los cultos no los considera sino como abusos, pues el uso le parece útil y recomendable, y aun en el caso de la oscuridad reconoce en ella grados y le parece elogiable algún misterio, esoterismo o hermetismo que no ataque a la *perspicuidad*, que sutilmente distingue de la *claridad*.

En su *Antídoto* aparecen más apasionadamente estos mismos temas, pero comparándoles con la exposición que de ellos hace en el *Discurso* queda más patente su posición frente a la nueva escuela. En cuanto a los cultismos, no sólo no los proscribe, sino que gran parte de su censura de las *Soledades* se refiere precisamente a la humildad de muchos términos y construcciones y afirma «que los más de estos versos de las *Soledades* no tienen alta armonía ni hinchazón de palabras, ni siempre siguen aquella oscura extravagancia de terribles frases y formas tan remotas del lenguaje común; antes, en medio de sus temeridades, se dejan caer infinitas veces con unos modos, no sólo ordinarios y humildes, mas muy viles y bajos y con versos inconstantes y de torpe y desmayado sonido». Y a continuación cita numerosísimos «de bien casero estilo», precisamente los que debían parecer tolerables a los partidarios de la claridad.

La repetición de vocablos característicos o de fórmulas sintáxicas privativas merece la censura de Jáuregui. pero en modo alguno el uso de tales recursos, que de la lectura de ambas piezas críticas se deduce que juzga lícito y conveniente. Se trataba, pues, de usar más o menos de tales medios, pero en modo alguno de proscribirlos.

Ni el hacerlo, o intentarlo, hubiera sido posible en el grado de madurez a que había llegado la evolución de las formas renacentistas por obra de cuantos poetas venían trabajando el instrumento metafórico, sintáxico y verbal del verso. De ello se di jo lo suficiente al hablar de don Luis de Góngora, y espíritu cultivado y aun culto como el de don Juan no podía sustraerse al convencimiento de lo fatal de tales recursos y a la necesidad de prestar el esfuerzo para la empresa de la evolución inevitable que Carrillo preludiara en la doctrina, Góngora llevara al ápice en la práctica y a los demás tocaba continuar, moderando los posibles abusos y exageraciones.

Yo no sé si se plantearía así el problema Jáuregui. pero su doctrina, contenida en sus opúsculos, no consiste en un ataque cerrado contra el cultismo, sino en una serie de advertencias contra los peligros del arma poética que manejaban lodos y para la que el grado, el más o el menos, era el todo del acierto. Naturalmente, cada poeta creía poseer el secreto de tan delicada dosificación. Esto debemos tener ante la vista para juzgar el discutido, en su tiempo, poema de Jáuregui. y el valor de las censuras que se le dirigieron. Porque el traductor de *La Aminta* se encontraba entre la espada y la pared, como suele decirse. Los culteranos habían tomado como ofensa la doctrina de sus opúsculos, especialmente por la parte descaradamente personal del ataque del *Antidoto*, y los partidarios de la claridad, los que la pregonaban a lodo trance, ni podían contentarse con la vacilante doctrina de don Juan, ni menos transigir con la práctica notoriamente culterana, y en muchos casos exaltadamente culterana, del poema. Pero la posición de los lopistas habré de tratarla más adelante cuando me ocupe del *Orfeo* publicado bajo el nombre de Juan Pérez de Montalván.

El «Orfeo», de Jáuregui

Estos antecedentes me han parecido indispensables antes de entrar en el análisis del poema, que por anticipado declaro que me parece de los más importantes de su género escritos en castellano, o el más, si excluimos el caso excepcional del *Polifemo* gongorino. Se ha venido estimando a Jáuregui, sobre todo, por su traducción de *La Aminta*. y para mí es indudable que debiera honrársele aún más como autor del *Orfeo*. Obra es tan original en su

colorido y carácter, y tan intensamente personal, que de ella arranca toda una corriente de culteranismo, más moderada, por lo general, aunque a veces se desmande bizarramente, que consideraré más adelante y que, perteneciendo al mismo género culto, es especie distinta de la gongorina, o del amaneramiento calderoniano, que también consideraré a su hora.

El poema de *Orfeo* consta de ciento ochenta y cinco octavas reales, divididas en cinco cantos, de los que los más breves son el primero y el segundo (veintiocho y treinta y cuatro octavas), y los más largos el tercero y cuarto (con cuarenta y dos octavas cada uno). Sigue puntualmente el relato de Ovidio en el libro X de las *Metamorfosis*, y el principio del XI, que relata la muerte de Orfeo y transformación de las bacantes. El episodio en que culmina el cantar de Orfeo omite todas las leyendas que Ovidio injerta en el relato de la fábula, bien las que le permite hacerlo el nombrar los árboles que acuden al canto de Orfeo, como la de Atis y Cibeles con ocasión del pino, o la de Cipariso con la del ciprés, o las que hace cantar al Tracio, como las de Jacinto, o las Amatuntes, o la de Pigmalión. o la de Mirra, Adonis, Hipomenes y Atalanta.

El primer canto, tras sobria descripción de Orfeo y Eurídice. narra sus bodas sin omitir el presagio funesto de apagarse la tea de Himeneo. Esta circunstancia que Ovidio cuenta minuciosamente y que Jorge de Bustamante había traducido con ingenua precisión («La hacha que llevaba ardía de mala gana, y luego se murió») es expresada valientemente por Jáuregui en un gran verso:

de oscura antorcha, con desorden ciego,
arde en su mano reluchando el fuego.

Y aún ha de consignar olio agüero de raíz bien española, que no se encuentra en Ovidio, como ha notado Pablo Cabañas[283]:

Si en diversión alegre el florecido
campo les presta deleitable asiento,
de ave siniestra el lúgubre gemido
su gozo altera con infausto acento.

Estos presentimientos de desventura, y la consumada después, crean al poema una atmósfera de pesimismo y tenebrosidad muy característica que seguidores del poeta sevillano han de conservar aun tratando temas que

parecían prestarse menos a ella. La abundancia de adjetivos lamentables, *lúgubre, funesto, inquieto, temeroso, no locuaz, oscuro, infausto, agreste, fatal, lívida, letal,* y otros muchos que ocurren sin salir de las primeras octavas, y más los objetos lastimosos a que califican, van creando este clima que ha de acentuarse en el canto segundo, en que describe el arribo de Orfeo al Infierno y la descripción de éste.

Canta Orfeo, y a la dulce armonía de su voz se allanan los obstáculos todos que pudieran impedirle la entrada en la mansión de Plútón y Proserpina. Aqueronte

templa la dura faz, descuida el remo;

el Cancerbero intenta ladrarle,

hasta que el dulce son llegó ligero
a informar de regalo sus sentidos.

Penetra, por fin, en los Infiernos y calma el horrísono aullar de los condenados.

Allí la inquieta pena, y el suplicio
respiraron alivio;

Sísifo descansa sobre la piedra de su tormento; Tántalo deja de contemplar el Eridano y los manjares como castigo; Ixión suspende el mover de la rueda. Cesan lodos los tormentos y Orfeo llega, por fin. al Alcázar de Plutón.

Se describe éste en el tercer canto, y un tema netamente barroco se utiliza: el de la arquitectura. Este tema, por lo que tiene de abstracto y geométrico, y, sobre todo, por lo que tiene de naturaleza sometida a pulimento, atrae a los poetas culteranos, y Jáuregui le rinde espléndido tributo.

Vuelve el paso el amante a los umbrales
del alto Alcázar que a celeste aspira;
no ven su extremidad ojos mortales,
y porque no se mira, más se admira;
el menos arduo capitel desdeña
venir su origen de terrestre peña.

Materia tal explica la entereza
del friso, y arco, y la pilastra, y perno,
que es frágil semejanza a su dureza
el pórfido tenaz, el bronce eterno.

Severos miembros la labor comparte
desde la cima y timbre al pavimento,
donde atendió la austeridad del arte
más a la duración, que al pulimento;
de gran peña en la más nervosa parte
se interna profundísimo el cimiento;
centros taladra, y lejos de sí mismo
nuevos abismos busca en el abismo.

Lo que lloró cantando Orfeo. la súplica dirigida a los dioses infernales por salvar a Eurídice, es uno de los fragmentos más notables del poema, y acaso el de inspiración más próxima a la tradicional de Lope. No rehúye, sobre todo, la nota conceptista, tan típicamente arcaizante, aunque incorporada a la sensibilidad renacentista: pero una mayor claridad, unas tintas más risueñas parece que asisten al decisivo canto. Así ha de decir:

Sólo cobrar mi espíritu procuro
en Eurídice bella vinculado,
en quien la muerte el esplendor más puro
robó, antepuesta a la ¡mención del hado;
quejas de amante, no diamante duro,
visten mi pecho, a la conquista armado:
el ruego humilde, el súplice lamento
por mis pertrechos bélicos presento.

Mísero yo; que con la voz cansada
al reino del dolor descanso ofrezco;
todos su pena sienten mitigada,
y sólo la de tantos yo padezco:
de mi tristeza el gozo se traslada,
abundo de lo mismo que carezco,
canto al alivio ajeno, al propio callo,
y lo que a tantos doy, en nadie hallo.

Acceden los reyes del Averno a la petición de Orfeo, con la consabida condición de que no ha de volverse a mirar a su esposa hasta llegar a la tierra; impaciente, Orfeo infringe la condición, y vuelve Eurídice al Infierno ante la desesperación del fiel amante.

Del gran dolor a la inclemencia fiera
se entrega; y provocando en sí la ira,
aun el tormento aseverar quisiera
cuando actor de su pérdida se mira;
revuelve de Aqueronte a la ribera,
y, rudos, forma acentos a la lira,
no obedeciendo en el turbado llanto
la cuerda al plectro, ni la voz al canto.

El canto cuarto le ocupa en su mayor parte el cantar de Orfeo. que atrae piedras, montes, árboles y animales a oírle. En realidad, todo el poema está como bajo un palio, bajo los efectos de la música del amante. Varias veces se ha complacido el poeta en pintarnos a su héroe en ocasión de pulsar la lira y dar su voz al viento, pero en ningún lugar con tanto detalle y eficacia como en esta parte del poema, que puede calificarse de maravillosa. No es posible copiar todas las octavas pertinentes, pero algunas pueden dar idea de este prodigio poético.

Al pecho aplica la admirada lira,
que en ligero cendal del pecho pende;
alguna luego de sus cuerdas mira
si a la precisa consonancia ofende;
áurea clave tenaz un nervio estira,
otro relaja; y mesurado atiende
el joven cada acento dividido,
siendo al examen árbitro el oído.

Dada la espalda a un tronco deshojado,
con fácil ademán, con planta leve.
sereno el rostro de beldad labrado
donde venció al clavel pálida nieve,
la voz y aliento esparce organizado,
y el labio apenas pronunciando mueve;
ni cuando más el canto se acelera

vicia semblante, ni facción altera.
La franca, airosa diestra en tanto oprime
cuerdas, aunque disímiles, aunadas,
que son, a veces, cuando al arco esgrime,
de inquietud velocísima ultrajadas;
y cuando el son colérico reprime.
le da un nervio sonancias dilatadas;
los trastes pulsa la siniestra, y sella
con tropel atinado y limpia huella.
La voz se ajusta a la concorde lira,
y la lira a la voz atenta sigue,
cuya estudiosa respondencia admira
que en duplicado coro un fin consigue:
bien que a tiempos el arco se retira
quieto, y la voz su entonación prosigue;
sin que la cuerda, aunque padezca agravio,
ose imitar la erudición del labio.

Así prosigue la descripción de la escena, de la que vienen a ser espectadores aves y fieras, árboles y montes. Habría que copiar íntegra esta parte del poema para dar idea del sinnúmero de bellezas y primores que le esmaltan. La música bate sus alas sobre los versos, y el poeta nos describe la mecánica del instrumento, o los efectos en los oyentes, pero nada sustantivo nos dice de ella, aunque su presencia armoniosa se presiente en cada verso. No estamos ante la inspiración platónica de fray Luis de León, cuando, al oír la música de Salinas, penetra la armonía de las esferas celestiales, el concorde ritmo del Universo. Jáuregui, apenas si en un final de octava acierta a decirnos que

ya con celeridad se eleva tanto
que imprime gozo al último Elemento,
y de las fugas altas y ligeras
sonoridad aprenden las Esferas.

Los efectos de la música ya se habían expresado, o se habían de expresar, si no tan bien como en este poema, con distinción admirable. Es Miguel de Barrios quien califica asi los diferentes electos de las distintas músicas:

En medio de los fúlgidas planetas
Apolo, con su cítara brillante,
levanta de la tierra los vapores.
David entre los sacros campeones,
dando al aire la voz. la mano al arpa,
aprisiona la furia del Letheo.
Orfeo. entre animales elevados,
cantando el son de su canora lira
atrae a sí las plantas y los montes.
Arión. rodeado de delfines,
sobre uno con mélico instrumento,
suspende la soberbia de las olas.
Amphion. arrojado por las peñas,
con la armonía que ablandarlas sabe
fabrica torres de admirable canto.
Ovidio. Cisne de apolíneos Cisnes,
con su Leda nupcial, mélicamente
a los Caistros Scyticos eleva[284]…

Pero ya en este tiempo no se llegaba a la unidad que el maestro salmantino sorprendía en la música. Ni aun cuando quieren los poetas del XVII penetrar en lo esencial del arte divino, hacen sino aproximarse a la concepción leonina y seguir tratando de explicar lo inefable por sus efectos. Perdidas en un manuscrito de la Biblioteca Nacional[285] encuentro estas octavas en que un ingenio anónimo, y no excesivamente dotado para la poesía, trataba de definir la música, haciéndola hablar de esta manera:

Están todas las cosas naturales
ligadas en cadena de armonía,
los elementos y orbes celestiales
aunque contrarios, con igual porfía.
Euclides. Aristóteles y Tales
a voces dicen la excelencia mía,
porque sin mí. mover no se pudiera
del universo la voluble esfera.
Consuelo el alma, alegro los sentidos,
esfuerzo el corazón a las victorias.
animo los medrosos y afligidos,

y canto a Dios sus inefables glorias,
a quien los corazones encendidos
de mi dulzura erigen sus memorias;
soy la que los espíritus apelo
y ofrezco de los ángeles el cielo.
Las fieras traigo a mi divino acento,
los ciervos, escuchándome se paran,
los delfines con blando movimiento
en el cerúleo mar mi nombre amparan;
la fuerza del orfénico instrumento
que en esto sólo mi bondad declaran
detuvo el curso del tormento eterno
que es dulce en mar, cielo, aire, tierra, infierno.

Pero la música cobija el mito orfénico y da su resonancia en cuantas versiones de él hemos estudiado, y aun habremos de estudiar, y por ello es natural que viniera a parar al pentagrama, y bien ilustremente, por obra de Monteverde, primero, y de Gluck, después.

Resta el canto quinto, que es como una coda espléndida del poema. La furia de las bacantes ha de dar cuenta del sin ventura amador, pero antes ha de retratárnoslas el poeta felicísimamente en sus danzas furiosas, pero concertadas, pagando el último tributo a ese palio musical que cobija estas octavas.

En baile inquieto las Bacantes suenan
que ya furiosas, con diversos plectros,
cítaras pulsan, tímpanos atruenan,
tirsos vibrando y florecidos cetros:
entre albogues y pífanos resuenan
himnos al dios, en ditirambos metros,
mas de rumores tantos confundido
si es vario el son, es único el sonido.

Ha muerto Orfeo. y las bacantes son convertidas en árboles. La transformación se cuenta con novedad que parecía difícil después de tantas semejantes.

Sus pies, al torpe error precipitados,

ya con tenacidad prenden la tierra,
y en cepas y raíces transformados
para silvestre vida los entierra:
mueve contra sí misma inquieta guerra
cada ninfa, y rehuye su embarazo,
cual avecilla presa en liga o lazo.
Cuanto forceja más, siente la planta
darse al terreno con mayor firmeza,
y el pecho, en que albergó dureza tanta
ya de roble ostentar nueva dureza:
levanta el brazo, y ramo le levanta;
la fresca tez ya es árida corteza;
seguido al tronco se prolonga el cuello,
ya es leño el rastro y hojas el cabello.

He anticipado mi juicio favorable sobre este poema y me urge razonarle brevemente. ¿Tenían razón sus contemporáneos al tacharle de culterano y, por tanto, reo de sí mismo, pues había condenado la que sus adversarios llamaban secta? Pienso que no. y la exposición que hice previamente de sus convicciones estéticas en poesía abonan este juicio. Jáuregui tenía conciencia de cultivar un arte culto, y el cultismo era una exigencia de aquel momento de la poesía de la que no se libraron ni Lope, ni Montalván. que había de prohijar el *Orfeo* que pretendía oscurecer el del sevillano, ni poeta alguno aunque fuera tan encarnizado como Quevedo o tan sutil censor como Polo de Medina. Jáuregui, además, no trataba de rehuir esa manera y censuró lo que de abusivo podía haber en sus procedimientos, pero no éstos. Un análisis estilístico detenido del poema creo que no daría distinto resultado del que he llegado a formular tras repetidas y atentas lecturas.

Incide, y sin disculpa, en el número excesivo de cultismos, muchos de ellos, sobre innecesarios, de dudoso gusto y formados llamativa y hasta escandalosamente. Esto es lo que fundamentalmente sirve de tema a la burla de Góngora en su soneto. En cambio, pocas transgresiones sintáxicas pueden objetársele. El hipérbaton es moderado, y estoy seguro que en comparación con cualquier poeta contemporáneo suyo presumido de anticulterano, menos numeroso y menos forzado. No puede acusársele de oscuridad ni por su expresión ni por las alusiones, que no son frecuentes, y cuando las hace es a lugares mitológicos conocidos. Todo su culteranismo viene a quedar reducido a esa copia de neologismos que he notado. Y con lodo, la impresión de

culteranismo exaltado que produjo en su tiempo la ha venido produciendo después, como veremos, y tras apurar los datos que insinúo, acaso nos la sigue suscitando. Ello se debe a que sus materiales corresponden al depósito de temas estrictamente barrocos. La indicación que de pasada hice sobre la manera de expresar las sensaciones musicales, alma del poema, es bastante expresiva. Asimismo puede decirse de sus preferencias por el tema arquitectónico, también notado, y que Villamediana iba a explotar de manera semejante y, sobre todo, con igual intención y espíritu en su *Faetón*. Un cierto prurito por las metáforas y calificaciones de tipo abstracto presta también un carácter desusado al poema, y la valentía hiperbólica de tantas imágenes coopera a lo mismo.

Un análisis mucho más demorado, que no cabe en una obra de carácter general como la presente, haría sumar más datos a los que enuncio, todos coadyuvantes a darnos esa impresión de culteranismo en el sentido extremado de la palabra, que no es otra cosa que el espíritu barroco transfundiéndose en el arte literario como con tanta eficacia venía haciéndolo, precisamente en aquellos días, en la arquitectura y en las demás artes plásticas.

La crítica posterior no ha coincidido en la apreciación del mérito y significación del *Orfeo*. Las polémicas surgidas a su publicación, y que he procurado esclarecer, han enturbiado su visión.

Quintana dio lugar en su colección de poetas castellanos[286] a varios trozos de este poema, que acompañó con el siguiente elogio: «En ellas (en las octavas) se luce el gran versificador, el escritor ameno y elegante, el poeta que cuenta o pinta con resolución y con brío. No hay, ciertamente, bastante variedad de formas, pero las que usa son bellas: y aunque se ve bien que el autor ha puesto en su trabajo mucho estudio y mucho esmero, este esmero y este estudio no son estériles, y, sin ofender a la facilidad, producen casi siempre el efecto a que aspiran. Hay pasajes, de mérito muy superior: tales son los presentimientos tristes de los dos esposos en medio de sus delicias, la descripción de los lugares por donde se pasa al infierno, los efectos del canto de Orfeo en las márgenes del Aqueronte y la separación de los amantes al salir de los infiernos. Es lástima que el discurso de Orfeo a Plutón, que debiera ser el trozo de más resalto, sea lo más débil del poema[287]». Hasta aquí Quintana, con quien no coincidimos ni en creer que tal discurso debiera ser el ápice del poema, ni en juzgarle lo más flojo de él, ni aun flojo tan siquiera.

Don Aldolfo de Castro vuelve al tema del culteranismo del poema, que atribuye simplemente al contagio de la moda del tiempo[288]. Frente a este

juicio superficial y que nada explica el biógrafo de Jáuregui, don José Jordán de Urríes. valora, a mi entender con exceso, la influencia de Lucano, al que tuvo que estudiar tan a fondo nuestro poeta, como muestra su traducción de *La Farsalia*[289]. No creo que ello sólo explica el cambio, que sin duda lo hubo, de los modos poéticos de don Juan. Basta considerar que trabajaba ya en su traducción del poema latino muchos años antes, y que hasta traer entre manos un tema mitológico no cambia de maneras. Más exacto sería, acaso, haber dicho que su barroquismo o culteranismo obedeció a razones semejantes a las que motivaron la manera encrespada del poeta romano cordobés. Pero sería prolijo el rebatir a fondo esta opinión.

Menéndez y Pelayo expone su juicio al prologar la obra dramática de Lope *El marido más firme*[290]. Cree que el *Orfeo* está escrito con la intención de contraponerle al *Polifemo* de Góngora. y muy sensatamente piensa que «para confirmar con la práctica lo mismo que teóricamente había predicado en el *Discurso poético*»: y aun añadiría yo que en el famoso *Antídoto*. Dice después con entera razón que el estudio de estos poemas ovidianos ha de confirmar que fue «a modo de corifeo de una pequeña escuela poética que aspiraba a mantenerse a igual distancia de la llaneza de Lope y del culteranismo de Góngora. sin dejar por eso de cultivar cierto género de dicción artificiosa y remontada».

En las generaciones últimas el gran poeta Gerardo Diego paró la atención en este poema y glosó la escena del canto de Orfeo después de serle arrebatada la esposa. Tai penetrante ensayo[291] llamó la atención sobre este poema a los poetas de su generación, y finalmente la publicación de su texto por Pablo Cabañas[292], como apéndice de su tesis sobre *El mito de Orfeo*, ha vuelto a crear un ambiente de curiosidad y estimación.

Dentro del estudio de los poemas ovidianos, el de este de Jáuregui era esencial por ser el poema de los más valiosos, como anticipé, y por ser. sobre todo, de los más significativos. Tras el hemos de ver algunos de los más finos ingenios culteranos seguir sus huellas, y a alguno, como Bocángel, beberle los alientos y dejar testimonio de una subescuela de no pequeño influjo, que se dibuja limpiamente dentro del gran movimiento barroco del arle literario del siglo XVII.

El «Orfeo» en lengua castellana

El mismo año de la publicación del *Orfeo* de Jáuregui, aparece en Madrid un nuevo poema del mismo título[293] escrito notoriamente, no sólo en competencia, sino en censura del del poeta sevillano. Firmaba tal poema Juan

Pérez de Montalván, el hijo del librero Alonso Pérez, a cuya costa se imprime, discípulo predilecto de Lope de Vega y joven a la sazón de veinte años.

La voz pública había de atribuir la autoría al propio Lope, y tal opinión suele prevalecer modernamente. Para sostenerla existen argumentos de orden puramente externo, pero de gran fuerza y aún más de orden interno. Unos y otros procuraré exponer brevemente como proemio al examen del poema, que tiene méritos y bellezas para ser atentamente considerado, aparte las curiosidades de historia literaria, de que es clave, y que deben, asimismo, tenerse en cuenta.

El ejemplar de la primera edición del poema, que lleva la signatura R/l0384 en nuestra Biblioteca Nacional, tiene en su portada una nota manuscrita con letra del siglo XV11, que dice: «Este Orfeo le higo Lope de Vega, y le hiço en quatro dias». Tal ejemplar había sido notado por don Cayetano Alberto de la Barrera y da cuenta de él en su biografía de Lope de Vega**[294]**. Cuantos han tratado del poema le citan, sin duda por pertenecer a la Biblioteca Nacional, depósito el más frecuentado por los investigadores. Pero aún existen, o existían, otros dos ejemplares, de los que dio noticia Pérez Pastor**[295]**, que contenían análoga anotación. Pertenecían a la Biblioteca de San Isidro y no eran menos explícitos en la declaración del autor. Uno de ellos llevaba una nota de letra del siglo XVII, en que decía: «Este Orfeo aunque dice que es de Juª perez de mon… no es sino de Lope de Vega». Y en otro lugar se añadía: «No se puede esconder la dulzura de Lope en este Orfeo y no hay duda en que sea suyo». Otro ejemplar llevaba otra anotación semejante, de mano de un contemporáneo, aún más convincente, si bien mutilada por la encuadernación, pero fácilmente subsanables las palabras que faltan: «Este Orfeo no es de Montaluan sino del… mo Lope de vega como se conoze… lo y porque el me l… mi muchas vezes y el m… me lo dió». (*Rúbrica*).

La coincidencia de estas anotaciones de tres ejemplares, independientes entre sí y todas contemporáneas de la publicación del libro, tendría fuerza suficiente de prueba. Pero existen razones de orden interno que afectan al poema mismo y a las circunstancias de su publicación que abonan lo mismo, y éstas examinaré brevemente.

Las relaciones entre Lope de Vega y Jáuregui se había creído siempre que habían sido cordiales sin interrupción. La identificación de don Luis de la Carrera (antagonista de *Marcos de la Plaza*. nombre que encubre a Jáuregui en un papel contra la *Jerusalén*) con el propio Lope, ya sospechada por La

Barrera y demostrada con la publicación del *Anti-Jáuregui*, viene a demostrar que tuvo tal cordialidad por lo menos una interrupción hacia 1624, si bien parece que volvió a reanudarse. Millé Jiménez[296] ha estudiado y expuesto el curso de esta amistad, que a la publicación del *Orfeo* del sevillano tenía su máximo eclipse. No es para mí dudoso que el propio Lope de Vega es autor de alguno de los epigramas lanzados contra Jáuregui y por mí reproducidos. Es muy significativo el que llame a Jáuregui *Undelaquilla*, mote que sería un misterio si el propio Lope no nos hubiera dicho en su *Anti-Jáuregui* que se refiere al verso del *Orfeo,*

en el alga tenaz hunde la quilla.

que no sé por qué le pareció censurable al Fénix. Pero éste, que no sentía sus pasiones sino en grado extremo, quiso, no sólo ridiculizar el poema, sino hacerle olvidar con la publicación del que firmaba su discípulo Pérez de Montalván. Además le permitía, y por ingenioso modo, hacer su política literaria, y así lo verificó desde el título hasta el último verso.

Llamóle *Orfeo* en lengua castellana[297], y por si la alusión no se entendía, aclara el título en una carta a Pérez de Montalván que figura al frente del nuevo poema con estas palabras: «El titulo (a mi modo de sentir) es estremado; con el que por lo menos no se enojarán con V. m. estos señores que se llaman Cultos, pues ya confiesa que escribe en la lengua castellana, con cuyo advertimiento se abstrahe de toda voz y locución peregrina, menos las recibidas, y que blandamente sirven de ornamento al estilo grande».

Hubo siempre por parte de Lope un empeño de acercamiento a Góngora, fuera por la admiración que le profesara, fuera por el miedo que le tuviera. Así, aprovecha una canción que va a continuación de la carta para dedicarle este elogio:

La escuridad es propia
de las cosas ocultas;
estas que llaman cultas
son musas de Etiopía;
tú las cándidas ama
hijas de la verdad y de la fama,
que en la sentencia tienen la hermosura
con alta locución en lengua pura;
que su inventor divino

es sólo peregrino;
no piense ingenio humano
seguir aquel camino en castellano;
un Fénix hubo solo,
y así no más de un Góngora, un Apolo;
los demás desvarían
que en pensar que le imitan se confían.

Aún vuelve al elogio del cordobés, por el que nunca fue correspondido. en el canto cuarto de este segundo *Orfeo*. en el episodio que injiere de elogios a ingenios contemporáneos.

Luego dijera, Cordobés divino,
tus alabanzas de ti mismo dinas,
ingenio celestial, que peregrino
sin dejar rastro de tu luz caminas;
ninguno a la difícil cumbre vino
por donde doctamente peregrinas;
pues tú para ser único has hallado
camino ni sabido, ni imitado.

Dijérase que Lope tenía miedo de que Jáuregui y Góngora, separados por sus polémicas, pudieran unirse al escribir don Juan tan culteranamente; y sembraba cizaña entre ellos elogiando como único a Góngora y envolviendo en tal elogio la mayor censura para Jáuregui.

Hay que reconocer que éste era en su crítica más lógico que Lope. Lope se nos aparece como un gongorista anticulterano, en tanto Jáuregui se nos muestra como un maderado cultista anti-gongorino.

Pero la inconsecuencia de Lope llegaba a más. Los elogios del *Orfeo en lengua castellana* están confiados a los más furibundos culteranistas que entonces tenía nuestro Parnaso. Allí López de Zarate, y Villayzán, y Francia y Acosta, y en los elogiados del canto cuarto Paravicino, Pantaleón, Sebastián Francisco de Medrano y «el tenebroso». Silveira. Lope halagaba a sus amigos sin cuidar de su estilo ni convicciones literarias, para atraerles a su campo en contra de Jáuregui.

Y poniendo ya sitio al análisis del poema, forzoso es reconocer que en él se nos da la razón de la incompatibilidad del genio poético de ambos escritores. El *Orfeo* de Lope tiene una claridad, una frescura y suavidad

totalmente opuesta al poderoso, pero bronco ingenio que descendiera con el Tracio a las regiones de Plutón en el primer *Orfeo*. Lo que en éste son lobregueces en el de Lope son claridaldes. No era a éstas a las que Lope aludía al defender el estilo claro, pero contra éstas sólo hubiera tenido plena razón, ya que en lo de la claridad del estilo, como veremos, poco tienen que echarse en cara uno y otro Orfeo. En el principio del canto tercero subraya Lope la diferencia de su genio y el del poeta sevillano en octavas que son verdaderamente reveladoras de su temperamento poético.

Ya se esparcía entre confusos llantos
por las cavernas del tormento eterno,
opuesto al Polo de las Orbes santos,
el fétido vapor del lago Averno.
Mas este asunto y yo (si bien de tantos
imitación que pintan el infierno).
no somos (Musa hermosa) paralelos,
que más quisiera yo pintarte cielos.
Suele seguir la inclinación la mano,
diferencia que prueba la pintura,
pues el pintor de condición humano
pone mayor estudio en la hermosura:
el feo, el arrogante, el inhumano
que tiene condición áspera y dura,
pinta fieros escorzos. y esta parte,
que es propia en él, disculpa con el arte.
Yo que aborrezco Tántalos y Furias.
lo menos te diré que han dicho tantos.
aunque por ti me ponga a las injurias
de los que pintan hórridos espantos:
pintaba Lope al Príncipe de Asturias
la hermosura de Angélica, y de cuantos
vinieron a servirla, en que se vía
la tierna inclinación que le movía.
Yo, pues, ¿cómo podré desvanecerme
por yertas peñas, si su ejemplo sigo?

Este curioso fragmento no tiene, naturalmente, valor crítico, pero sí es muy delator del diferente temperamento de Jáuregui, y creo que descubre las

razones principales por las que el *Orfeo* de Jáuregui no podía gustar a Lope.

Por otra parte, el nuevo poema incurría en los mismos vicios, y aun en algunos nuevos, que los notados en el primero. Cierto que la dicción es más llana y el vocabulario menos tenebroso, pero, en cambio, las alusiones mitológicas, capítulo, y no de los menos importantes, del culteranismo, son mucho más copiosas y menos inteligibles, hasta el punto de que una edición del poema necesitaría eruditas notas explicativas para el lector moderno, y creo que serían igualmente difíciles y confusas para el contemporáneo. Éste es el defecto capital del nuevo *Orfeo*, pero tampoco se libra del abuso de cultismos, si menos frecuentes no mejor formados ni de peor gusto que los censurados en Jáuregui. *Protomelícola, Incasta, trífida, Diapentes, escálamo, opósito* y muchos más que pudieran espigarse, no creo que dejan atrás a los *palíales* que tanta algazara promovieran entre los enemigos del sevillano. Ciertamente, cuanto más se profundiza en estas polémicas literarias se llega mejor al convencimiento de que influían en ellas, sobre todo, razones de orden personal. Es inexplicable que los que no se rasgaron las vestiduras al difundirse las *Soledades*, pudieran armar tal polvareda por la publicación del *Orfeo* del hispalense.

El *Orfeo en lengua castellana* consta de doscientas treinta y cuatro octavas, repartidas en cuatro cantos. Tiene, pues, cuarenta y nueve octavas más que el de Jáuregui, y el más extenso es el canto primero, que tiene sesenta y cuatro octavas. Aparece dedicado *A la décima Musa*, sin que yo sepa si es alusión a alguna poetisa o dama inspiradora (décima musa llama Lope, v. g., a doña Bernarda Ferreira de la Cerda en alguna ocasión, o más bien a doña Marta de Nevares, a la que Lope da este nombre reiteradamente) o si, en todo caso, es artificio del poeta para dirigirse a ella, como lo hace varias veces a lo largo del poema. La materia argumenta! esta alojada en cada parte con arreglo a este plan. En la primera se describe, morosa y deliciosamente, a los dos amantes, y se cuentan sus amores y sus bodas. En ellas los agüeros están ampliadísimos, no ya con arreglo al texto ovidiano sino al de Jáuregui. Los aciertos poéticos son constantes y muy en el estilo más lozano y agradable del mejor Lope. Véase esta octava de la descripción de Orfeo:

Eran los ojos de zafir celeste,
objeto de la vista, que indecisa
le da color azul, que manifieste
la gloria que por ellos se divisa:

quiso naturaleza que le preste
perlas al mar del Sur, al alba risa,
rubíes a Ceilán, la boca hermosa
marfil hablando, y en silencio rosa.

Notable fragmento es el que en las bodas de Orfeo y Eurídice describe a las nueve musas. A cada momento surge la imagen risueña y graciosa. Caliope llega a la fiesta,

más blanca que las flores que derrama
cerca del agua el oloroso espino;

Clío,

sin afeite llegó, no sin cuidado;

y así las demás.

El segundo canto le ocupa el acoso del pastor Aristeo y la muerte de Eurídice, con un largo lamento de Orfeo. Atribuye Lope a Aristeo la invención de las colmenas, y ello da lugar a un largo fragmento, muy dentro de la manera del Lope pedante y árido. En contraste, la escena en que Eurídice es sorprendida en el campo por el pastor es bellísima. Eurídice,

de los cabellos desprendió las cintas,
y siendo un mirto el fundamento verde,
mezcló, como pintor, las varias tintas,
para que juntas su labor concuerde;
las clavellinas repartió distintas
del rojo acanto, y el jazmín, que pierde
tan presto la hermosura, puso entre ellas,
a trechos nardo, y manutisas bellas.
Codiciosas de ver que engrandecían
en su nevada líente sus colores,
al marfil de la mano se venían
las verdes almas de las rojas flores:
apenas los cabellos guarnecían
(si bien de escuro sol rayos mayores).
cuando el loco pastor, en frente puesto,

en yelo convirtió su pecho honesto.

La fuga de la asustada Eurídice es una continuada delicia. He aquí una de las comparaciones de que se sirve:

La senda toma, donde el miedo helado,
que no el discurso, la provoca y guía,
y por el valle solo y apartado
de los vecinos pueblos se desvía:
las flores que le dió le vuelve al prado,
la guirnalda arrojó, que aún presumía
que le pesaban los cabellos, y ellos
eran las velas dando el aire en ellos.
No así ligera nave el viento en popa
(cuando serena se le muestra franca).
atropellando cuantas ondas topa,
rompe el sudor al mar. la espuma blanca…

El tercer canto contiene el descenso de Orfeo a los reinos de Plutón, con el suceso de la liberación y nueva pérdida de su esposa. A su comienzo corresponden las octavas que copié en que protesta de su incapacidad para la descripción de las cosas lúgubres y feas. Pese a ello, alguna vez, obligado, lo intenta, y sin la fuerza y el tenebroso resultado de Jáuregui, consigue efectos de ese orden.

Entre peñascos fieros, que desnudos
de yerba, eterna sombra están haciendo
a escuros valles, para siempre mudos,
a la margen llegó del Lethe horrendo:
vio por cipreses, cuyos troncos rudos
besaba el agua círculos rompiendo,
con negras algas y teñida espuma,
infaustas aves de erizada pluma.

Al entonar su petición, en fragmento harto inferior al del primer *Orfeo*,

durmió el trifauce de la lira asido
más que de la cadena, y entre tanto

las Furias sepultaron en olvido
el incendio, la guerra, el fuego, el llanto;
y Proserpina el pecho enternecido
a la dulzura y suavidad del canto,
pidió a Plutón que a Eurídice le diese,
y que a vivir segunda vez volviese.

En el último canto sigue más ajustadamente a Ovidio en las materias que modula Orfeo, si bien se desvía para colocar un curioso fragmento de elogios a poetas de su tiempo, al que he aludido antes. Pero lo singular es la ocurrencia de que Orfeo rompa la lira contra un árbol al ver irremisiblemente perdida a su esposa.

No como suele músico en cesando
la voz, bajó la prima el instrumento,
que el rudo tronco de un ciprés mirando,
rompióle en él con el postrero acento:
los dorados fragmentos arrojando
dicen que Apolo a su desdicha atento,
porque no le tocase alguna llama,
para su templo se le dió a la Fama.

Y a continuación una serie de comparaciones realistas deliciosas llevan la firma de Lope, único poeta capaz de la audacia de situarlas en tal momento en su verso, con tanta evidencia como si estuviera impresa en el libro.

Cual suele jugador cuando ha perdido
por el aire arrojar los blancos huesos,
o en el papel pintado y colorido
los Reyes y los números impresos:
o como arroja gladiator vencido
la espada en que esperó tales sucesos,
y como suele estar niño enojado
cuando le dieron lo que le han negado…

He prodigado los ejemplos, y aún se me han quedado en la gaveta hartos que hubiera querido reproducir, por persuadir de la diferencia de color de uno y otro poema. He suprimido los que pudieran haber prodigado de pasajes

oscuros, de alusiones inoportunas, de afectos o imágenes rebuscados. Quiero hacer notar que también la música preside a este Orfeo, y que análogas consideraciones sirven para él, que las hechas para el primer poema. También aquí se habla de la música por sus efectos, y aún más por el objeto y fin del canto. Las octavas que Lope consagra a estos temas son deliciosas, pero no descubren mayor aptitud para calar en lo esencial del hecho musical que las transcritas o aludidas de Jáuregui. Un momento tiene Lope (por algo es Lope) en que sabe expresar su transporte ante el medido y armónico arte. Es una efusión que pasa enseguida, para perderse en la enumeración de lo que Orfeo canta, pero que permanece en el recuerdo del lector de modo indeleble. En la primera parte de la octava se nota la influencia de su enemigo, pero en los últimos versos se levanta como Lope sólo era capaz de elevar el verso.

Templa estudioso, y la mistión coloca
de agudo y grave en ecos desiguales,
pasa del arco o mucha parte o poca,
al mapa de los Orbes celestiales:
alza, tuerce, disuena, baja, toca,
quédase el aire, y en estando iguales
proporciona la voz, y admira el suelo;
Música, no eres Dios pero eres Cielo.

Era forzoso el análisis de este poema en este lugar, como corolario del de don Juan de Jáuregui. Las cualidades en él notadas, salvo las que he apreciado por oposición y contraste con las del poema del poeta sevillano, no son distintas que las notadas en los demás poemas lopescos. Dentro del grupo, cede éste a los primores y aliento de *La Circe*, o acaso a la primera parte de *La Filomena*, pero seguramente a ningún otro. En comparación con el de Jáuregui me place copiar el juicio ponderado de Menéndez y Pelayo**[298]** que habrá de suscribir todo crítico interesado en la valoración de estos poemas. «Este segundo *Orfeo*…, aunque escrito con notable soltura, no vale lo que el de Jáuregui, y fue temeridad el improvisarle en cuatro días tratándose de una obra de puro artificio, de ninguna novedad e interés por su asunto, y que sólo podía salvarse mediante aquella labor reflexiva de estilo que en todos sus versos solía emplear el culto y estudioso poeta hispalense».

XVI. Los primeros gongorinos

El estudio de la poesía española del siglo XVII equivale al estudio de la poesía culterana o barroca de nuestra historia literaria. Ni un solo poeta puede decirse que escape indemne de la influencia del preciosismo cultista. El propio Lope, y los que más fervorosamente siguen su bando, se sienten contagiados del culteranismo, y al querer combatirle no atacan sino posiciones accesorias o accidentales del gran movimiento. Mas al margen de estos poetas verbal mente adversarios, hay muchos más declaradamente partidarios del nuevo sistema, y en las desviaciones que de él vengo considerando, unos siguen el ejemplo y la doctrina de Jáuregui. muchos se sienten avasallados por la arrolladora personalidad de Calderón de la Barca y muchos más trabajan bajo el signo de Góngora, recibiendo directamente su influencia o aplicándose a su imitación de manera deliberada.

De estos que, más o menos atenuadamente. profesan la escuela estrictamente gongorina, trato en los capítulos que siguen. De ellos, los comprendidos en el presente conocieron a don Luis, y notoriamente formaron en su equipo poético desde el primer momento. Los del capítulo siguiente recibieron más atenuadamente su influencia, y los que considero en el que sigue se despeñaron, lejos ya del modelo, en exageraciones que muchas veces lindan con la aberración que a distancia nos parece inexplicable. Claro es que si la imitación de un modelo académico lleva a la frialdad y al prosaísmo, la imitación de la bizarría ha de llevar a extremos de extravagancia incalculables. Ello explica, aunque no justifique, el estilo y manera de las fábulas que examinaré en el tercer capítulo de las que siguen.

En éste figuran los que, como Paredes o Villamediana, recibieron el aliento y el espíritu del mismo modelo, cuyo trato frecuentaron y a quien rindieron el homenaje más incondicional de adhesión. Ellos son los mejores intérpretes de las intenciones gongorinas, aún mejores que los que, como

Pellicer, comentaron los poemas gongorinos e imitaron sus maneras aprendidas en el frío erudito de sus *lecciones* y apostillas.

Don Antonio de Paredes

En 1622 aparecen, póstumamente, las *Rimas* de don Antonio de Paredes[299]. Era este poeta extremeño, y si hemos de creer a Juan Rufo, que le cita en su *Austriada*. de Trujillo: el poeta contribuyó con sus acciones a fijar

más trofeos soberanos
a los blasones altos trujillanos.

La primera poesía publicada a su nombre es de 1605. y así hemos de suponerle nacido hacia la penúltima decena del siglo XVI. Fue militar, vivió en Córdoba y «murió en Toledo, yendo a Madrid, a que se viesen en la asamblea las pruebas para el hábito de San Juan que tomaba», según nos informa don Pedro de Cárdenas y Angulo como aclaración de un pasaje de la elegía que publicara a su muerte e incluyera en el mismo libro de *Rimas* del poeta.

Entre éstas se encuentra una fábula de Dafne, incompleta. «Son fragmentos de la *Fábula de Dafne y Apolo*, de la cual (aunque el poeta casi la acabó) no se pudieron hallar más estancias», dice la rúbrica de estas octavas en la edición citada. Tal composición inacabada debieron tenerla sus amigos como la composición más importante y el más importante empeño poético que emprendiera. Cárdenas y Angulo, en la citada elegía, la recuerda:

Y en cuanto ciña el sol la cuarta esfera
será luciente honor de tu memoria
por la lisonja, que de Dafne espera.
Porque tú redugiste a nueva gloria
el vestido desdén de una corteza
en los fragmentos de medida historia.

Y aunque has pagado a la naturaleza
el verde brazo de la ninfa hermosa
ceñirá descarnada tu cabeza.

Sin duda el poema debió casi terminarse, aunque otra cosa pueda hacer suponer lo exiguo del fragmento que de él nos queda. Entre las obras métricas de don Francisco Manuel de Melo encuentro un soneto que me parece seguro

que se refiere a nuestro poeta[300]. *Engrandécese la fábula de Dafne y Apolo escrita en verso de un amigo*, lleva por rúbrica el soneto, y empieza así:

Leí ¡oh Nasón nuevo! con cuidado
no sin miedo, esta fábula que escribes,
por quien hoy con verdad, Antonio, vives
en la perpetuidad matriculado.

El final es harto superior a esta llana y pobre ingeniosidad:

Pluma, en fin, cuyo vuelo es tan subido,
de los dioses escriba los amores,
antes que de los hombres las victorias.

Es indudable que Paredes vivió en Córdoba en la mayor intimidad con el círculo literario más próximo a don Luis de Góngora. El nombre de su mayor y más fiel amigo, don Pedro de Cárdenas y Angulo, es revelador. Fue don Pedro gran amigo de Góngora, quien le dedicó algunas poesías. Era gran caballista y rejoneador, y a estas habilidades deportivas unía una auténtica vocación literaria. Tanto le estimaba Góngora que él fue el encargado de llevar al humanista Pedro de Valencia los dos máximos poemas de don Luis para que les juzgara y leyera. Es seguro que Paredes los conoció de los primeros y acaso asistió a su composición. Fue, pues, de los primeros deslumbrados por la poesía gongorina. Ello sin contar que debió asistir a sus progresos desde mucho antes que Góngora concibiera el *Polifemo*. Tan interesado estuvo por la poesía de Góngora, que escribió un soneto al licenciado Díaz de Rivas elogiándole por su defensa de las *Soledades*.

Con estos antecedentes no es de extrañar que se muestre sumiso a las maneras literarias de don Luis e imitador de su poesía. Pero el cultismo, que era anterior a Góngora, ejerció sobre el su presión, y la del gran poeta cordobés no hizo sino acabar de dibujar su personalidad literaria.

En efecto, la sintaxis dislocada de Paredes recuerda la manera de Camilo tanto como la de don Luis. De éste toma bordoncillos estilísticos que no pueden ocultar su procedencia, pero estrofas tiene en su *Dafne*, y en otros poemas o rimas, en que la tendencia cultista parece depender más del malogrado Cuatralbo de las galeras de España. Unidas las influencias, pero dominando la de Góngora. su sintaxis resulta tan complicada muchas veces como la de los mayores atrevimientos de estos poetas.

Él lo era agradable y de inspiración blanda y regalada, pero acaso no consintió su prematura muerte que acabara de perfilar su estilo poético definitivo. He aquí una graciosa muestra de su estro, precisamente de este poema de *Dafne*:

Ya preso de sí mismo ondea el cabello,
ya en hebras suelto vuela menos grave,
luciente ornato allí al cándido cuello,
rara lisonja aquí al aura suave:
más impera en los ojos fuego bello
que en las esferas amorosas cabe:
sin que a las partes de su imperio breve
marchite rosas o desate nieve.

He aquí un caso de complicación resuelto con garbo y de clara procedencia cultista:

Cuando el rey de la luz (bien corregidos
los fogosos caballos, que en la esfera
tan superiores ya, cuanto emprendidos,
afectaban el fin de su carrera) introduce el mejor de los sentidos
por la que una avecilla, abrió ligera
entre la opresa rama, puerta breve
a la corriente grave, al mármol leve.
Entra la vista, en pocos, abreviada.
rayos de claridad; y salen luego
(flechas todas a un alma descuidada).
muchos de ardiente, mas de dulce fuego.
Beldad de torpe afeite, no agraviada,
lince ya solicita, bien que ciego.
en Dafne, hija de Peneo, un río
señor en Tempe de un estado umbrío.

No pasó don Antonio de Paredes de entusiasta epígono de don Luis, pero su muerte prematura nos hace pensar en lo que por estos primeros frutos «se podía esperar de su florido ingenio», como Lope de Vega escribió en la aprobación de sus *Rimas*, y lamentar, con Cárdenas y Angulo, su gran amigo:

no sólo perdió Malta tu espada,
perdió tu lira, a cuyo claro acento
se viera nuevamente edificada.

Pero el elogio que más honra su memoria es el que le dedicó Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, en el que la alusión al Tasso creo que se debe a un romance que compuso glosando un episodio del poeta italiano:

Este es un caballero de presencia
agradable, y que tiene de Torcuato
y el alma sin ninguna diferencia.
De don Antonio de Paredes trato,
a quien dieron las Musas, sus amigas,
en tierna edad, anciano ingenio y trato.

«El Narciso», de Bermúdez y Alfaro

Pocas noticias tenemos del licenciado sevillano Juan Bermúdez y Alfaro. Según Méndez Bejarano estudió en Sevilla, graduándose de bachiller en Derecho Canónico en 1528 y licenciándose en Cánones en 1601. Su poema *El Narciso* se publica en Lisboa en 1618. Debió escribirse poco antes, pues, como veremos, corresponde plenamente al gusto gongorino desde su primer verso.

Hurtos del ocio os doy, pies numerosos.

y no ha de ser anterior al 1614 la difusión de los dos máximos poemas del gran cordobés. La publicación en Lisboa, sin duda, fue diligencia de su hermano fray Diego Bermúdez. y Alfaro. a quien dedica el poema, residente por entonces en la capital lusitana.

Conocemos de Juan Bermúdez. un curioso escrito en prosa: la noticia de la vida del poeta Luis de Bel monte Bermúdez. su deudo, que en manuscrito de la Biblioteca Colombina figura al frente del poema *La Hispálica*. y que ha sido reproducida, e ilustrado el poema, por el erudito sevillano Santiago Montoto. Por entonces era nuestro poeta administrador del Hospital de San Bernardo. De tal escrito en prosa son de notar la admiración fervorosa por la poesía y su devoción rendida por Fernando de Herrera, especialmente por su culto del idioma poético, devoción que le adscribe firmemente a los gustos y

maneras de la llamada escuela sevillana. Pero Bermúdez y Alfaro vive una época en que si dura la admiración ha bajado mucho la influencia del gran cantor de Luz. Es ya Góngora, y son sus barrocas maneras, las decisivas en su orientación.

No debe dejar de notarse que acaso es Bermúdez y Alfaro el primer poeta sevillano que al dejarse influir por el culteranismo gongorino adopta como forma literaria la del poema mitológico. Ya he notado la escasez de este género en los poetas sevillanos del tiempo áureo de la escuela. Complacidamente nuestro poeta declara desde la portada su intención de parafrasear a Ovidio en una de sus más conocidas fábulas. Así, llama a la suya *Flor traducida del Cefiso al Betis*, y aún más expresivamente, líneas adelante, *Lilio cultivado en candencias rimas, si no tan oloroso como en sus paternos exámetros. Imitación del dulce poeta Latino en las transformaciones quinta y sexta de su tercer libro*.

Divide el poeta la materia de las dos transformaciones, la de Eco y la de Narciso, en tres partes, a las que llama centurias por constar cada una de cien octavas reales. Así. ha de decir en la dedicatoria a su hermano: «… mi Narciso, capitán de trescientas estancias, sale a la batería del vulgo, donde tantas virtudes yacen profanadas». La distribución de la materia ovidiana puede resumirse así: 1.ª centuria: nacimiento y juventud de Narciso; 2.ª: Eco transformada: 3.ª: Narciso y la fuente. La ampliación que sufre la fábula es enorme. Cien octavas dedica la primera centuria a lo que el poeta latino consagró apenas ocho o diez hexámetros. Así ha de comenzar y dilatarse en un episodio implícito, pero no narrado por Ovidio: el baño de Liriope, madre de Narciso, en el Cefiso, baño en el que había de ser engendrado, y felizmente logra efectos poéticos de la más blanda sensualidad que recuerdan aciertos de Lope, si bien la expresión es mucho más encrespada y artificiosa. De Lope es esta comparación, felicísimamente resuelta por Bermúdez Alfaro:

Desnuda ya, las yedras desasidas
de los esposos olmos se juzgaban,
y a sus gentiles miembros traducidas
inmortales abrazos fulminaban…

Tampoco hubiera desdeñado el Fénix este desmido, si bien en el encrespamiento de su estilo no hubiera reconocido la habitual tersura del suyo:

Dijo, y lazos de plata cerca al cuello,
ella por redimir la tiranía
anegada en el mar de su cabello
cisne en estanques de oro parecía:
honesto manto escusa el cuerpo bello,
porque en víboras de oro le cubría,
aunque el viento sutil en cuerpo y pechos
átomos de marfil cernía a trechos.

Conforme al texto ovidiano celebran su unión Cefiso y Liriope. de la que, ya engendrado, había de nacer Narciso. El ingenio andaluz y burlón del poeta lo describe así, pero no deja de notar lo inverosímil del caso, y al ir a narrar las fiestas con que se celebrara tal unión hace constar que decidieron

honrar con premio la mayor mentira,

y a seguida de esta observación escribe unas cuantas octavas satíricas no poco ingeniosas.

Nace Narciso, y el poeta no se resigna a participar tan sólo la noticia, sino que describe el parto con delicado barroquismo:

La palabra cortó tan diligente
robusto parto que ocurrió invencible,
que en sílabas deshecha por el viento
un átomo de voz dio a cada acento.

Crece Narciso, y crece parejamente en belleza y atractivo. Jorge de Bustamante, traduciendo a Ovidio, ha de decir sencillamente, «varones y mujeres, todos le amaban y deseaban conversar», y López de Viana, más parafrásticamente y con el mismo designio.

Mil mozos y doncellas que de nuevo
vieron su perfección y gallardía,
deseaban gozar el dulce cebo.

Belmonte Bermúdez, omitiendo la equívoca mención de los mancebos, que Bustamante había esquivado por otro camino, escribirá esta deliciosa octava:

Tantas eran las ninfas que seguían
su alabastro desden, que estando juntas
ejércitos de abriles parecían
que asaltaban el sol en verdes puntas:
todas dulces ternezas repetían,
todas eran amor, de amor difuntas,
y más Eco que todas, ninfa bella que,
aun siendo peña, vive eterno en ella.

Ampliándola siempre, sigue rigurosamente la versión del poeta latino. Es deslumbradora la descripción del traje de caza de Narciso y bellísima la del mancebo dormido y las ninfas alrededor:

Menos mal es gozar imagen muerta
que intratable seguir viento con vida,
que allí el amor se goza sombra incierta,
y aquí se logra y ve beldad dormida…

Muy redundantes y prolijas son las consideraciones que acompañan la transformación de Eco, pero superficiales y sin el profundo sentido que otros poetas que estudiaré, como Tamayo de Salazar. que lo fue solo cantando este tema, han de atribuir al caso. El episodio de Narciso, objeto de la tercera centuria, está tratado por semejante manera, y los aciertos poéticos son constantes. He aquí la descripción de la fuente que tan fatal había de ser al mancebo:

Aspid de vidro, pues, roscas dilata
por herido marfil, por flor que muerde,
líquida guarnición, franja de plata
en felpa carmesí, en damasco verde…

En estos versos, como en otros de la misma centuria y en tantos omitidos de las anteriores, la influencia gongorina es evidente. Góngora está presente en el vocabulario, y más atenuadamente en la sintaxis. Ya la notó Menéndez y Pelayo al calificarle de «poemita escrito en estilo culto». La misma falta de profundidad psicológica, que he notado, hace que el poema sea un recamado sobre el tema, brillantísimo y en casos deslumbrante por la luz de las imágenes, pero el predominio exclusivo de éstas filían el poema en la

corriente en que le he situado. Su lectura resulta agobiadora por su barroquismo exaltado, pero está lleno de imágenes y versos felicísimos.

Una observación me parece indispensable, y es la de su pretendido carácter moralizador. No creo que obedezca a la tendencia, para entonces arcaica, que en poemas especialmente de tipo castellanista he considerado, sino más bien a justificar la dedicatoria a su hermano, grave franciscano, a quien pensaría no iba bien el recibir dedicadas puras profanidades. Así, en la primera octava explica su intención, creo que sin gran convencimiento:

Hurtos del ocio os doy. pies numerosos
que de zuecos calcé engañando días,
bucólicos castigos amorosos
que hoy lamentan al sol auroras frías;
suspended los volúmenes gloriosos
al rudo son de las zamponas mías,
mientras cuerdo escarmiento al mundo enseña
loco mancebo flor, y ninfa peña.

Al comienzo de la tercera centuria vuelve a dirigirse a su hermano. y por cierto bien hinchadamente. Y aún ha de hacer intervenir a un sátiro, «semicapro», que excita a Narciso junto a la fuente pensando que su imagen es la de una ninfa, con lo que procura mayor moralidad al lance, y asimismo darle una significación más aleccionadora.

Tales las cualidades y características de este poema, que hace honor al que le escribió, en el que, sin duda, se perdió un singular poeta al no legarnos sino esta prueba de su ingenio.

El Conde de Villamediana

No tengo noticia de que la *Fábula de Faetón*, del Conde de Villamediana, se imprimiera antes de 1629, fecha de la primera edición de sus poesías[301]. Pero debió de divulgarse en copias manuscritas mucho antes, y aún pueden verse en numerosos cartapacios de la Biblioteca Nacional y otras bibliotecas, hasta el extremo de que ninguna da la impresión de más copiada y divulgada que ésta. Aparte estos indicios, suficientes para persuadir de que fue escrita bastante primero que publicada, tenemos el testimonio de don Luis de Góngora, que la dedicó dos composiciones, un soneto y una décima, que Chacón, en su autorizado manuscrito, fecha en 1617.

Por una alusión que veremos en la citada décima, y que Chacón aclara, parece que fue escrita en el reino de Toledo, y sin duda entusiasmó a los partidarios del culteranismo y a los amigos todos de Góngora. El soneto que éste le dedicara no puede ser más entusiasta, y merece reproducirse como pórtico a la consideración del poema. Es así:

En vez de las Helíades, ahora
coronan las Piérides el Pado,
y tronco, la más culta, levantado,
suda electro en los números que llora.
Plumas vestido ya, las aguas mora
Apolo, en vez del pájaro nevado,
que a la fatal, del joven fulminado:
alta ruina, voz debe canora.
¿Quién, pues, verdes cortezas, blanca pluma
les dio? ¿Quién de Faetón el ardimiento
a cuantos dora el sol. a cuantos baña
términos del Océano la espuma
dulce fía? Tu métrico instrumento,
¡oh Mercurio del Júpiter de España!

Si este soneto es tan sólo un elogio archiculto del Conde, en el que no olvida el puesto áulico que servía junto a Felipe IV. la décima que le dedica precisa mejor el carácter del poema y, en cierto modo, el ideal de la escuela. Así, llamar, como llama en ella, al poeta *arquitecto canoro*, parece designación de la facultad constructiva ejercitada en el canto con el carácter abstracto y preciso propio de la arquitectura, del mismo modo que calificar el poema de *simétrica urna de oro* creo que apunta a la misma concepción arquitectural y geométrica de la forma del poema. La décima completa es ésta:

Cristales el Po desata
que al hijo, fueron, del Sol,
si trémulo no farol,
túmulo de undosa plata;
las espumosas, dilata,
armas de sañudo toro
contra arquitecto canoro,

que orilla el Tajo eterniza
la fulminada ceniza
en simétrica urna de oro.

Los elogios del gran poeta estaban plenamente justificados, no tan sólo por realizar una ambiciosa empresa poética siguiendo el ejemplo y la manera de don Luis, sino por la trascendencia misma del empeño. La empresa que el Conde de Villamediana se propone en su *Fábula de Faetón*, tenía exigencias difíciles de superar para conseguir un resultado airoso. Necesitaba, en primer término, que el lenguaje poético hubiera llegado a un grado de madurez total. Sólo tras las deslumbrantes realizaciones de Góngora podía planearse un poema en el que había de incluirse la totalidad del mundo mítico, con sus dioses, sus ninfas, sus fábulas, su clima, su universo. Con tal ambición sólo en ese momento podía intentarse, y pese a ello, el empeño algo tenía del atrevimiento desdichado que conmemora el poema, en el que el hijo de Climene quiso regir el carro de la luz y fue precipitado por la fuerza de su ambición, desproporcionada a sus medios. Imágenes, metáforas, vocabulario y sintaxis cultos, formaban la cuadriga de este otro carro poético que había de gobernar Villamediana, y si no debe decirse que acabó precipitadamente despeñado en el Po, es fuerza reconocer que muchas veces los fogosos corceles se le desviaron en el camino y anduvo por regiones superiores desorientado y errante en las que arrebató, es cierto, tachones gloriosos de luz. aunque otras veces nos transmitiera la sensación del vértigo o del vacío. Como en la conseja tan repelida del Conde, éste «picaba muy alto», y como en el soneto de Cetina, pudo faltarle la vida, pero no la osadía.

La fábula de Faetón es la más brillante, arrojada y rica de elementos de todas las *Metamorfosis*. En ninguna se demoró Ovidio en descripciones deslumbradoras como en ésta, ni en otra alguna desarrolló una imaginación y una inventiva poética semejantes. La visión del Palacio del Sol, la carrera arrebatada de Faetón, el mundo sideral perturbado por el error del mancebo y el terrestre abrasado por la irregular marcha de la luz, todo el universo mítico bullendo en el cielo, en el mar y en la tierra, ofendidos del ilegal curso del Sol, son temas desarrollados por el gran poeta latino con una riqueza de fantasía, una felicidad poética y un ritmo vehemente y rapidísimo de dificilísima transcripción a otro idioma. Pero si el empeño (y tal fue el del Conde) era ampliar aún más toda esta temática, recargar más la riqueza y fastuosidad del asunto y acelerar el ritmo hasta hacerle vertiginoso, se

necesitaba de toda la tuerza de un poeta de primer orden y de un instrumento retorico proporcionado a tal pretensión para lograrlo.

Poeta, y poeta de gran calidad si no quiere decirse de primer orden, era Villamediana, y de lamoso instrumento retorico disponía, como he insinuado. No eran ya los tiempos en que el capitán Aldana o el anónimo del cartapacio salmantino emprendían esta misma empresa sin medios expresivos suficientes. Villamediana la da cabo, como metafóricamente ha insinuado, con desigualdades y errores, pero con aliento sostenido, con bellezas de primer orden y con aciertos expresivos imborrables. El conjunto ciega y aturde y el lector queda, acaso, más deslumbrado que convencido. Embarcarse en la lectura atenta del poema es embarcarse en una verdadera aventura que, si no llega a consumarse con felicidad completa, proporciona sorpresas y gozos en sus episodios y descubre horizontes poéticos cegadores.

Hijo fué digno del autor del día
el peligroso y alto atrevimiento
que pudo acreditar con su osadía
si no feliz, famoso atrevimiento.

Así comienza el poema con una invocación en tres octavas en honor

del que estrellas pisando en carro de oro
desenfrenó la luz con mano osada.

La transformación de Siringa en caña, que ha de servir la intención de Mercurio contra Argos, la muerte de éste, la restitución de lo a su primera belleza vuelta en la diosa Ifis, de la que había de proceder Epafo, hijo de Júpiter y émulo de Faetón, hijo del Sol. y de Climene. todas estas fábulas, abocetadas y como en cifra más que narradas, son como el prólogo de la historia y malaventurada hazaña del hijo de Apolo. En su rivalidad. Epafo insinúa a Faetón lo falso de su creencia de ser hijo del Sol. Faetón se queja a su madre, Climene, que le aconseja vaya a comprobarlo por el testimonio mismo de su padre. Aquí daba fin Ovidio al primer libro de sus *Metamorfosis*, y hasta aquí Villamediana sigue las fábulas como fatigado y sin interés auténtico por ellas. Puede decirse que el poema comienza ahora, con la visita de Faetón al Sol en su propio palacio.

«Estos palacios del Sol eran fabricados sobre muy altas columnas, donde él propio, con claros y rutilantes rayos resplandecía». Así comienza la

traducción del segundo libro ovidiano Jorge de Bustamante. Villamediana emprende su descripción de esta manera:

El gran palacio del señor de Delo,
sobre asiento lustroso colocado,
en recto ángulo cuadro está en el cielo
de líneas espirales coronado…

El poeta castellano amplía la descripción fastuosamente. Primero es la parte arquitectónica, en la que se demora. Este de la arquitectura es tema barroco típico, acaso por su carácter abstracto, y Vi llame diana. cogida la ocasión, deja correr su estro infatigablemente.

Los ámbitos que informan el tablero
distinta proporción en peso grave,
del sitio circulando el grueso entero
hace que el eje en sus convexos trabe…

La indicación de que en el palacio estaban representados dioses y ninfas, signos y planetas, sirve a Villamediana para recordar todas las fábulas mitológicas que, como en lindísima miniatura, fija cada una en una octava. He aquí la de Europa:

Por campo undoso el robador de Europa
el apacible peso conducía,
viscosa el mar, el viento alada tropa
de envidiosos secuaces le ofrecía;
sin norte no, bien que al bajel sin popa
con ardiente afanar amor es guía,
cuyo triunfo feliz en la ribera
sobre florido tálamo le espera.

Al describir la imagen de la Fortuna da suelta el poeta a lo mejor de su vocación moralista, y menos encrespado su verso, pero más eficaz, enumera y condena las decisiones de la voluble deidad:

Bella, aunque varia, está la varia diosa
que con mano incapaz su rueda rige,

nunca neutral, y siempre peligrosa,
a veces condenando lo que elige;
sublima derribados, poderosa
estatuas postra, que ella misma erige,
muda con los efetos el semblante,
y sólo en sus mudanzas es constante.
Al que menos merece más estima
y desestima más al que merece,
indignos pechos su constancia anima,
culpas aplaude, aplausos desvanece:
ingrata ofende, desigual lastima,
cumple sin prometer, falta si ofrece,
licenciosa pasión, cuya porfía
aborta monstruos y prodigios cría.

Reina de casos; Diosa de accidentes;
tabla del tiempo en que su agravio escribe,
que en hacer de culpados inocentes
aplausos halla y vanidad concibe…

Entre los cuatro vientos la formaron
sobre el vagante reino de Neptuno,
y con tal inconstancia la animaron
que la mueve y altera cada uno:
de virtud atributos dibujaron
postrados a sus pies, y no hay ninguno
que ofendido no llore el escarmiento
del tribunal de aqueste dios exento.

Aún me da gana de copiar un par de octavas en las que describe el Amor y sus efectos:

Luego en soberbio carro un tierno infante
cuyo, el cielo, poder teme y admira,
de alas vestido, en arco de diamante
ciego no yerra, aunque vendado tira:
con licenciosa flecha penetrante
acredita las fuerzas de su ira,
cayados, cetros, armas y tiaras

ofrecen holocaustos a sus aras.
En el volante reino predomina
que por leve región le huye en vano;
la escama, entre las alas y la espina,
rinde tributo al inmortal tirano;
humana potestad ni ley divina
de las flechas se esenta de su mano:
deshace imperios y escuadrones rompe,
y el orden de los hados interrompe.

He querido reproducir estos ejemplos del aspecto moral de la poesía de Villamediana, porque es uno de los más eminentes de su inspiración, y así, ni en poema tan alejado por su carácter de este tipo de poesía, prescinde de él, y le hace dejar su huella, opaca y aleccionadora, entre verdaderas orgías de color y de leyendas.

Llega, por fin, Faetón a la presencia de su padre Apolo, y aquí nuevamente el poeta se complace en la descripción de su trono, siguiendo la falsilla de Ovidio, pero amplificando desmesuradamente. Rodéanle las cuatro estaciones, personificadas, como en las pinturas de aquella época, en doncellas, la Primavera y el Estío, y en dos viejos, el Otoño y el Invierno. Dos octavas dedica a cada estación, que cuentan entre lo más bello de la fábula. Junto a ellas su padre, el Tiempo, muestra su enigmática catadura y su moral significación. Nuevamente la poesía grave y desengañada de sus *sonetos líricos* de tema moral hace su aparición felicísima:

Susto del viento, sombra del recato,
o futuro mirándole o pasado:
desalienta al engaño, arriba al trato,
de sus alas él mismo no alcanzado,
con la fuerza menor de sus misterios
muda provincias y deshace imperios.
Estatuas muerde y mármoles digiere,
émulo de soberbios edificios,
alado vencedor celoso hiere,
cuyas ruinas con sus sacrificios
sabe acortar, los mismos que difiere
formando engaños, verifica indicios,
de la tersa verdad padre celante

en incansable ser, leve y constante.
Interpreta la ley, la ley altera,
fuerza tiene invencible su flaqueza,
sobre los cetros su deidad impera,
termina y da principio a la nobleza;
verídicos anales de su esfera
archivan el valor y la bajeza,
desigualmente pone igual su brazo
límite al fin y términos al plazo.

Pero no con todo puede. Hay algo que escapa a su poder:

Un libro en hojas de diamante puro
el obstinado viejo siempre muerde,
donde imprimió el honor con cincel duro
la gloria, que por muerte no se pierde:
Minerva en él con resplandor seguro
el vencedor laurel conserva verde,
que mereció magnánimo y constante
el digno aplauso del valor triunfante.

El diálogo de Apolo y Faetón, la solicitud de éste, tras la declaración pedida al padre de la autenticidad de su origen, de conducir los caballos celestes del carro del Sol, es concedida por Apolo con resistencia, y seguido el otorgamiento de muy cuerdos consejos, todo ello ceñido rigurosamente al relato ovidiano.

Si no impugna tu mente ya obstinada
aviso eterno a la difícil senda,
templa la furia a la cuadriga alada,
menos usa el azote y más la rienda.

La carrera de Faetón, desatinada y errada, es uno de los pasajes de las *Metamorfosis* más ricos de elementos poéticos, de ritmo más rápido, de energía expresiva más penetrante, de concepción, pudiéramos decir, cósmica más transcendental. Gana aquí Ovidio al poeta castellano en rigor y sobriedad (con no ser la sobriedad precisamente la condición distintiva del poeta latino), pero se complace Villamediana en tales primores de detalle, sabe imprimir

asimismo a la carrera tal ritmo veloz y trepidante, que compite en otro plano y en otro concepto de la poesía con el sulmonense. Especialmente al describir los efectos del yerro de Faetón en la tierra, escribe Villamediana los mejores versos, quizá, del poema. Las ninfas y los dioses, tritones y napeas, hombres e inmortales, sienten los efectos del fuego que el carro del Sol desbocado lanza. Hasta el reino de Plutón llegan sus efectos, y en él se hacen sentir, y brotan los ruegos a Júpiter hasta de aquel antro. Rápidamente copio algunos de estos versos:

Vacuo cadáver el Danubio enjuto
el escamoso armento vierte fuera,
que viendo sin humor la fértil vena,
última obstinación, muerde su arena
.....
No conservarse inanimada advierte
espuesta roca en solitaria playa,
siendo en supuración de flores bellas
átomos de fragancia sus centellas.
.....
Urna no, huesa enjuta a escama tanta
del Nilo es ya la séptima garganta.

El ave Fénix

ya sus cenizas no conoce ahora
ni las puede juntar, y en este ultraje
última teme ser de su linaje.

Ya no ven a Neptuno las sirenas
escupir ondas ni azotar arenas.

Ya lascivo Tritón no sigue leve
blanca napea, que en amor le iguala,
moribundo delfín las ovas mueve
y entre conchas enjutas se resbala:
Tetis sedienta, ya las aguas bebe,
y sus entrañas en vapor exhala,
y exhausto de sus líquidos cristales
perlas vomita el mar, vierte corales.

Así toda la carrera. En cada octava una sorpresa, y todo con aliento, rápido y constante, sin desmayar ni variar el tono, ya traté de los elementos, o de los dioses, o de los peces, o de las aves. La tierra incendiada vista desde la altura, es un universo; el universo clásico debatiéndose entre llamas, es la tierra de los griegos y los romanos, repleta de símbolos, poblada de dioses, agitada en mortal orgía de terror al descomponerse el luminar del día que es ya hoguera intratable. Nunca el Renacimiento del occidente europeo (perdone Italia) se ha gozado en el mundo creado por la fantasía clásica, con el regusto demorado y a la vez vertiginoso de nuestro poeta. Nunca se vieron juntas tantas fábulas y leyendas, tantos nunca vistos, pero fantaseados y adorados moradores del mar. de las selvas y de los cielos en trepidante zarabanda, confundidos y atormentados en pagano y tremendo *Dies irae*. La narración, empedrada de alusiones, río en crecida hirviente de mitos, adquiere tono de desesperada elegía, de treno funeral, como en obsequias del mundo antiguo.

Júpiter, por fin, se apiada, y hace descender precipitadamente al inadvertido causante del desastre. Se aparta aquí Villamediana del texto de las *Metamorfosis*, que quiere que el Tonante arroje el rayo vengador que ha de alcanzar a Faetón de medio a medio, y prefiere que los elementos obedezcan a sola su voz. La caída final esta descrita bizarramente, e ilustrada con una valentísima comparación:

Como la exhalación de nube opaca
previene al campo formidable trueno,
cuando a la luz la parbe etérea faca
y busca el aire en su región sereno:
que porción menos lenta en parte flaca
aborta el fuego del preñado seno,
y en cándido farol celeste trompa,
ígnea compele a que impelida rompa;
tal va cayendo del mayor planeta
teñido, el hijo, en el humor sangriento,
y condolida la mortal saeta
errar quisiera el golpe y el intento:
admiraron los orbes el cometa
que ni tierra exhaló ni formó viento;
lastimoso prodigio, pero bello,
bello rostro alumbró con su cabello.

Tras la caída el llanto de la madre, el de las helíades, sus hermanas. convertidas en álamos.

A sobrado valor faltó ventura,
mas no faltó a su muerte fama eterna,

ha de decir Villamediana en la última octava de su poema.

Desde siempre se ha venido considerando esta fábula como el ápice de lo tenebroso, vacuo e inextricable del gongorismo. Poeta tan representativo del gusto de un momento español como el Duque de Rivas, ha de presentarnos a Villamediana en uno de sus romances, alternando en un sarao con los ingenios de su tiempo.

En una pausa del baile
de Villamediana el conde,
que ha danzado con la reina,
alargó la mano a Lope,
y como ingenio de marca
entre los otros mostróse.
Acaba de publicarse
su poema de Faetonte,
en aquel tiempo un prodigio
que hoy tiene apenas lectores,
obra de perverso gusto
y de hinchados clausulones.

Ciertamente aún no se presentía siquiera la rehabilitación del barroco literario, pero ahora, como entonces, parece que la comprensión no ha llegado hasta este ilustre poema. Claro es que al marcar el límite a que pudo llegar el culteranismo en un esfuerzo titánico creador, condenada la escuela era lógico que a él le alcanzara la máxima excomunión.

Mas por ello, precisamente en esta fábula pueden considerarse los caracteres de la escuela aún mejor que en el propio Góngora. Aquí están todos los temas barrocos exaltadamente representados. El mundo de las creaciones clásicas se interpone entre los objetos y la vista del poeta, y los árboles son leyendas antes que vegetales, y los ríos mitos primero que aguas corrientes, y los hombres han sido sustituidos por símbolos o por dioses. Ni falta la complacencia en las creaciones abstractas y artificiales, como la arquitectura,

o el mismo mundo sideral, que viene a ser una construcción de no muy diferente carácter y tan arbitraria como la que un artista y aún mejor, un «canoro arquitecto» pudiera hacer con los mármoles y los metales. La metáfora desplaza la representación directa de las cosas, a veces como exigencia de ese prurito clásico a que aludí, a veces por complacencia perifástrica y por considerar indignos de la poesía los nombres directos de las cosas. La sintaxis sufre bajo el hipérbaton más violento el mismo tratamiento que los objetos a quienes se niega su verbal presencia elemental. Los neologismos pululan en el verso para dar materia a los Lopes y los de su grupo de sátira y de burla, sin comprender que son necesidad de la orientación estética seguida.

Pero sobre todo este artificio o por mejor decir, dentro de sus mismas entrañas, un grande y cálido aliento reaviva y conmueve estas fantasías, para el observador superficial artificiales. Como en el verso de nuestro gran Antonio Machado,

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro.
Sin embargo…
Oh. sin embargo
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro.

Acaso la misma sinceridad lírica de Villamediana. audaz como Faetón, y como él predestinado a darse en sacrificio a la osadía, insufla en estos versos un aire caliente e impetuoso que transforma el carácter de estas fábulas, generalmente frías y de puro compromiso retórico, en pieza auténticamente poética y personal.

La *Fábula de Apolo y Dafne,* desarrollada en ciento veinte octavas reales, participa de todos los defectos que pueden atribuirse al Faetonte y tiene muy pocas de sus ventajas y virtudes. La materia narrable es mínima y no ofrece las ocasiones brillantes del cegador tema del hijo de Apolo. El virtuosismo de Villamediana requiere una materia luminosa mejor que la puramente afectiva y sentimental que cabía en esta fábula de Dafne. Algún toque descriptivo, algún rasgo brillante, algún acierto burilado de expresión descubren al gran poeta, pero el conjunto es lánguido y pesado y el acierto total es nulo.

Creo que ninguna fábula hizo Villamediana más colmada de neologismos innecesarios (salvo a veces como ripio para la rima), y en la mayor parte de las ocasiones, de mal gusto. La sintaxis dislocada, pero dislocada conforme a fórmulas tópicas gongorinas, hace más fatigosa la lectura. No merece, a mi entender, un análisis detenido, pero le consagraré algunas líneas para mostrar alguno de sus aciertos.

Está el poema dedicado al Duque de Alba, y la dedicatoria llena nueve octavas. En ellas dedica un recuerdo a los glorias de la casa ducal; pero lo que tiene algún interés en ella es un recuerdo de su Faetonte, delator de que el poeta se daba cuenta de la importancia de su fábula.

Si a la canora voz de mi instrumento
délfica inspiración le fue debida,
cuando alumbró con su divino aliento
de mortal ascensión, mortal caída…

Comienza con una descripción del Amor, en figura de niño alado, no desgraciada, y a continuación Apolo le dirige una invectiva, de la que lo más interesante es una octava de marcado sabor moral, nota constante en Villamediana aun en temas en que parece difícil darla cabida. Es así:

Fraude es tu aliento, y tu favor enredo,
tu fe mentira, leve tu constancia,
de tus seguridades nace el miedo,
y de ajenos errores tu jactancia:
lascivas armas sólo le concedo
mal impugnadas de la simple infancia,
que a tus aras ofrece indigno culto
y en falaz ilusión engaño adulto.

La descripción del campo o escenario de los amores y cañera de Dafne y Apolo es de los mejores trozos de la tabula, y aunque abundante en tópicos culteranos, tiene la bizarría que no deja de asistir a Villamediana ni aun en sus errores. Muy expresiva de su manera es la octava en que Amor dispara, y acierta, con su Hecha.

Tal vez osado, y muchas peligroso,
suspende el Dios su luz, Dafne su planta,

hizo su efecto el arco riguroso,
vengó ya tanta ofensa beldad tanta:
oro atractivo, plomo desdeñoso
una cuerda despide, Amor levanta
las victoriosas alas, cuyas plumas
la sal originó de las espumas.

La huida de la ninfa está expuesta con originalidad que la separa de todos los poemas que han abordado este tema. Puede acusarse su desempeño de afectación y artificiosidad excesiva, pero queda siempre a salvo el virtuosismo del poeta, empleado a fondo en este episodio. He aquí una octava:

Vela es de oro el cabello que ligera
nave conduce, vela en mar undoso.
Austro la fuga tímida acelera
con impulsos de amante y de celoso:
el tierno Dios la sigue, que modera
los suspiros del pecho congojoso,
por no encender el aire con su aliento,
por no ayudar con esa parte al viento.

En la carrera. Apolo dirige a Dafne su razonamiento amoroso; teme más la ninfa y se encomienda a Diana, «ya que no en voz. en pensamiento», y próxima a ser alcanzada, sucede la transformación que es descrita en cuatro octavas reales, en las que trata de huir del patrón conocido y fijado por Garcilaso. pero sin lograrlo completamente. Larguísima es la queja de Apolo abrazado al laurel, que ha de repetirse para augurar al árbol su glorioso destino honorífico.

Con haber eclipsado Villamediana con su *Faetón* la fama de sus restantes fábulas, ésta tuvo todavía eficacia para que fuera recordada muchos años después de compuesta por un poeta que escribía en Cerdeña en las últimas decenas del siglo. En efecto, don José de Litala y Castelví había de dedicarla un soneto elogioso, en el que la más encendida admiración se expresa, no sin acierto poético, en los tercetos de la composición. Son así:

Vida le da tu acento repetido
en plectro ¡oh ilustre Conde! armonioso,

cuyos ecos el Monte oye eminente.
Su rigor para li dichoso ha sido,
pues cuantas ramas forma el bullo hermoso,
laureles son para tu augusta frente.

La *Fábula del Fénix* sospecho que fue escrita a instancias y emulación de la del mismo asunto de don José Pellicer. Éste la incluye en su *Historia natural* del Fénix, y la elogia con estas palabras: «En España escribió el poema del Fénix don Juan de Tassis, Conde de Villamediana, cuyo elevado ingenio corre parejas con los de la antigüedad: y por parecerme que hago lisonja a los curiosos por la falta que hay de sus obras le estamparé aquí entero».

Más que fábula, se trata de una descripción del ave prodigiosa, precedida de la Arabia, en que se cría y renace, y seguida de un viaje al templo de Egipto con las cenizas restantes de la que murió. Está escrita en silva informe, que se arrastra fatigosa, cuajada de alusiones oscuras, ausente la brillantez que en rara ocasión abandona al poeta. Hasta en la descripción del pájaro, en la que todos han logrado aciertos, y Pellicer mismo notabilísimos, falta color y aliento al poeta. Parece como si escribiera a la fuerza y obligado por amistad o compromiso. Pellicer la debió de incluir muy gustoso en su libro, pues hace la suya notable ventaja a esta fábula, y por una vez pudo hacerse la ilusión de ser poeta superior a un gran poeta.

Los fragmentos mejores están, probablemente, en la descripción de las aves que acompañan pasmadas a la Fénix en su viaje a Egipto, especialmente el águila, a la que dedica el poeta largo pasaje en el que alguna seña se ve de su estro:

amazona del viento,
del primer elemento
por sus ardidos vuelos coronada,
en decoro admirante
es leve palio al volador triunfante…

Pero lo más sorprendente de la fábula es el final, en que presenta al Fénix como símbolo de la inmortalidad del alma, apartándose del carácter que a esta clase de poemas adjudicó en los restantes que compuso. Así termina éste:

Logra, símbolo egregio,

de tu inmortalidad el privilegio,
digno de rilo culto en sacro templo,
pues nos enseña a mejor luz tu ejemplo,
¡oh ave para siempre renacida!,
que del sepulcro ascenso a eterna vida
alcanzaran las almas
vistiendo luz de incorruptibles palmas.

Es la de Europa, de las fábulas del conde de Villamediana. acaso la de menos pretensión y empeño, pero no la más infeliz. Es digno de notarse que al hacer Lope de Vega el elogio del poeta en su *Laurel de Apolo*, sea precisamente ésta la composición que cita y elogia, y con plena comprensión de su mayor encanto poético. Decía el Fénix:

Que diestramente
puso los labios en la sacra fuente
Tharsis. cuando pintó la bella Europa,
y a Júpiter por alma de aquel toro
barco de amor, que la llevaba en popa
con tierno llanto del fenicio coro,
que arrojaba las flores a la espuma.

Está escrita en silva informe, como las *Soledades* gongorinas. y la influencia del cordobés, en ninguna otra composición está más descubierta por Villamediana que en esta fábula.

Desde la dedicatoria a don Fernando de Toledo. Duque de Alba, se manifiesta. Al ocio del Duque se dirige con verdadero favor poético, en tanto la ocasión ofrezca noble empleo a su espada.

Entonces, a tu nombre dedicado,
templo tendrás, de acento construido,
contra el orden del tiempo, reservado
de los oscuros fueros del olvido.

La escasa materia argumental de la fábula está sumamente ampliada. Dilatadísima es la descripción de la navegación de Europa sobre el toro, a la que asiste y se asocia toda la tramoya mitológica del reino de Neptuno. Asimismo son amplias y rozagantes las quejas de la ninfa y las razones de su

mentido robador. Pocas veces un barroquismo más encrespado habrá recubierto y recamado una acción más sencilla.

Las reminiscencias gongorinas surgen voluntarias a cada paso, en ritmo, en vocabulario, en sintaxis, en formulas expresivas.

Las voces exoraba, que süaves
Filomena, en su métrica armonía,
informa dulces, articula graves.

O bien.

duplicado es Abril, florido Mayo.

Y aún más literalmente en el final, el loro,

al cielo trasladado,
en diáfanos campos
estrellas pace, etéreos bebe lampos,
donde de eterna lumbre coronado
hacia Orión extiende
de su pie diestro el bipartido rayo,
y con el otro atiende
la alma estación de floreciente Mayo.

Me interesaba hacer notar en Villamediana, y me ha parecido el mejor lugar este del examen de la fábula de Europa, la influencia directa y concreta de Góngora, o, por mejor decir, la imitación buscada y lograda. Es curioso y digno de notarse que un poeta tan personal en sus composiciones breves como Villamediana, tan sólo en estos poemas más extensos imita literalmente al gran poeta cordobés. Yo lo tengo por índice de buen instinto retórico, pues todo el complicado y artificioso esplendor del modo culterano le utiliza en temas predestinados a un tratamiento fastuoso y rico, en tanto en la parte más lírica de su obra tiene su manera más sencilla, aunque siempre culta y refinadísima, de feliz expresión.

Nueva vez trata el Conde de Villamediana el tema de Apolo y Dafne, y ésta en romance y con carácter harto distinto de la tabula en octavas reales que hemos considerado. Ignoro yo la cronología de la obra del Conde, y no me es posible ni aventurar cuál de las dos fábulas es anterior a la otra. Ésta parece más servilmente gongorina, y otras cualidades que notaré me la hacen

aparecer como de poeta menos experto y experimentado. Pero bien sé lo falible y aventurado de hipótesis de este género.

Está dedicada a don Francisco de los Cobos, Conde de Riela, y tras la dedicatoria, nada notable, enuncia el objeto de su relato:

El desdén canto de aquella
que en el tesalio horizonte
de tantas lumbres del cielo
llamó tiernas atenciones.

Puede decirse que todo el romance es una rememoración del de Angélica y Medoro, de Góngora, y hasta el asonante en o-e. parece pretender el recuerdo del sin par romance gongorino. Tópicos que han de repetirse con menos fortuna se encuentran en la descripción de Dafne. Así

Eran de su rostro hermoso
los no imitables colores,
de rosas y de jazmines
advertidas confusiones.

Pero predominan los dependientes directamente del poeta cordobés. y precisamente prodigados en tal romance. He aquí ejemplos que podrían multiplicarse:

en los pies y en los cabellos,
que estampa, y vuelan sin orden.

… sobre la frente cogidos,
tal vez sus rayos perdonen,
del Indo Ganges las venas,
del Hermo las perdiciones.

Revolando ante su vista
los Cupidillos menores.

… deseos calcen y plumas…

El real atavío suspende,
el arco y flechas depone.

Y eco de este mismo giro gramatical se aplica a muy distinta materia:

Hoy quiere que. hermoso y fiero,
su helado pecho enamores,
su rigor grave suspendas,
sus libres plantas revoques.

Pero sin llegar a estas imitaciones, abundan los versos de giro culterano de la mejor calidad, y que han de ser. a su vez. imitados hasta convertirles en lugares comunes.

Yo soy. Ninfa, aquel hermoso
rey de Polos y de Nortes,
cuya tumba son cristales,
cuya cuna son fulgores.

El mayor fallo de esta fábula está en el recargamiento de sabiduría mítica que hace oscuras e ingratas sus alusiones constantes. Si en este terreno nunca fue la continencia cualidad de Villamediana. ni aun de poeta alguno culterano, en este caso, quizá por lo breve del metro que lleva consigo una mayor rapidez en el relato, se hace fatigosa la lectura y enojoso el discurrir de la fábula empecido por la acumulación de noticias y especies míticas.

Atribuye la tragedia de la ninfa a celos de Venus, por ser Dafne más estimada que ella. Así, hablando el Amor éste se venga.

de amor y desdén a un tiempo
flechando dos corazones,
deseos calcen y plumas…

Apolo ha de encontrar a Dafne junto a una fuente, cuando descansa de la fatiga de la caza. El parlamento del dios es largo y apasionado. pero, en cambio, la huida y metamorfosis están muy reducidas y son los episodios más breves de la fábula. Encuentra felizmente fórmula original para la transformación, y lo mismo que en su otro poema de igual tema, huye del patrón fijado por Garcilaso. La queja de Apolo es ceñidísima, y no infeliz, a diferencia de la de su poema en octavas reales, que ocupa gran parte de él. Hela aquí:

Abrazó el laurel Apolo,
y dijo: Ay Dafne, de donde
esperó mi amor el fruto,
ramas solamente coge.
Vivirás laurel exento
aun a los rayos de Jove.
que no es bien sienta otras llamas
quien resistió mis ardores.

El poema, no indigno en muchos lugares de tan excelente poeta, es excesivamente servil, al punto de que hace pensar que haya sido intencionada la imitación, como homenaje al genio del poeta cordobés. Su mayor defecto, el abuso de alusiones y referencias inútiles, que se hacen enojosas, y su mayor virtud, la abundancia de lugares poéticos culteranos que otros poetas con menor estro han de repetir, y que aquí aparecen con frescura y espontaneidad jugosas.

JOSÉ MARÍA DE COSSÍO Y MARTÍNEZ FORTÚN (Valladolid, 25 de marzo de 1892-ib., 24 de octubre de 1977) fue un escritor y polígrafo español miembro de la Real Academia Española y autor de un monumental tratado taurino.

Cursó en Valladolid la licenciatura de Derecho y se trasladó a Madrid a estudiar el doctorado. Más adelante estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca. En 1920 editó su primera obra, un poemario titulado *Epístolas* para amigos. Se convirtió en figura habitual de las tertulias madrileñas y colaboró en publicaciones como *El Sol*, *Revista de Occidente* y *ABC*. En 1948 ingresó en la Real Academia Española con el discurso «Lope de Vega, personaje de sus comedias» y ocupó el sillón G. Fue director de los cursos para extranjeros de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y participó en la creación del Centro de Estudios Montañeses en Santander y la revista Cruz y Raya, junto con José Bergamín, en 1933. Con Antonio Díaz-Cañabate inició una tertulia en el café Aquarium de Madrid y luego la trasladaron al café Kutz y por fin al Lyon d'Or, como cuenta en su Historia de una tertulia (1952) el primero.

Experto y gran aficionado al mundo taurino, fue amigo de toreros como José Gómez Ortega «Joselito»; Ignacio Sánchez Mejías; Rafael Gómez «El Gallo»; Pepe Luis Vázquez; Antonio Bienvenida, y Domingo Ortega. En

1934 inició la redacción de su monumental obra dedicada a la tauromaquia, *Los toros*, en cuatro volúmenes, publicados entre 1943 y 1961.

Uno de sus colaboradores en su magna obra sobre la tauromaquia fue el poeta Miguel Hernández. De hecho, mientras que otros intelectuales no hicieron nada por el poeta oriolano, Cossío fue quien le proporcionó ingresos regulares que le permitieron a Hernández afincarse en Madrid. Tras la guerra civil, Cossío, bien relacionado con el bando de los vencedores, utilizó sus influencias para lograr que a Hernández se le conmutase la condena a muerte por la de treinta años de cárcel. Fue amigo también de poetas de la generación del 27 como Gerardo Diego, con quien mantuvo una extensa correspondencia.

De todos es conocida la prodigalidad de José María de Cossío para con sus amigos durante largos años. Los últimos años vivió en la casona familiar solariega de Tudanca, donde compartió comidas y largas sobremesas con el matrimonio formado por la poetisa cántabra Matilde Camus y Justo Guisández.

Escribió abundantemente sobre autores españoles del Siglo de Oro, como Alonso de Ercilla, Luis de Góngora y Baltasar Gracián, entre muchos otros. Es autor de una obra de referencia sobre la mitología en la poesía española, *Fábulas mitológicas en España* (1952).

Tuvo una especial vinculación con Cantabria. Escribió varios libros sobre autores montañeses, sobre todo José María de Pereda, de quien editó las Obras completas. Aficionado también al fútbol, ejerció la presidencia del Racing de Santander entre 1932 y 1936. En relación con Cantabria, después de su muerte se localizó un tratado sobre la raza bovina tudanca, que fue publicado en 1997.

En 1962 fue nombrado presidente del Ateneo de Madrid.

Notas

[1] *Escila* y *Caribdis de la literatura española. Ensayos sobre poesía espallóla*, Madrid, 1944, pág. 3. <<

[2] *La Poética*…, Madrid, 1799. t. II. pág. 167. <<

[3] Antonio G. Sola linde: *Alfonso el Sabio. General Estaría*, Madrid, 1930, pág. 14. <<

[4] La mejor edición es: *Ovide moralisé,* ed. C. de Boer. Amsterdam, 1915 y 1920. Para la fecha, véase Amonio G. Solalinde: *Revista de Filología Española*, 1925, t. VIII, pag, 285. <<

[5] Sobre estos comentarios, véase L J. Pactow: *Mande scoliarium of John of Garland*, Berkeley, 1927. <<

[6] «Juicio de París en el "Alexandre" y en la "General Estoria"», *Revista de Filología Española*, I92X, t. XV, pags. 1-51. <<

[7] *Suplemento al Diccionario de escritores catalanes de Torres Amat*. pág. 323. <<

[8] Apend. id., pág. 301. <<

[9] *Ovid and the Renascence in Spain*, de Rudolph Schevill. Berkeley. 1913. Lo referente al *Alexandre*, págs. 18-22. <<

[10] «El Juicio de París en el "Alexandre'' y en la "General Estoria". *Revista de Filología Española*, 1928, t. XV, pags. 1-51». <<

[11] Higinus: *Fabulae*, 92. <<

[12] *Revista de Filología Española*, 1914, t. I. pág. 105. <<

[13] *General Estoria*. ed. cit., parte I. lib. XXI, cap. III. pág. 596, 1.ª col. <<

[14] *General Estoria*. ed. cit., parte I, lib. XXI, cap. IV, pág. 596, 2.ª col. <<

[15] *General Estoria*. ed. cit., parle I, lib. XXI, cap. XVIII. pág. 602, 2.ª col. <<

[16] Estrofa 429, <<

[17] Estrofa 446. <<

[18] Estrofa 612, <<

[19] *Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbose. Madrid, 1912, t. 1, págs. 711 y 712. <<

[20] *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (siglo XV). Ahora, por primera vez, dado a luz…, Madrid, 1851, pág. 617, núm. 551.Una interpretación del mito fundada en esta composición hace Manuel García Blanco: *Un Narciso medieval*, Granada, 1945. <<

[21] Para la bibliografía de Fernán Pérez de Guzmán. véase *Elude bibliografique sur Fernán Pérez, de Guzmán*, por R Fonlche-Delbose. *Revue Hispanique*, 1907, t. XVI. pág. 26. <<

[22] Pág, 617, núm. 552. <<

[23] *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. ed. cit.. pág. 205. <<

[24] *El Cancionera de Juan Alfonso de Baena*. pág. 243. <<

[25] *Obras de Don Iñigo López, de Mendoza. Marqués de Santillana.*.. por don José Amador de los Ríos. Madrid, 1852. pág. 481. <<

[26] *Obras de Don Iñigo López, de Mendoza. Marqués de Santillana.*.. por don José Amador de los Ríos. Madrid, 1852. pág. 79. <<

[27] *Obras de Don Iñigo López, de Mendoza. Marqués de Santillana.*.. por don José Amador de los Ríos. Madrid, 1852. pág. 83. <<

[28] *Obras de Dan Íñigo López de Mendoza*…, estr. 64. <<

[29] *Obras de Dan Íñigo López de Mendoza*…, pág. 138, <<

[30] *Obras de Dan Íñigo López de Mendoza*…, estr. XXVI. <<

[31] *Obras de Don Íñigo López, de Mendoza*…, estr. LIX. <<

[32] *Camcionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbose, t. II. pág. 23. <<

[33] *Camcionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbose, t. II. pág. 68. <<

[34] *Cancionero castellano del siglo* XV, pág. 125. <<

[35] *Cancionero castellano del siglo* XV,pág. 17. <<

[36] *Cancionero castellano del siglo* XV,pág. 540. <<

[37] *Historia troyana en prosa y verso*…, Madrid, 1934. <<

[38] , tomo IV, pág. 350. <<

[39] *Revue Hispanique*, 1899, VI, pág. 62. <<

[40] *Orígenes de la novela*, 1905. t. I. pág. CXLVII <<

[41] *Revista de Filología Española*, t. III. págs. 122 y 157. <<

[42] *Obras de Dan Íñigo López de Mendoza, Marques de Santillana*, Madrid, 1852, pág. 410. <<

[43] *Orígenes de la Novela*, 1905, t. I, pág. CXLVIII, «… atribuida, no sé si con fundamento…». <<

[44] Poseo y he manejado la edición muy tardía de 1645 (Madrid), folio 9 v. <<

[45] *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima*. Traducido por Felipe Mey. Tarragona. 1586. <<

[46] *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley. 1913. pág. 153. <<

[47] *Los XV libros de los Metamorphosus del excellente poeta latino Ovidio. Traducido en verso suelto y octava rima por Antonio Pérez, con sus alegorías al fin de cada libro…* En Salamanca…, 1580. *Apud* Gallardo. Ensayo. 111. 1248. <<

[48] *Metamorphosus del excellente poeta Ovidio Nassom. Traducidos en verso suelto y octava rima: con sus allegarías al fin de cada libro…* En Burgos… 1609. <<

[49] *Hist. de la Lit. Esp.*… Madrid. 1854. 1. III. pág. 178. <<

[50] *Noticias de una Corte literaria*, Valladolid, 1906, pags. 110 y sigs. Da noticia también de documentos diversos referentes a Sánchez de Viana en su *Miscelánea vallisoletana*, pág. 141, tercera serie. Alonso Cortes le atribuye también un libro, *Equívocos morales*, y un poema, *De la excelencia del hombre*. <<

[51] *Las Trans/ormaciones de Ovidio en tercetos* y *octavas rimas…* Valladolid. 1589, <<

[52] *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio, con la Mitología de las fábulas y otras cosas…* Valladolid. 1589. <<

[53] Ed. cit., f. 27 v. y 28 v. <<

[54] Ed. cit., f. 28 v. y 29 v. <<

[55] Ed. cit., f. 149 v. <<

[56] Ed. cit., f. 150 v. <<

[57] Bibl. Nac. Ms. 9160. <<

[58] M. Artigas: *Catálogo de los manuscritos…* Santander, s, a. Ms núm. 40 <<

[59] Severino Boecio: *La consolación de la filosofía*. pág. 22. Traducida por Fray Alberto de Aguayo. Edición e introducción del P. Getino, O. P., Madrid. 1921, pág. 22. <<

[60] La primera edición es de Sevilla. 1518. <<

[61] Bibl. Nac. Ms. 1677. <<

[62] Latassa: *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses*, Zaragoza. 1886, t, III, pág. 431. <<

[63] Valladolid, 1604. <<

[64] *Bibl. Hip. Nova*. I. pág. 131. <<

[65] Manejo la preciosa edición de Madrid, 1707. 2 vols. El *Boecio* ocupa todo el segundo. <<

[66] Oh. ch., 7 y 8. <<

[67] *Romances históricos*. El Conde de Villamediana. Madrid. 1841. pág. 357. <<

[68] Aludo a Juan Pérez de Moya: *Philosophia secreta*. Edición y notas de Eduardo Gómez de Baquero. *Los clásicos olvidados*. Madrid. 1928, 2 vols. <<

[69] *Sales españolas o agudeza del ingenio nacional*, primera serie. Madrid. 1890, pág. 338. <<

[70] Las primeras ediciones son de la *Primera parte*. Salamanca. 1620. y de la *Segunda parte*. Salamanca, 1623. Se hicieron mas ediciones en el siglo XVII. Yo poseo y he manejado la de Madrid, 1676, 2 Vols. <<

[71] *Tercera parte del Teatro de las dioses de la Gentilidad' Escribíalas curioso el R. P. Fr. Juan Bautista Aguilar…* Valencia. 1688. <<

[72] Garcilaso: *Obras* (introducción y notas de T. Navarro Tomas). Madrid. 1911, En texto tan conocido me parece superfino citar las paginas en que se insertan las poesías que considero. <<

[73] *Las obras de Boscán y al algunas de Garcilaso de la Vega. repartijas en cuatro libros*, Barcelona. 1543. I. LXXIII V-XCVIII V. <<

[74] *Antología de poetas líricos castellanos (Tomo XIII). Juan Roscán.* Estudio crítico por don Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1908, pág. 345. <<

[75] Ob. cít… pág. 351. <<

[76] José M.ª de Cossío: «Sobre la transmisión del tema de Hero y Leandro». *Revista de Filología Española*. 1929. t. XVI. pág. 174. <<

[77] *Libro Terzo de gli amori di Bernardo Tasso*. Venecia. 1537. caps. LII y sig. <<

[78] *Poesías de Saffo. Meleagro y Museo. traducidas de griego*, Madrid. 1797. pags. 103 y 104. <<

[79] *Colección de poesías castellanas, traducidas en verso toscano. e ilustradas por el Conde D. Juan Bautista Conti*. Madrid. 1782, t. I. pág. 225. <<

[80] *Poesías de Francisco Sá de Miranda*, Ed, Carolina Michaelis de Vasconcellos, Halle, 1885. pág. 267. <<

[81] *Obras de Gil Vicente*, Ed. Mendes des Remedios. Coimbra. 1912. t II. pág. 66. <<

[82] Marqués Braga: en *Historia da Literatura Portuguesa ilustrada*. Albino Forjaz de Sampaio (dir.). Paris-Lisboa. S. A., t. II. pág. 156. <<

[83] Virgilio: *Geórgicas*. lib. IV. <<

[84] Virgilio: *Égloga V*. <<

[85] *Obras poéticas de don Diego Hurtado de Mendoza*, Ed. Krapp. Madrid. 1877. pág. 258. <<

[86] Ed. cit., pág. 233. <<

[87] «Carta que embía la reina Philis a su ainado Demophon quexándose de una tardanza en Alhenas, donde él era señor, y esto por la auer prometido de venir dentro de un mes y viedo que se tardaua escriue la presente carta». Pliego suelto gótico. S. I., s. i., s. a. Reproducido por los señores Castañeda y

Hilarte en *Nueva colección de pliegos sueltos*, Madrid, 1933. pág. 49. En opinión de los doctos anotadores, el pliego puede fecharse hacia 1538. <<

[88] Manejo la edición de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1802, La tabula en el tomo II, pág. 606. Apéndice; num. 297. <<

[89] Madrid, 1886. t. I, págs. 364 y sigs. <<

[90] *Antología de poetas hispanoamericanos*. Madrid, 1928. t. IV. pág 2 <<

[91] Cristóbal de Castillejo: *Obras*. Ed. Clasicos Castellanos. Madrid, t. II, pág. 262. <<

[92] Ed. cit. t. II. pág. 182. <<

[93] *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*… Lisboa 1592, f. 151v. <<

[94] *Met*., lih. IV. <<

[95] Ed. cit… t. II. pág. 102. <<

[96] «Fábula de Polifemo», *Cruz y Haya*, Madrid, 1935, pág. 6. <<

[97] *Cancionero de Sebastián de Horozco, poeta toledano del siglo XVI*, Sevilla, 1874. <<

[98] Ed. cit., págs. 246 y 251. <<

[99] Ed. cil.. pág. 252. <<

[100] Ed. de Bibliófilos Españoles, Madrid. 1943, pág. 38. <<

[101] Ed. cit., pág. 252. <<

[102] Ed. cit., pág. 254. <<

[103] Ed. cit.. pág. 256. <<

[104] Ramón Menéndez Pidal: «Catálogo del romancero Judio-Español". *Cultura Española*, noviembre 1906. febrero 1909. En *El Romancero, Teorías e investigaciones*. Madrid, s. a. [1928], pág. 142. <<

[105] Rodolfo Gil: *Romancero judeoespañol*, pág. 74. y Ramón Méndez Pidal: Est. cit., Madrid. 1911, pág. 143. <<

[106] M. Menéndez y Pe layo: *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo X, pág, 68. R. Menéndez Pidal: Est, cit., Madrid, 1913, pág. 167. <<

[107] José María de Cossío y Tomás Maza Solano: *Romancero popular de la Montaña*, Santander, s. a. [1933], t. I, pág. 315. <<

[108] *Cancionero de Romances, en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se han compuesto*, Amberes, s. a., f. 195. Hay edición facsímile, Madrid, 1945, por la que cito. <<

[109] *Cancionero General*, Ed. Bibliófilos Españoles. Madrid. 1882. r. II, pág. 622. <<

[110] Agustín Duran: *Romancero general*, núm. 458. <<

[111] Agustín Duran: *Romancero general*, núm. 460. <<

[112] Agustín Duran: *Romancero general*, núm. 465. <<

[113] Agustín Duran: *Romancero general*, núm. 464. <<

[114] Agustín Duran: *Romancero general*, núms. 466 y 467. <<

[115] Hay edición moderna, por la que cito: *Colección de libros españoles raros y curiosos*, Madrid, 1875, t. X. <<

[116] Ed. cit., pág. 117. <<

[117] *Coro Febeo de romances historiales, compuesto por Juan de la Cueva*. Sevilla, 1588. <<

[118] Ed. cit.,f. 13. <<

[119] Ed. cit… f. 127 v. <<

[120] Ed. cit.. f, 195 v. <<

[121] *Cancionero general*, Ed. Bibl. Esp., Madrid, 1882, t. II, pág. 594. <<

[122] Ms. 1577. <<

[123] Madrid, 1602, pág. 680. <<

[124] Ms. 1577. <<

[125] *Segunda parte de las obras que se han podido hallar del Capitán Aldana*. Madrid, 1591, f. 61 v. <<

[126] *Tesoro de varia poesía*, Madrid, 1580, f. 265. <<

[127] Bibl. del Palacio de Oriente. Ms. 1581, f. 22 v. <<

[128] Bibl. del Palacio de Oriente, Ms. 1587, f. 17 v. <<

[129] *Tesoro de varia poesía*, Madrid, 1580, f. 13 v. <<

[130] Hay edición reciente, y primorosa, de la *Floresta*, etc.. Barcelona. 1950. los sonetos en el t. I, págs. 114 y sigs. <<

[131] *Manojuelo de romances nuevos, y otras obras*…, Zaragoza, 1601. Hay reimpresión moderna al cuidado de E. Mele y A. González Palencia, Madrid, 1942. Ésta es la que he manejado. <<

[132] Núm. 135. *Otro romance*, pág. 374. <<

[133] *Obras*. Ed. cit., f. 161 r. y v. <<

[134] Medina del Campo, 1565 (Privilegio de 1551). He mantenido la edición de 1577. En ésta, la fábula al folio 61. <<

[135] *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más celebres poetas castellanos*, Madrid. 1773, t. VII, pág. 58. <<

[136] Ob. cit., pág. 5, *post texto*. <<

[137] Bibl. Nac. Ms. 3909. <<

[138] En mi edición de *Obras escogidas*, Madrid, 1931. en la pág. 136. <<

[139] *Bibl. Hisp. Nov*., t. I, pág. 413. <<

[140] Apud. *Cancionero general*, Ed. Bibliófilos Españoles, Madrid. 1882, t. II, pág. 391. <<

[141] *Obras*, Sevilla, 1582, f. 121 v. <<

[142] *Juan de la Cueva*, Ed. Clásicos Castellanos, Madrid, 1941, pág. 26. <<

[143] Bibl. Nac. Ms. 4116. pág. 81. <<

[144] Valencia, 1566, Canto XXXVIII. f. 204. <<

[145] *Parnaso español*, t. V, pág. 166. <<

[146] Introducción. Medina del Campo, 1553. <<

[147] Alcalá, 1585, libro VI, f. 337 v. <<

[148] «Cancionero general de obras nuevas, nunca hasta ahora impresas, así por el arle española como por la toscana. 1554». Publicado por Alfred Morel-Fatio en *L'Espa^ne au XVI^e^ el au XVII^e^ siècle.*…, Heilbronn, 1878, pág. 488. La fábula en las págs. 563 y sigs. <<

[149] Es un manuscrito de la Biblioteca del Palacio de Oriente, cuya signatura he perdido. <<

[150] *Laurel de Apolo*. Silva IV. <<

[151] *Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas*, Valladolid, 1913. <<

[152] *Varias poesías compuestas por don Hernando de Acuña.*.. Madrid, 1591. Es edición póstuma y muy rara. Yo manejo la impresa por Sancha. Madrid, 1704. Los poemas están en las págs. 1 y 57. <<

[153] Tomo II, pág. 21. <<

[154] Obra y tomo cit., pág. 4. <<

[155] *Las obras de Hierónimo de Lomas Cantoral*, Madrid. 1578, <<

[156] Ed. cit., f. 185 v. <<

[157] Ed. cit., f. 196 v. <<

[158] Libro VI. <<

[159] *Diana enamorada*. Libro III. <<

[160] He manejado la edición *Todas las abras que hasta agora se han podido hallar*… Madrid, 1593. La primera edición de la primera parle es de Milán, 1583. Las dos al cuidado de su hermano. El poema en la edición que manejo ésta al folio 62 v. <<

[161] Ed. cit., f. 44 v. de la *Segunda parte* (1591). <<

[162] *El Cancionero del poeta Jorge de Montemavor*. Madrid. 1932. Ed. Bibl. Esp., égloga II, pág. 85. <<

[163] *Parte primera y segunda de la Diana de Jorge de Montemayor*, Madrid. 1602, págs. 431 y sigs. Poseo y manejo esta edición. La *Segunda parte*, de Alonso Pérez, con portada independiente, comienza en la pagina 361. <<

[164] Ed. cit., pág. 549. <<

[165] *Orígenes de la novela*. Madrid, 1905, t. I, pág. CDLXXIX. <<

[166] *El pastor de Filida*…, Valencia. 1792. pag, 138. <<

[167] *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. B.A.E., t. I, pag, 122. <<

[168] Ed. cit.. págs. 312 y sigs. <<

[169] Ed. cit.. págs. 312 y sigs. <<

[170] *Obras del Bachiller Francisco de la Torre. Dadas a la impresión por don Francisco de Quevedo.*… Madrid. 1631. Manejo la excelente edición de Clasicos Castellanos, preparada por don Alonso Zamora. Madrid. 1944. <<

[171] Ed. cit., pág. 104. <<

[172] Ed, cit., pág. 139. <<

[173] Ed. cit., pág. 124. <<

[174] Ed. cit., pág. I49. <<

[175] Ed. cit., pág. 166. <<

[176] *Colección de las obras sueltas*…, Madrid, 1777, t. VI. pág. 100. <<

[177] Poseo y manejo la preciosa edición hecha por el Marques de Jerez de los Caballeros, Sevilla, 1894. La tabula comienza en la pág. 71. <<

[178] *Tenias del barroco*, Granada, 1947. págs. 11 y sigs. <<

[179] Ed. cit. En los preliminares sin paginación. <<

[180] Valladolid, 1638, pág. 30. <<

[181] Aludo, sobre todo, a *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y critico*, por Antonio Marín Ocele, Granada, 1939, al que he de referirme mas veces. <<

[182] Poseo y manejo la edición. *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre, recopiladas* v *corregidas por diligencia de sus herederos* y *de Pedro de Cáceres y Espinosa*. Lisboa, 1592. El epitafio en el folio 17 v. <<

[183] *Gregorio Silvestre*, ed. cit., f. 151 r. <<

[184] Ed. cit.. f. 172 r. <<

[185] Oh. cit.. págs. 147 y I48. <<

[186] Ed. cit., f. 162 r. <<

[187] Ed. cit., f. 396 r. <<

[188] Ob, cit.. págs. 147 y 148. <<

[189] Cap. III. <<

[190] Actas de la Academia de los Nocturnos (1591-04), sesión 22 En el *Cancionero de la Academia de los Nocturnos*, Valencia, 1906, t. II. pág. 87.

<<

[191] Gaspar Mercader: *El prado de Valencia*, Valencia, 1601, pág. 147. <<

[192] *Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el reino de Videncia*, Madrid, 1925. pág. 19. <<

[193] Gallardo: *Ensayo*, t. 1. pág. 41. Bibl. Nac.. ms. 2883. Hay edición moderna (Madrid, 1935). Reproduce el texto de Gallardo. <<

[194] *Ensayo*, t. I, f. 1049. <<

[195] Ed. Madrid, 1624, f. 284. <<

[196] Canto XXIV. <<

[197] *Ensayo*, t. III, págs.. 595, 2868. <<

[198] Se conserva manuscrita e inédita en la Biblioteca Provincial de Toledo, ms. 506, f. 93. Debo a mi erudito amigo José Manuel Blema, noticia y copia de esta fábula. Conste aquí mi gratitud por ésta y por otras muchas bondades. <<

[199] Sé, por lo menos, de las siguientes: Sevilla, 1613; Zamora, 1536 y 1539; Amberes, 1551; Alcalá de Henares, 1584, y posteriores, Madrid, 1601; Valladolid, 1601. Modernamente: Madrid, 1890, y Madrid, 1915. <<

[200] F. de Herrera: *Controversia sobre sus anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas*, Ed. Bibl. Andaluces, Sevilla, 1870, pág. 243. <<

[201] *Poesías*, Ed. Clásicos Castellanos, Madrid, 1941, pág. 94. <<

[202] *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla, 1580. <<

[203] Ob. cit., pág. 271. <<

[204] Ob. cit., pág. 582. <<

[205] Ob. cít., pág. 143. <<

[206] Ob. cit., pág. 97. <<

[207] Ob. cit., pág. 306. <<

[208] Ob. cit., pág. 136. <<

[209] Ob. cit., pág. 201. <<

[210] Ob. cit., págs. 318 y 322, respectivamente. <<

[211] Ob. cit., pág. 320. <<

[212] Ob. cit., pág. 361. <<

[213] Ob. cit.. pág. 621. <<

[214] Un estudio de conjunto de estos poetas y de las dos sucesivas Academias puede verse en F. Rodríguez Marín: *Luis Barahona de Soto*…, Madrid, 1903, capítulos III y VIII. <<

[215] Madrid, 1950. <<

[216] *Ensayo*…, t. I, col. 1060, núm. 1051. <<

[217] En mi edición de esta epístola, *Cruz y raya*, Madrid, 1934, pág. 10. <<

[218] Rodríguez Marín: Ob. cit., pág. 172. <<

[219] Véase *Cancionero antequerano*, pág. 493. <<

[220] *Bibliografía lúspano-latina clásica*, Madrid, 1951, t. VII, pág. 316. <<

[221] *Obras completas*, de Publio Virgilio Marón, Madrid, 1941, pág. 184, <<

[222] Pág. 175. <<

[223] Se publica en *Flores de poetas ilustres*, Valladolid, 1605. Manejo mi edición, *La rosa blanca*, Madrid. 1935. <<

[224] *Geórgicas*, libro IV. <<

[225] *Ensayo.*.. t. IV, cois. 207-219. <<

[226] Madrid, 1933. <<

[227] *Revue Hispanique*. XXXV (1915), pags. 239 y sigs. <<

[228] *Gongora et la gongorisme considérés dans Ieurs rapports avec la marinisme.*.. París, 1911. <<

[229] La Plata, 1923. <<

[230] *Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del cultismo. Boletín de la Real Academia Española*, diciembre de 1926, t. XIII, pág. 591. El parágrafo sobre este tema está en la pág. 616. <<

[231] *Revue Hispanique*, t. LXXX, pág. 23. <<

[232] *La supuesta imitación por Góngora de la «Fábula de Acis y Galatea»*, *Revista de Filología Española*, 1932, t. XIX, pág. 349. <<

[233] *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor*, Madrid. 1613. La fábula al folio 26 v. <<

[234] Véase, sobre todo, *Revista de Filología Española*, 1932. XIX. 351. <<

[235] Sobre esta traducción véase Juan Millé Jiménez: «Lope de Vega, traductor de Claudiano», *Verbum*. núm. 09, Buenos Aires. 1923. <<

[236] *La Filomena, con otras diversas Rimas, Prosas y Versos.* De Lope de Vega Carpió. *A la Ilm." Señora Doña Leonor Pimenlel*". En Madrid…, 1621. Yo poseo y manejo la edición de Barcelona (por Sebastián Cormellas) del mismo año. <<

[237] Para doña Leonor Pimentel, véase el estudio magnífico de Joaquín de Entrambasaguas *Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*. Madrid. 1932, pág. 236, nota 7. <<

[238] *La Filomena, con otras diversas rimas*…, Barcelona, 1621, f. 114 v. <<

[239] *Nueva biografía de Lope de Vega*. <<

[240] *Tercera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*. Valencia. 1688, pág. 411. <<

[241] Francisco Cascales: *Cartas filológicas*. Bac. I. Exp. IX Ed. Clasicos Castellanos, Madrid, 1930. t. I, pág. 20b. <<

[242] Madrid, 1624, f. 90 v. <<

[243] *La Circe, con otras Rimas* y *Prosas.*… De Lope de Vega Carpió. Madrid. 1624. *La Circe* ocupa desde el folio I al 70 v. <<

[244] *Odisea*, canto X. <<

[245] Boecio: *De Consolatione*. libro IV, metro III. <<

[246] *Odisea*, canto IV. <<

[247] *Poesías selectas castellanas.*… Madrid. 1830. l. II. El poema ocupa las páginas 280-376. La crítica, las páginas 556 y 557 para los párrafos que transcribo. <<

[248] Silva V. <<

[249] Silva X. <<

[250] Madrid, 1891. t. I. pág. 18. <<

[251] Bibl. Nac. Mss. 3975. f. 203. y 3959. f. 156. <<

[252] Véase Pedro de Herrera: *Descripción de la Capilla de Nuestra Señara del Sagrario*…, Madrid, 1617. <<

[253] La he visto en mas de un manuscrito. La copia más correcta, en Bibl. Nac. Ms. 4271, f 164. <<

[254] *Ensayo*…, 22, 311. <<

[255] Madrid. 1951; Vil, 302. <<

[256] En la edición que poseo y manejo (Pamplona. 1702). la mención de Batres y su fábula está en la pagina 512. <<

[257] *Hijos de Madrid ilustres*…, Madrid, 1789. t. I. pág. 46. <<

[258] *Obras varias publicas*… Madrid, 1761. pág. 109. <<

[259] A. Paz y Meliá: *Sales espartólas.*.. (segunda serie), Madrid. 1902. pág. 317. <<

[260] Madrid. 1620. <<

[261] *Catálogo*…, pág. 58. <<

[262] Madrid, 1621; 24 págs dobles. 93 octavas. <<

[263] *Poetas dramáticos valencianos*, t. I. *Los amantes*. Tragedia compuesta por Micer Andrés Ray de Artieda. Madrid, 1929. pág. 11. <<

[264] Ob. cít.. 207. <<

[265] Lisboa, s. a. [1620]. <<

[266] Madrid. 1646, p. II, f. 18. <<

[267] Madrid, 1624. La fábula al f. 28 v. <<

[268] *Puente de Aganipe*, II parle, f. 35 v. <<

[269] *Fuente de Aganipe*. II parte, f. 53. <<

[270] *Puente de Aganipe*, II parte, f. 66. <<

[271] Madrid, 1624, f. 20. <<

[272] Madrid. 1627. Está reproducido en la Bibl de Aut. Esp. de Rivadeneira. en el segundo volumen de *Poemas épicos*, t. XXIX, pag 457. <<

[273] Silva VII. <<

[274] Primera parte del *Parnaso antártico de obras amatarais*. Sevilla. 1608, f, 190 v. <<

[275] Bibl. Nac. Ms. 3922, f. 10. <<

[276] Pág. 86. nota. 67. <<

[277] *Orfeo*. de don Juan de Jáuregui. Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán. Conde de Olivares… Madrid. 1622. En 4 º. 4 hojas sin foliar y 34 folios. <<

[278] Pueden verse especialmente en *Biografía y estudio critico de Jáuregui*. por don José Jordán de Urríes y Azara… Madrid. 1899. *Don Luis de Góngora* v *Argote. Biografía y estudio crítico*. por Miguel .Artigas… Madrid. 1925 *Estudios de Literatura española*, por Juan Millé y Jiménez… págs. 229 247. La Plata… 1928. Joaquín de Entrambasaguas y Peña: *Lope de Vega y tos preceptistas aristotélicos.*.. págs. 317 y sigs. Madrid, 1932. <<

[279] Publicado por primera vez en Jordán de Urríes. Oh. cit. págs 149-180. <<

[280] *Discurso poético*, de don Juan de Jáuregui. Al excelentísimo señor don (¡aspar de Guzmán. Conde de Olivares… Madrid, 1623. En 4.º, 2 hojas de preliminares sin foliar y 40 folios. <<

[281] Proceden todos los versos satíricos que siguen de unas papeletas de (¡allardo que facilitó Menéndez y Pelayo a Jordán de Urríes, y este reproduce en su oh, cit., págs. 39. 106 y 107. <<

[282] Quevedo: *Obras completas*. Tomo de *Poesía*. Madrid, 1932. pág. 763. Por cierto que afirma proceder (y será cierto) su versión de un manuscrito de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo. sin reparar en que ésta es la misma de Jordan de Urríes. (Véase la nota anterior). <<

[283] Pablo Cabañas: *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1984. pág. 55. <<

[284] *Helio monte de Helicona*. por Miguel de Barrios, *Triunfo académico* Silva *En alabanza de las ilustres ingenios de Lisboa que compusieron el libro intitulado «Aplausos académicos»*…, en honor del Conde de Villaflor. pag 197. <<

[285] Bibl. Nac. Ms. 3913. *Parnaso español*, t II. f. 142 v. <<

[286] *Poesías selectas castellanas…* recogidas y ordenadas por don Manuel Quintana, Madrid, 1830, t. III. pág. 110. <<

[287] Quintana: Ob. cit., t. III. pág. 40b. <<

[288] *Apud* Jordán de Urrícs: Oh. cit., pág. 98. <<

[289] Ob. cit., págs. 98 y sigs. <<

[290] Marcelino Menéndez y Pelayo. *Estudios sobre e! teatro de Lope de Vega*. Madrid. 1921, t. II. págs. 214 y sigs. <<

[291] *Revista de Occidente*. <<

[292] Madrid. I948, En esta edición se reproduce la de 1624, se estudian los problemas bibliográficos del poema y se dan las variantes de las demás ediciones. <<

[293] *Orfeo en legua castellana. A la décima Musa,* por el licenciado Juan Pérez de Montalván, natural de Madrid. Año 1624… En Madrid… <<

[294] *Nueva biografía,* por don Cayetano Alberto de la Barrera. Madrid, 1890, pág. 384. <<

[295] *Bibliografía madrileña*…, por el presbiterio don Cristóbal Pérez Pastor… Parte tercera… Madrid, 1097, pág. 235. <<

[296] Para las relaciones entre Lope y Jáuregui pueden consultarse los mismos libros que indiqué en la nota 2 de la pagina 428. y añadirse el estudio de Miguel Artigas «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El Anti-Jáuregui del Liz don Luis de la Carrera». *Boletín de la Real Academia Española*. 1925. t XII. págs. 587-605. Mi referencia a ésta, como a otras, polémica es muy sucinta, y tan sólo hago constar en el texto lo que puede interesal a la valoración de los poemas de que trato. <<

[297] Manejo la edición de Pablo Cabañas, de Madrid, 1948. En ella se con tiene una cumplida referencia bibliográfica. <<

[298] *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*…, Madrid. 1921, t. II. pág. 217. <<

[299] *Rimas*…, Córdoba, 1622. f. 10 v. Hay edición moderna, y primorosa, de bibliófilo, cuidada por el gran bibliógrafo Antonio Rodríguez Maiñino (Editorial Castalia), Valencia, 1948. La tabula, en la pág. 33. <<

[300] *Obras métricas. El tercer libro de «Las Musas del Melodino». La lira de Clío*, Lyón, 1665, pág. 30. <<

[301] Poseo y manejo la edición *Obras de dan Juan de Tarsis, Conde de Villamediana* y C*orreo mayor de Su Majestad, recogidas por el Licenciado Dionisio Hipólito de los Valles.*… Madrid, 1634. La tabula, en la pág. 191. <<