

FÁBULAS MITOLÓGICAS OVIDIANAS EN POETAS CORDOBESES DEL SIGLO DE ORO (EN EL BIMILENARIO DE LA MUERTE DE OVIDIO)

Antonio Cruz Casado
Académico Numerario

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Ovidio.
Influencia.
Fábulas mitológicas.
Autores cordobeses.
Luis Barahona de Soto.
Luis Carrillo y Sotomayor.
Luis de Góngora y Argote.

La influencia del poeta latino Ovidio, del cual celebramos este año el bimilenario de su muerte, fue enorme en toda la cultura occidental, sobre todo por medio del extenso repertorio de fábulas mitológicas que nos legó. Los poetas cordobeses del siglo XVII son herederos de aquellas historias de dioses y de héroes y cultivan en sus versos temas y personajes que proceden del autor clásico. Entre los cordobeses que siguen esta tendencia se encuentran Luis Barahona de Soto, Luis Carrillo y Sotomayor y Luis de Góngora y Argote.

ABSTRACT

KEYWORDS

Ovidio.
Influence.
Mythological fables.
Cordovan authors.
Luis Barahona de Soto.
Luis Carrillo y Sotomayor.
Luis de Góngora y Argote.

The influence of the Latin poet Ovid, of which we celebrate this year the two thousandth anniversary of his death, was enormous in all Western culture, especially through the extensive repertoire of mythological fables that bequeathed us. Cordovan poets of the seventeenth century are heirs of those stories of gods and heroes and cultivate in their verses themes and characters that come from the classical author. Among the people from Córdoba who follow this trend are Luis Barahona de Soto, Luis Carrillo y Sotomayor and Luis de Góngora y Argote.

Desde su destierro, en la lejana ciudad de Tomis, en el Ponto Euxino o Mar Negro, el gran poeta latino Publio Ovidio Nasón (43 a.C.-17 d.C.) escribía a su esposa Fabia una elegía, que se suele fechar en el invierno del año 9 al 10, incluida en el libro tercero de las *Tristia*, o *Tristes*, en la que se lamentaba de su falta de salud y de la tristeza que inundaba su espíritu. Ni siquiera tiene ánimo para escribir personalmente, por lo que dicta su texto a un criado, y comienza así:

Si por casualidad te preguntas sorprendida por qué esta carta mía ha sido escrita por la mano de otro, es que estoy enfermo, enfermo en los confines de un mundo desconocido y dudando casi hasta de mi pro-

pia vida. ¿Qué ánimo crees que puedo tener postrado en un horrendo país, en medio de los sármatas y de los getas? Ni soporto el clima ni me he podido acostumbrar a estas aguas y el propio país no me agrada, no sé por qué. No hay una casa suficientemente acomodada, no hay aquí alimentos apropiados para un enfermo, nadie que alivie mi mal con el arte de Apolo, ningún amigo que me consuele o que charlando conmigo me ayude a pasar sin sentir el lento transcurrir del tiempo. Yazgo agotado en el pueblo más remoto y en el lugar más apartado de la tierra y, enfermo como estoy, me viene al recuerdo todo aquello que me falta¹.

Tan mal se encuentra, tanto anímica como físicamente, que incluso piensa en la muerte y, a este propósito le envía a la esposa ausente su epitafio, un texto para su sepultura, compuesto según los cánones latinos de este género. En latín dice así:

*Híc ego qui jaceo, tenerorum lusor amorum
Ingenio peri Naso poeta meo.
At tibi qui transis, ne sit grave, quisquis amasti,
Dicere: Nasonis molliter ossa cubent*².

Y en una versión española viene a decir lo siguiente:

Aquí yazco yo, el poeta Nasón, cantor de tiernos
Amores, que perecí por mi propio talento.
Pero a ti, caminante, quien seas, si amaste, no te pese
Decir: ¡Que los huesos de Nasón reposen en paz!³

Estamos, pues, ante un epitafio, pero el muerto está en pie, como diría el romántico Bécquer en otra ocasión. Faltarían unos siete años todavía para el final de Ovidio, uno de los grandes poetas del imperio, junto con Virgilio y Horacio, y uno de los más influyentes en la cultura humanística posterior. Su presencia es visible y

¹ Publio Ovidio Nasón, *Tristezas. Pónticas*, ed. Eulogio Baeza Angulo, Madrid, Akal, 2010, p. 73. La carta, que es una hermosa manifestación de amor a su esposa, sigue en los siguientes términos: “Pero aunque todo eso me acude al pensamiento, tu recuerdo supera a todos los demás, esposa mía, y tú eres dueña de una parte de mi corazón mayor incluso que la que te corresponde. Te hablo estando ausente, a ti sola llama mi voz; ninguna de mis noches, ninguno de mis días transcurre sin tu recuerdo. Es más, incluso dicen que cuando hablo palabras sin sentido ocurre que tu nombre aflora en mi boca delirante. Aunque en algún momento llegara a desfallecer y mi lengua hundida en el paladar apenas pudiera ser reanimada por unas gotas de vino, si alguien me viniera a anunciar que mi esposa había llegado hasta aquí, resucitaría y la esperanza de tenerte me daría fuerzas. Así pues, mientras mi vida está en peligro, tú, tal vez, ahí, sin saber de mí, pasas felizmente el tiempo. Pero no es así, puedo asegurarlo; estoy seguro, queridísima, de que vivir sin mí no puede ser para ti sino algo triste. Así pues, si mi destino ha completado los años que le correspondían y el final de mi vida está tan próximo, ¿sería mucho pedirlos, oh grandes dioses, que me perdonéis cuando estoy a punto de morir, para que al menos pueda ser enterrado en mi suelo patrio? O mi castigo hubiera debido ser aplazado hasta el día de mi muerte, o bien una muerte prematura hubiera debido adelantarse a mi exilio”, *ibid.* Entre las aportaciones críticas recientes sobre Ovidio, cfr. Esteban Bérchez Castaño, “Ovidio lector de Ovidio”, *Revista de estudios latinos*, 9, 2009, pp. 101-117; Daniel López-Cañete Quiles, “El ingenio de Ovidio”, *Myrtia*, núm. 27, 2012, pp. 111-146, etc.

² P. Ovidii Nasonis, *Tristium libri quinque*, Bruxellis, Apud viduam J. de Mat, 1830, p. 65.

³ Publio Ovidio Nasón, *Tristezas. Pónticas*, ed. Eulogio Baeza Angulo, *op. cit.*, p. 237.

ha sido bien estudiada en casi todas las épocas de la cultura europea, de manera especial en los siglos XVI y XVII, no solo en lo que se refiere a sus obras de amores, que parece ser fueron la causa de su destierro, sino de manera especial en su amplia colección de fábulas mitológicas, las *Metamorfosis* o *Metamorfóseos*, un extenso poema narrativo de casi doce mil hexámetros, repartidos en quince libros, donde se compendian las transformaciones que sufren los dioses y los héroes de la antigüedad clásica. Estamos ante un libro de madurez, compuesto por el poeta con unos 45 años, en el que se incluye el relato de unos doscientos cincuenta mitos, de enorme influencia en la literatura y en el arte, en todas las culturas europeas. Suelen estar marcadas por la tragedia y el dolor casi todas las transformaciones que presenta, de tal manera que una historia de amor se transforma en una narración de muerte, puesto que el aniquilamiento suele ser el final de cada mito, como se ve, por recordar algunos, en la conocida historia de Dafne convertida en laurel, en la de la cruel Anaxárete que acaba hecha duro mármol o en la del desgraciado Acis, que es aplastado por una roca y transformado en río.

Del aprecio de nuestros escritores por la figura y la obra de Ovidio, da fe, entre muchos otros, nuestro prerrenacentista Juan de Mena, que nos lo presenta en una estrofa de la *Coronación del Marqués de Santillana*, junto a creadores antiguos como Homero, Virgilio y los cordobeses Lucano y Séneca. Allí señala:

Con aquellos de consuno
que ciñen tales trofeos
vi al romano tribuno,
dictador muy oportuno
del gran Metamorfóseos⁴.

Y al comentar este lugar, Mena nos transmite no sólo el aprecio que sentía por Ovidio, sino las obras que conocía del escritor clásico, como un ejemplo más del gran interés por la antigüedad clásica que tenían los escritores prerrenacentistas. Y escribe al respecto:

Con aquellos de consuno vi al romano tribuno. Éste fue Ovidio Publio Naso, el cual fue tribuno de Roma en tiempo de Tiberio César, y fizo estos quince libros del volumen intitulado *Metamorfóseos*, y fizo otrosí el libro *De arte amandi*, y otro libro *De remedio amoris*, y otro libro *De vetula*, y otro libro *De faustis*, y otro libro *De Ponto* y otro de *sine titulo*, otro que es intitulado *Ovidius epistolarum*, y otros [libros] dizen que él hizo pero yo no los he visto⁵.

⁴ Juan de Mena, *La Coronación compuesta por el famoso poeta Juan de Mena en loor del ilustre caballero don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, en *Obra completa*, ed. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Galvente, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, p. 196.

⁵ Juan de Mena, *Comiença la Coronación compuesta por el famoso poeta Juan de Mena al famoso caballero don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, en *Obra completa*, ed. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Galvente, *op. cit.*, p. 520. Una buena edición de estos textos del poeta cordobés es la de nuestro profesor don Feliciano y compañero de Academia: Feliciano Delgado León, *La Coronación de Juan de Mena: edición, estudio, comentario*, Córdoba, Monte

En esa misma corriente de aprecio por Ovidio, son muchos los poetas cordobeses del Siglo de Oro, tanto nacidos en la capital como oriundos de los pueblos, que se sienten profundamente atraídos por sus historias mitológicas⁶, por las fábulas ovidianas que sirven de base a importantes composiciones poéticas. Sin duda, junto a otros poemas de tono irónico, como el romance de Píramo y Tisbe o el de Hero y Leandro, el más conocido y relevante es la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de don Luis de Góngora, pero a su lado, antecediéndole o situados cronológicamente a continuación, encontramos a un florido ramillete de poetas autores de fábulas del mismo tipo. Recordemos, por ejemplo, al lucentino Luis Barahona de Soto, al baenense Luis Carrillo y Sotomayor, a Enrique Vaca de Alfaro, de Córdoba, a Miguel Colodrero Villalobos, también de Baena, a Miguel de Barrios, de Montilla, a Gonzalo de San Miguel, de Lucena, y en la parte final del período áureo, al montillano Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto que tiene unos cien poemas pertenecientes a los diversos temas mitológicos que nos ocupan.

Por lo que respecta a otros escritores cordobeses, tenemos noticia de que escribieron composiciones de este tipo aunque no han llegado hasta nosotros o no llegaron a escribirlas, como el caso del judaizante José Penso de la Vega, de Espejo, que en su libro *Rumbos peligrosos* (1683) iba a incluir la historia de Progne y Filomela, tan trágica y sangrienta, pero que no lo hizo, entristecido por la muerte de su padre, y en lugar de recopilar en su volumen seis novelas en prosa, como se anuncia en la tabla correspondiente, escribió sólo tres, y la que nos interesa se queda en simple promesa incumplida⁷.

Si tenemos en cuenta este contexto temático ovidiano, calibraremos con más exactitud la calidad y la originalidad de algunas composiciones singulares, como las de Barahona, Carrillo o Góngora. Fijémonos para ello, y como ejemplo característico, en el tema de Polifemo, según aparece en el texto latino o en alguna de sus

de Piedad, 1978. Sobre la trayectoria intelectual del profesor Delgado León, sobre todo en lo que se refiere a estudios literarios, cfr. Antonio Cruz Casado, "Intervención en la sesión necrológica del Ilmo. Sr. D. Feliciano Delgado León", *BRAC*, núm. 148, 2005, pp. 37-40.

⁶ Sobre la influencia general y específica de Ovidio, cfr. Stephen Medcalf, "T. S. Eliot's *Metamorphoses*. Ovid and *The Waste Land*", in Charles Martindale, ed., *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 233-246, y Luis Gómez Canseco, ed., *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, aunque este último no se refiere de forma específica a Ovidio; el estudio ya clásico de Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913; el de Gilbert Higué, *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 2 vols. La edición original de este libro es de 1949, y María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, especialmente p. 372, para las traducciones hispánicas de las *Metamorfosis* ovidianas. El ensayo de María Rosa Lida, que da título general al volumen, era en su origen un comentario al libro de Higué, mencionado antes, entre otros.

⁷ Al respecto, cfr. Antonio Cruz Casado, "La obra literaria de José Penso de la Vega", en *I Jornadas de la Real Academia de Córdoba sobre Espejo*, ed. Miguel Ventura Gracia, Córdoba, Real Academia de Córdoba-Ayuntamiento de Espejo, 1993, pp. 167-187.

traducciones hispánicas del mismo, y en las aportaciones y variaciones de los tres poetas antes citados.

Por lo que respecta a la fecha de composición del poema gongorino, sabemos que la *Fábula de Polifemo y Galatea* lleva, en el volumen primero del manuscrito Chacón, la fecha de [1]613⁸. Actualmente, las ediciones más fiables de la poesía gongorina, como la de Antonio Carreira⁹, asignan al *Polifemo* la fecha de 1612.

La historia de amor y muerte que sirve de argumento a la singular fábula mitológica gongorina procede, como se ha indicado, de *Las Metamorfosis*, concretamente de la parte final del libro XIII, contenida entre los versos 730-897 aproximadamente, casi doscientos hexámetros, que ofrecen una situación inicial bien distinta a la que mostrarán luego casi todas las recreaciones hispánicas, puesto que la historia es narrada por la ninfa Galatea a la doncella Escila, mientras ésta la peina.

En el relato original del personaje marino cobra gran fuerza el amor del gigante Polifemo, con sus requerimientos y lamentaciones amorosas, que ocupan la mayor parte del episodio, en tanto que la relación de amor de Acis y Galatea ocupa menos espacio y un lugar que pudiera considerarse un tanto secundario. He aquí como resume la cuestión el licenciado Pedro Sánchez de Viana, en su traducción de *Las transformaciones de Ovidio* (Valladolid, 1589), un libro que Góngora conocería sin duda y que emplea en su versión la octava real (a veces también los tercetos), una estrofa culta que luego repite don Luis y muchos de los que adaptaron episodios mitológicos ovidianos:

Es de saber —escribe Viana— que Galatea fue ninfa marina, hija de Nereo y Doris, amada en gran manera de Polifemo, al cual como ella desdeñase y amase a Acis, indignado el Cíclope arrancó un gran pedazo de peña y arrojó[selo] al miserable mozo, y por conmiseración y ruego de su amada, se convirtió en río de su propio nombre, cuando ya del golpe se le iba a acabar la vida¹⁰.

Veamos algún fragmento de esta traducción, harto infiel en muchos de sus detalles, con variados forzamientos de términos y expresiones, como sucede en la mayoría de las paráfrasis poéticas realizadas a partir del latín, pero que mantiene, sin embargo, una secuenciación de sucesos y un tono aproximados a los que ofrece el original ovidiano. De esta manera, localizamos el comienzo en el que Escila peina los cabellos de la ninfa Galatea, mientras ésta se dispone a contar su historia de amor con el gigante:

⁸ *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, intrd. Dámaso Alonso, Madrid, Real Academia Española / Caja de Ahorros de Ronda, 1991 (ed. facsímil), vol. I, p. 121.

⁹ Luis de Góngora, *Obras completas. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, vol. I, p. 137 y ss.

¹⁰ Pedro Sánchez de Viana, *Las Transformaciones de Ovidio, traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589, f. 245 r., grafía actualizada en éste y los restantes textos que citamos del Siglo de Oro; fragmento incluido en las “Anotaciones sobre el libro treceno de las Transformaciones de Ovidio”.

Peinaba a Galatea acaso un día,
la cual con un suspiro y ansia fuerte
unos amores suyos refería,
con Scila razonando desta suerte¹¹.

La presentación de Acis es, en las palabras de la ninfa, claramente positiva, como que se trata de su enamorado, mencionando el traductor algún referente mitológico que permanece luego en el texto gongorino. Dice así:

Había un Acis, mozo bien nascido,
de Fauno y de Simétide engendrado,
que de sus padres gran regalo ha sido,
mas mucho más de mí fue regalado.
Porque por su señora me ha escogido,
hermoso, mancebito, desbarbado,
que apenas diez y seis años había;
por éste yo, por mí el Ciclops moría¹².

En contraposición al hermoso Acis, la descripción de Polifemo presenta los rasgos usuales de monstruosidad y desmesura:

Y puesto ante los pies un grueso pino,
que le servía de báculo y pudiera
servir de antena, a la zampoña vino,
compuesta de cien cañas y de cera,
su pastoril silbar: el mar vecino
sintiólo, oyólo el monte y la ribera.
Yo, en brazos de mi Acis, tuve asco
de su sonido, en bajo de un peñasco¹³.

A esto se unen además la enumeración de las muchas riquezas que posee y la gran fiereza de que está dotado, detalle este último que se aprecia en la siguiente octava, al referir lo que Polifemo piensa hacer con Acis, cuando lo coja:

Sacarle he las entrañas vivas tuyas,
sembrarle he por los campos a pedazos,
y esparciréle por las aguas tuyas,
sí yo le veo gozar de tus abrazos.
Abrasóme mi alma, no me arguyas
de crudo, que estos bravos amenazas
me nacen deste fuego, pues me atiza
tu agravio y me convierte ya en ceniza.

Paréceme que tengo aquel fogoso
Etna en mi triste pecho trasladado¹⁴,

añade luego refiriéndose al tormento rabioso de los celos.

¹¹ *Ibid.*, f. 139 r., “Libro treceno de las Transformaciones de Ovidio en romance”.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, f. 139 v.

¹⁴ *Ibid.*, f. 150 v.

Pero Góngora, que también conocería el original latino ovidiano, es posible que estuviese al tanto de otros textos polifémicos españoles en los que se advierte la monstruosidad y la belleza que caracterizarán luego su propia creación. En este sentido, podríamos resaltar algunos precedentes cordobeses, el episodio del Orco, Angélica y Medoro (equiparables a Polifemo, Galatea y Acis), perteneciente al poema italianizante del lucentino Luis Barahona de Soto; *Las lágrimas de Angélica* (1586), y la más cercana *Fábula de Acis y Galatea* (1611), del baenense Luis Carrillo y Sotomayor.

He aquí, por ejemplo, cuán hermosamente expresa Barahona los tormentos del amor que experimenta el gigantesco Orco al ver a Angélica en sueños:

Al extender la mano siente luego
que la hermosa dama le metía
la suya al pecho con veneno y fuego,
y el corazón y el alma le entendía;
quedó de amores preso el monstro ciego,
dos veces ciego, que antes visto había,
pues que perdió la lumbre, quien lo niega,
sí es cierto que el Amor hiriendo ciega¹⁵.

O las duras amenazas contra el hermoso Medoro, afortunado competidor en sus amores:

Yo despedazaré por más castigo
sus miembros preciosísimos, que amaste,
por riscos y por selvas sin abrigo,
do tú los puedas ver, pues lo causaste;
no he de comellos, ni han de estar conmigo,
que no permite mi dolor que engaste
su carne entre esta mía, pues en vida
tan odiosa me fue y aborrecida¹⁶.

El lucentino es consciente de que, con este episodio polifémico, está siendo deudor de una importante tradición clásica, puesto que al final del canto comenta, citando previamente a los italianos Boyardo y Ariosto: “A imitación del Polifemo [se refiere al personaje ciclópeo] de Teócrito y Homero, y después de Virgilio y Ovidio, que hacen lo mismo”¹⁷.

Más cercano al original ovidiano, puesto que sigue el argumento conocido y mantiene los nombres de los personajes protagonistas, es la aportación de Luis Carrillo y Sotomayor, que en alguna ocasión se consideró fuente cercana para Góngora, o acicate del mismo, relación que sería viable al menos desde el punto de vista cronológico, ya que las *Obras* póstumas de Carrillo se editan en 1611 (se reimprimen corregidas en 1613) y Góngora pudo componer su poema mitológico, como

¹⁵ Luis Barahona de Soto, *Primera parte de la Angélica*, Granada, Hugo de Mena, 1586, f. 47 r.

¹⁶ *Ibid.*, f. 55 r.

¹⁷ *Ibid.*, f. 57 v.

hemos indicado, en torno a 1612-1613, teniendo en cuenta el hecho de que, en junio de la última fecha, estaba ya en manos de Pedro de Valencia.

En el prólogo a las obras de Luis Carrillo, el hermano del autor, Alonso Carrillo, adscribe el género del poema que nos ocupa a la épica, al referirse, en los siguientes términos, a “la dignidad de la poesía heroica, como la *Fábula de Acis y Galatea*; allí cuenta Galatea su desgracia, y Galatea contando introduce a Polifemo, y imita su fiereza, lo cual es propio de la épica, contar e imitar el poeta, ya en su persona a Galatea, ya en la de Galatea a Polifemo, como es usado artificio”¹⁸.

Más tarde, el mismo Alonso Carrillo habla del estilo ovidiano que presentan algunas traducciones de su hermano:

Las traducciones de particular alabanza —escribe—, así la de Séneca como la de Ovidio es cercana a la dulzura ovidiana, que sólo traduciendo bien sus escritos, en ellos parece se pudiera imitar su dulzura, y así la imitó escogidamente¹⁹.

No extraña, por lo tanto, que la guía inmediata para la composición de su fábula sea el texto mitológico conocido, dato que pone de relieve el hermano del autor, en unos versos introductorios, en los que resume el planteamiento del relato mítico, manteniendo los nombres del modelo:

De viva peña asientos ocupaban
la blanca Galatea y Escila hermosa,
bramando el Etna, lo que apenas daban,
tiernas quejas oyó de voz llorosa²⁰.

Señalemos, al respecto, algunos detalles, teniendo en cuenta que la narradora de la historia es la ninfa Galatea, que pone de relieve la hermosura de Acis (a quien en el impreso se le designa habitualmente como Atis) así como la placidez de la caverna en la que los enamorados se refugian:

Más que la blanca nieve, intacta y pura,
una pequeña cueva se mostraba,
segunda a mi Acis bello, en hermosura,
que la azul Anfitrite coronaba;
persuadiónos su sitio y su frescura,
y el destino cruel que me guiaba;
hizo el amor la viva piedra alfombra,
dosel la peña y del dosel la sombra²¹.

¹⁸ Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Madrid, Luis Sánchez, 1613, “De las obras del autor por don Alonso Carrillo, su hermano. Al lector”, en los preliminares, sin paginar.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, f. 27 r.

²¹ *Ibid.*, f. 28 r.

La grandeza y el aspecto selvático del gigante, en su requiebro amoroso y auto-descripción del mismo, son elementos que conserva Carrillo y que ya estaban en el texto latino:

Mira qué grande soy; no está en el cielo
 Júpiter, que decís arroja airado
 rayos al mundo, tal, ni el ancho suelo
 tal le pintó, cuando le ve enojado;
 sirve a mis hombros de espacioso velo
 el áspero cabello derramado;
 y, ¿quién no estar al hombre bien confiesa
 el vello grueso y duro y barba espesa?²².

Igual sucede con la violencia que el enamorado experimenta contra el competidor y favorecido Acis:

Arda en tus ojos él, arda en tu pecho,
 que él sentirá de aqueste brazo airado
 la furia que gobierna a su despecho,
 lo que un cíclope puede desdeñado;
 por estos campos quedará deshecho
 el tierno cuerpo de tu dueño amado,
 y gustarás en fin, que así lo quieres,
 ver siempre parte dél, por donde fueres²³.

Por la que respecta al *Polifemo* gongorino²⁴, nos encontramos ante el poema que la mayoría de la crítica considera el más perfecto y acabado de todos los que escribió el lírico cordobés, teniendo en cuenta además que Góngora dejó inacabadas varias de sus obras de más aliento y significación, como las *Soledades* o el *Panegírico*.

En la línea que seguimos, hay que indicar que estamos ante una fábula mitológica de inspiración ovidiana, integrada por 60 octavas reales, en lo que se refiere al cuerpo argumental de la obra, a lo que anteceden tres octavas que incluyen la dedicatoria personal al Conde de Niebla (también el poema de Carrillo estaba dedicado al Conde de Niebla, don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, a lo largo de cinco octavas iniciales, lo que resulta en este caso un tanto redundante puesto que toda la

²² *Ibid.*, f. 30 v.

²³ *Ibid.*, f. 31 v.

²⁴ De los numerosos y acertados estudios a que ha dado lugar esta obra, entre los que se encuentran los ya clásicos de Dámaso Alonso, Antonio Vilanova o Robert Jammes, recordemos el volumen más reciente de Autores varios, *Góngora hoy. VII. El Polifemo*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2005. Para las influencias, cfr. Antonio Cruz Casado, "Secuelas de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino", *Criticón*, 49, 1990, pp. 51-59; Rafael Bonilla Cerezo, "Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes", *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 241-276; Id., "Neoclásica y disidente: la *Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina", *Revista de Literatura*, 147, 2012, pp. 207-248; Id., "El fabulero de Francisco Nieto Molina. Estudio y edición", *Criticón*, 119, 2013, pp. 159-234, que contiene el romance "Fábula de Polifemo", etc.

edición, desde la portada, está dirigida a este importante “Capitán general de la costa de Andalucía”, como allí se le designa).

Se aleja Góngora del modelo ovidiano mucho más que lo hace Carrillo y creemos que no debe nada a la fábula de éste, aunque pudieran encontrarse afinidades entre la concepción elitista y clasicista de la cultura²⁵ que expresa el baenense, por ejemplo, en su *Libro de la erudición poética*, y las conocidas ideas gongorinas a propósito de la honra que le ha causado hacerse oscuro a los críticos y lectores ignorantes, a muchos de los cuales los versos del lírico cordobés les resultan incomprensibles, como si “a ellos les [pareciera] griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda”²⁶, concluye el escritor con un sentido claro de menosprecio e insulto.

La narración en tercera persona que se emplea a todo lo largo del poema es, por lo que estamos viendo, una feliz innovación gongorina, puesto que de esta manera se omite la perspectiva parcial y el subjetivismo que veíamos en las palabras de Galatea, en anteriores casos, dando paso a unas condensadas indicaciones de lugar, en Sicilia, cerca del Etna, y una presentación más demorada y artística de los protagonistas.

No por conocida y repetida en estudios y antologías, nos resulta menos impresionante y conseguida la descripción del gigante Polifemo, marcada por cuidadas y resonantes hipérbolos:

Un monte era de miembros eminente
este (que, de Neptuno hijo fiero,
de un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi del mayor lucero)
cíclope, a quien el pino más valiente
bastón le obedecía, tan ligero,
y al grave peso junco tan delgado,
que un día era bastón, y otro cayado.

Negro el cabello, imitador undoso
de las obscuras aguas del Leteo,
al viento que lo peina, proceloso,
vuela sin orden, pende sin aseo;
un torrente es, su barba, impetuoso
que, adusto hijo de este Pirineo,

²⁵ El propio título del libro, tal como indica extensamente el comienzo de la obra, puede tomarse como una invectiva contra los indoctos, puesto que se designa así: *Libro de la erudición poética, o lanzas de las musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deidad*, en Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1611, f. 109 v., grafía actualizada. Se muestra Carrillo contrario a la oscuridad, “Vituperio de la oscuridad”, *ibid.*, f. 131 r., pero se declara partidario de “la dificultad docta”, *ibid.*, f. 131 v. Sobre este escritor son importantes los estudios y ediciones de Angelina Costa, *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984; *Libro de la erudición poética*, ed. Angelina Costa, Sevilla, Alfar, 1987, y *Poesías completas*, ed. Angelina Costa, Madrid, Cátedra, 1984.

²⁶ Luis de Góngora, *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, *op. cit.*, p. 2.

su pecho inunda, o tarde o mal o en vano
surcada, aun de los dedos de su mano²⁷.

La presentación de Galatea resulta bellísima, y es un detalle también ausente del original ovidiano, puesto que la ninfa no tiene por qué presentarse a sí misma ante Escila:

Ninfa de Doris hija, la más bella,
adora, que vio 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.

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente, la perla es, eritrea,
émula vana; el ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
pender en oro al nácar de su oreja²⁸.

²⁷ Luis de Góngora, *Obras completas. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, *op. cit.*, pp. 338-339. Añadamos, para completar el sentido del texto que vieron los contemporáneos de don Luis, las aclaraciones generales de cada estancia que incluye Pellicer en sus comentarios: “Dice agora quien sea el cabrero mayor de la sierra y llega a pintalle. Tres circunstancias pone: en su grandeza un monte, en su vista un ojo, en sus armas un pino. Dice quien sea su padre, que es Neptuno, y de paso significa la fuerza tan grande del ciclope en el manejar del pino, árbol el más pesado de todos”. “Esta estancia dedicó el poeta a la pintura del cabello y barba del Cíclope. Compara el cabello a las aguas negras del Leteo, la barba a un arroyo derrumbado de un monte. No calla el desaliño del jayán, que para enamorar no es pequeña tacha el desaseo; si bien el cabello y barba era tal que cualquier cuidado que gastara en aseallo, fuera perder el olio y el trabajo”, José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, cols. 49 y 55 respectivamente. Sobre el interés de estos comentarios, cfr. Antonio Cruz Casado, “Las *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote* (1630) de José de Pellicer”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, LXXXIII, n° 146, enero-junio, 2004, pp. 107-123.

²⁸ *Ibid.*, p. 340. “Ya que feneció la pintura del gigante en semblante, en vestidos y miembros, comienza a retratar sus afectos, describiéndole enamorado, hasta la adoración, de Galatea, ninfa del mar, hija también suya, cuyas partes encarece de modo que pone en ella cifradas las tres Gracias de Venus: en sus ojos dos estrellas, igual en ellos pavón y en la blancura al cisne”. “Prosigue las alabanzas de Galatea; como para pintar su color blanco y rojos, deshoja rosas blancas y purpúreas la Aurora, de modo que el amor indeciso no sabe si es nieve purpúrea o púrpura nevada. Escribe luego la competencia de la perla eritrea con la frente de Galatea, de que es el amor juez, que airado da la sentencia a favor de Galatea y en castigo de su arrogancia la condena a asistirle en los zarcillos pendiente[s] de las orejas enga[r]zada[s] en oro”, José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes...*, *op. cit.*, cols. 80 y 99.

Singular atractivo presenta, para nosotros, la magistral sensualidad y el jugueteo erótico que expresan los versos de la escena amorosa en que Acis se hace el dormido y Galatea lo contempla embelesada:

El bulto vio y, haciéndolo dormido,
 librada en un pie toda sobre él pende
 urbana al sueño, bárbara al mentido
 retórico silencio que no entiende:
 No el ave reina así el fragoso nido
 corona inmóvil, mientras no desciende,
 rayo con plumas, al milano pollo,
 que la eminencia abriga, de un escollo,
 como la ninfa bella, compitiendo
 con el garzón dormido, en cortesía,
 no sólo para, mas, el dulce estruendo
 del lento arroyo, enmudecer querría.
 A pesar luego de las ramas, viendo
 colorido el bosquejo que ya había
 en su imaginación Cupido hecho
 con el pincel que le clavó su pecho,
 de sitio mejorada, atenta mira
 en la disposición robusta aquello
 que, si por lo suave no la admira,
 es fuerza que la admire por lo bello:
 del casi tramontado sol aspira,
 a los confusos rayos su cabello;
 flores su bozo es, cuyas colores,
 como duerme la luz, niegan las flores²⁹.

²⁹ *Ibid.*, pp. 344-345. "Vio Galatea el bulto de Acis, no el rostro, y creyendo que estaba dormido, se alargó a acechalle librada en un pie solo, propia acción del que va a examinar con secreto alguna cosa. Cortés con el sueño, porque no había para qué despertase Acis, pero bárbara, ignorante de aquel modo de hablar mudo, no atinando qué podía significar haberle puesto aquella ofrenda y dormirse, que parecía que el silencio que afectaba el joven le hablaba retórico razones que no entendía. Paróse, pues, atenta al sueño, con más sosiego que el águila en su nido, cuando no baja furiosa sobre el milano, que aún no se ha soltado en el vuelo y está anidado sobre alguna peña o escollo". "Sale pendiente de la pasada esta estancia, prosiguiendo la comparación del águila. No yace tan inmóvil en su nido el águila cuando no infesta las aves, como la ninfa viendo dormido a Acis, que no sólo se detuvo, pero quisiera que callase el arroyo compitiendo con Acis en cortesía y aun excediéndole; pues si Acis cuando la vio dormida, no trató de enfrenar el arroyo, antes lavándose y bebiendo hizo ruido para que despertase Galatea, ella compitiendo en comedimiento con él, no sólo se quedó inmóvil, pero quisiera enmudecer las ondas lentas del arroyo. Luego vio a pesar de las ramas colorido el bosquejo. Vio el rostro que ella había imaginado tendría". "No afemina don Luis a Acis, aunque le pinta tan hermoso, antes le hace rústicamente bello, airoso sin afectación, galán con descuido, y para esto dice que primero se esconde el áspid en el desaliño del campo que en lo afectado de los jardines; como si dijera más enamora lo robusto de Acis cazador que lo afeminado de los cortesanos, que afectos con el cuidado ser bien vistos. Luego lo explica más. Que en lo viril del rostro de Acis, en lo desgreado, en el sudor envuelto en polvo, allí oculta lo más dulce de su veneno el amor. Bebió Galatea, miróle, acercóse más para mirarle más, para acabar

Esta situación culmina, como sabemos, en la entrega de los enamorados, en una rapidísima escena en la que hay más elementos proclives a la sugerencia erótica y a la sutileza del sentido que a la expresión directa de los hechos. He aquí el final de esta parte:

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 Pafo, engendra Gnido,
negras violas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis y de Galatea³⁰.

Claro que Polifemo, tras un hermoso canto de amor y desengaño, sufre la furia de los celos y el desdén de la ninfa, y sobre todo en el momento en que ve huir juntos a los amantes; es entonces cuando lanza sobre Acis una roca enorme:

Con violencia desgajó infinita
la mayor punta de la excelsa roca,
que al joven, sobre quien la precipita,
urna es mucha, pirámide no poca.
Con lágrimas la ninfa solicita
las deidades del mar, que Acis invoca:
concurren todas, y el peñasco duro
la sangre que exprimíó, cristal fue puro³¹.

El rápido desenlace, en una sola estrofa, concentra la metamorfosis prácticamente en la última palabra de la composición:

Sus miembros lastimosamente opresos
del escollo fatal fueron apenas,
que los pies de los árboles más gruesos
calzó el líquido aljófár de sus venas.
Corriente plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentando arenas,

de beber más veneno, para enamorarse del todo”, José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes...*, *op. cit.*, cols. 229, 234-235 y 246-247.

³⁰ *Ibid.*, pp. 346-347. “Apenas llegaron, terciando el amor, a juntar los dos picos, cuando Acis cogió los claveles de la boca de Galatea, lloviendo sobre el tálamo de los dos cuantas flores producen Gnido y Pafo”, José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes...*, *op. cit.*, col. 271.

³¹ *Ibid.*, p. 351. “Pasó desde los celos a la venganza el gigante, y para satisfacción de su cólera arrancó un pedazo grande del peñasco, y tanto, que a Acis, sobre quien le arrojó, pudo servir de urna y pirámide, de sepulcro y de losa. Galatea entonces solicitaba con lágrimas a los dioses del mar que Acis invocaba con ruegos. Obró la piedad y al pesado golpe de la losa, en vez de sangre, brotó agua, quedando convertido en río Acis”, José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes...*, *op. cit.*, cols. 342-343.

a Doris llega que, con llanto pío,
yerno lo saludó, lo aclamó río³².

Hay en el poema un rico lenguaje poético, marcado por la transposición o hipérbaton y por las numerosas complejidades estilísticas que caracterizan el estilo gongorino, acumulación que gran parte de la crítica le echó en cara con frecuencia y que se convirtió de manera inmediata en un pesado sambenito que perduró a lo largo del tiempo. Ya desde el momento de su salida a la palestra literaria, mediante copias manuscritas, como sabemos, la fábula sufrió los rigores de la más injusta incompreensión, por parte de un amplio sector del público, de lo que se hace eco el propio poeta, en un soneto, del que don García de Salcedo Coronel comentó lo siguiente: “Habiéndose publicado en Madrid la *Fábula del Polifemo*, hubo algunos que culparon a don Luis de sobradamente obscuro en este poema, oponiéndole algunas objeciones indignas de la grandeza de sus números. Contra éstos, pues, escribió este soneto, en que burla graciosamente de su censura, ofreciéndoles no muy limpio el modo con que le podía entender”³³.

He aquí el conocido soneto gongorino:

Pisó las calles de Madrid el fiero
monóculo galán de Galatea
y, cual suele tejer bárbara aldea
soga de gozques contra el forastero,
rígido un bachiller, otro severo,
crítica turba al fin, si no pigmea,
su diente afila y su veneno emplea
en el disforme cíclope cabrero.
A pesar del lucero de su frente,
lo hacen obscuro, y él, en dos razones
que en dos truenos libró de su occidente,
“Si quieren —respondió— los pedantotes
luz nueva en hemisferio diferente,
den su memoria a mis calzones”³⁴.

Con todo, el rechazo del *Polifemo* apareció enmascarado por el mucho más virulento que sufrieron las *Soledades*, difundidas en la corte en la misma época, de tal manera que la defensa del estilo gongorino no suele circunscribirse a uno solo de esos poemas, sino a todas sus composiciones en conjunto; así, por ejemplo, Pedro Díaz de Ribas defiende la forma de expresión gongorina, en concreto el cultismo,

³² *Ibid.* “Cayó el peñasco sobre Acis fugitivo, y en vez de sangre corrió agua, y apenas fueron sus miembros oprimidos del escollo, cuando se hallaron los árboles ceñidos de aljófár líquido, de agua. Sus huesos, en fin, transformados en plata, por entre flores y por arenas llegó al mar, que piadosamente lloroso lo saludó como a yerno y aclamó como a río”, José Pellicer de Salas y Tovar, *Leciones solemnes...*, *op. cit.*, col. 345.

³³ García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, t. II, p. 698.

³⁴ Luis de Góngora, *Obras completas. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, *op. cit.*, pp. 449-450.

en sus “Discursos apologéticos por el estilo del *Polifemo* y *Soledades*”, trayendo luego a colación en la defensa las opiniones de Bernardo de Aldrete: “Para conseguir nuestro poeta —escribe Ribas— esta alteza y elegancia en el decir, o le fue necesario o convenientísimo revolver los tesoros de la lengua latina, usurparle muchas voces elegantes, vetustas, sonoras y muchas frases bizarras; con lo cual parece enriqueció la nuestra y la adornó del atavío y galas extranjeras, descubriendo sus espaciosos y amenos campos, no hollados antes”³⁵. Fueron estos vehementes discursos incluso motivo de alguna composición, como comprobamos en el soneto que le dedica Antonio de Paredes, que recuerda aquellos “Acentos del jayán, robustamente / en dulzuras de amor siempre acordados”³⁶, en referencia al gigante cíclope. Como alabanza directa a la creación gongorina, recordemos los versos de Miguel Colodrero, que escribe a propósito del Polifemo, en el primer cuarteto del soneto que dedica a Góngora:

Éste aquel es, que al maquinoso velo
aun no le perdonó sublimidades
de Galatea, dulces crueldades,
cantadas mira en superior desvelo³⁷.

La presencia y la huella de don Luis de Góngora continuaron durante mucho tiempo en el panorama literario español³⁸ y, con él, la del antiguo Ovidio que siguió suministrando temas y relatos de metamorfosis humanas y divinas a lo largo de todo el Barroco, historias trágicas siempre que tienen en cuenta, en algún caso, la aportación del poeta cordobés y que, en otros, la olvidan como signo de distinción personal. De esta manera, encontramos en el contexto lírico cordobés de aquella centuria muchos cultivadores de la fábula mitológica, en cuyas creaciones no podemos detenernos en esta ocasión, pero que merecerían en otro momento una atención pormenorizada, puesto que el rico panorama ovidiano se nos antoja un caldo de cultivo adecuado para la recreación de historias que incluso pueden adquirir, como hemos señalado en otra ocasión³⁹, un matiz burlesco y en otros casos, religioso, “a lo divino”, como se calificaba entonces la tendencia indicada.

Un recuento superficial y aproximado de cultivadores de la fábula ovidiana, en el inmediato ámbito geográfico cordobés, pre o postgongorino, debe incluir el ya citado Luis Barahona de Soto, del que editamos hace tiempo sus textos mitológi-

³⁵ Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos. Los “Discursos apologéticos” de Pedro Díaz de Rivas. El “Antídoto” de Juan de Jáuregui*, México, El Colegio de México, 1960, p. 85.

³⁶ Antonio de Paredes, *Rimas*, Córdoba, Salvador de Cea, 1623, f. 8 r.

³⁷ Miguel Colodrero de Villalobos, *Varias rimas*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1629, p. 24.

³⁸ Cfr. Antonio Cruz Casado, “Don Luis de Góngora y Argote: partidarios y detractores (Cuatro siglos de gongorismo)”, *BRAC*, núm. 160, enero-diciembre, 2011 (2012), pp. 65-93.

³⁹ Id., “Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino”, *Criticón*, 49, 1990, pp. 51-59.

cos⁴⁰, a propósito de los cuales el propio Cervantes había dicho, en el *Quijote*, que “fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio”; suyas son una “Fábula de Acteón” y otra de “Vertumno y Pomona”, interesantes recreaciones en metros cortos. Tras Luis Carrillo y Sotomayor, del que nos ocupamos someramente antes, igual podríamos decir del joven Antonio de Paredes, del cual hemos sabido que no era cordobés, sino oriundo de Extremadura (quizás de Trujillo), ya en nuestra época, pero al que sus amigos cordobeses ampararon al mismo tiempo que editaron su obra poética después de su muerte; en sus *Rimas*, de 1622, impresas en Córdoba, se incluyen unas fragmentarias octavas de su “Fábula de Dafne y Apolo”⁴¹, de inspiración culta.

Al baenense Miguel Colodrero de Villalobos⁴² le debemos, entre otras, una extensa “Fábula de Teseo y Ariadna”⁴³ y al montillano Miguel de Barrios, nombre español del judaizante Miguel Daniel Leví de Barrios, varias composiciones ovidianas más, como una “Fábula de Polifemo y Galatea” en versos octosílabos⁴⁴; por su parte el médico cordobés Enrique Vaca de Alfaro escribe y comenta con rasgos moralizantes la “Trágica metamorfosis de Acteón”⁴⁵, en su libro *Lira de Melpómene* (1666), y el lucentino Gonzalo de San Miguel⁴⁶ nos ha transmitido manuscritas, entre sus obras juveniles (c. 1666), una irónica “Fábula de Apolo y Dafne”, en versos octosílabos, que debe más al estilo conceptista de Quevedo que al de Góngora. Ya en los últimos años del XVII y primeras décadas del XVIII, encontramos la amplísima obra inédita y manuscrita *El cisne andaluz*, del montillano Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto, que nos legó una notable colección que se acerca a las cien

⁴⁰ Luis Barahona de Soto, *Fábulas mitológicas*, ed. Antonio Cruz Casado, Lucena, Excmo. Ayuntamiento / Publicaciones de la Cátedra Barahona de Soto, 1999. Retomamos como apéndice del presente trabajo un fragmento poético de aquella edición.

⁴¹ Antonio de Paredes, *Rimas*, *op. cit.*, f. 10 r. y ss.

⁴² Una aproximación a este escritor, en Antonio Cruz Casado, “Un seguidor de Góngora, oriundo de Baena: Miguel Colodrero de Villalobos (1608-¿1660?)”, en *Angélica. Revista de Literatura*, 10, 2000-2001, pp. 119-132.

⁴³ Miguel Colodrero de Villalobos, *Varias rimas*, *op. cit.*, p. 63 y ss.

⁴⁴ Miguel de Barrios, *Flor de Apolo*, Bruselas, Baltasar Vivian, 1665, p. 52 y ss. Una buena edición de esta obra es: Miguel de Barrios, *Flor de Apolo*, ed. Francisco J. Sedeño Rodríguez, Kassel, Edition Reichenberger, 2005; pp. 165-178, para el “Romance a Polifemo y Galatea”.

⁴⁵ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene, a cuyas armoniosas voces y dulces aunque funestos ecos oye atento el doctor don Enrique Vaca de Alfaro la trágica metamorfosis de Acteón y la escribe*, Córdoba, Antonio Carrillo, 1666. Un buen estudio reciente, junto con la edición, de este autor es la tesis doctoral de M^a Ángeles Garrido Berlanga, *La obra poética de Enrique Vaca de Alfaro: edición y estudio de la “Lira de Melpómene”*, Sevilla, Universidad, 2016, consultable on line. Otra tesis de interés mitológico es la de Esther Fernández López, *Materia mitológica en las letras españolas: a propósito de Perseo*, Madrid, Uned, 2015, también consultable on line.

⁴⁶ Cfr., Antonio Cruz Casado, “La obra literaria inédita de Gonzalo de San Miguel (Poesía y teatro en la segunda mitad del siglo XVII).”, en *El sol de los talleres. Estudios en homenaje al Dr. Stanislav Zimic*, ed., María Ángeles Fernández Cifuentes, Newark, Juan de la Cuesta, 2014, pp. 39-56.

composiciones mitológicas⁴⁷, de diversa entidad, entre las que no falta un mediano romance heroico, “En nombre del soberbio y amante Polifemo”. Como vemos el panorama poético de nuestros paisanos no es en absoluto desdeñable, y aún podría quizás ampliarse con otras incorporaciones⁴⁸.

Es posible que, en la actualidad, no se lea mucho al poeta latino Ovidio, en su idioma original o en traducciones clásicas o recientes, pero lo que sí nos parece seguro es que, cuando leemos a Góngora o cualquier otro poeta áureo que adapta sus fábulas mitológicas, estamos percibiendo y degustando sentimientos, situaciones y argumentos, que legó a la posteridad el delicado poeta de Sulmona, fallecido hace nada menos que dos mil años.

⁴⁷ Al respecto, entre otros estudios, cfr. Antonio Cruz Casado, "Los poemas de tema mitológico en *El cisne andaluz*, de Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738)", en *Hommage à Robert Jammes (Anejos de Crítica)*, 1, Toulouse, PUM, 1994, pp. 281-297.

⁴⁸ Hemos examinado con cierto detenimiento las obras de otros poetas cordobeses del Siglo de Oro, como Valladares de Valdelomar, Gonzalo de Saavedra o, su hijo, Martín de Saavedra. En relación al primero y a su obra *Cavallero[sic] venturoso* (c. 1617), hemos encontrado diversas referencias mitológicas en los poemas dispersos a lo largo del texto, así en los “Tercetos”, pp.227-229, de la primera parte, o en los “Sonetos”, pp. 96-97, de la segunda, también en p. 320, de la segunda parte, se encuentra una referencia al mito de Acteón, en uno de los escasos poemas amorosos del libro. Hay también referencias al poeta Ovidio, por ejemplo, en pp. 19 y 234, de la segunda parte, pero no muy significativas. Lo que predomina en los poemas del libro, junto a la trama narrativa autobiográfica, son los temas religiosos, morales y a veces satíricos, con muchas composiciones dedicadas a la nobleza, los reyes o las grandes dignidades eclesiásticas. Por lo que respecta a Gonzalo de Saavedra y a su libro pastoril *Pastores del Betis* (1633), encontramos en el texto numerosos poemas amorosos, dentro de la convención del género, pero no hay propiamente fábulas mitológicas, aunque hay referencias a mitos y personajes grecorromanos en los textos preliminares (en el soneto don Álvaro de Alarcón, por ejemplo). En la prosa hay alguna referencia a las fábulas ovidianas, por ejemplo, a la de Venus y Adonis: “en cuyas espesuras se encuentra el cerdoso jabalí, que afilando los ardientes colmillos renueva el llanto a la hermosa Venus y la memoria de su perdido Adonis” (p. 5), en tanto que en determinados versos se mencionan personajes de las *Metamorfosis*, como la ninfa Eco (p. 19) o el dios Amor (p. 98 y ss.). Por lo que respecta a la colección poética de Martín de Saavedra, *Ocios de Aganipe* (1634), encontramos un soneto dedicado al mito de Ícaro, que reproducimos a continuación: “A Ícaro. / Veloz camina con osado vuelo / joven alado, intrépido, arrogante, / menospreciando la deidad brillante, / aspira a penetrar celeste velo. / Siete planetas no le dan recelo, / ¡oh juventud por Hados inconstante, / que presto muda el ser, muda semblante, / quien sin consejo se remonta al cielo! / ¡Oh blanda cera, que al dorado Apolo / y sus lucientes rayos, atrevida, / intentaste llegar, sin temer males! / Este, pues, peregrino, este, pues, solo, / que se entregó a los riesgos de la vida, / cayó en el mar, dio nombre a sus cristales.” (p. 205, grafía actualizada).

APÉNDICE

UNA FÁBULA MITOLÓGICA OVIDIANA:
LA FÁBULA DE ACTEÓN, DE LUIS BARAHONA DE SOTO

FÁBULA DE ACTEÓN

De un alma⁴⁹ que fue vestida
con dos cuerpos, de hombre y fiera
y de otra alma que, regida
de un cuerpo⁵⁰ más que de cera,
fue cual piedra endurecida,
de un milagro y de otro extraño
diré, y de un dolor tamaño,
que pocos lo conocieron,
sino aquellos que supieron
lo que yo sé⁵¹, por mi daño.

¡Oh tú, que, para mi mal,
sola en el mundo naciste,
bella, cruel, desleal,
sabia, y que de todo fuiste
modelo y original,
oye lo que cantar quiero:
verás en ciervo ligero
mudado al señor de Tebas⁵²,
do el tormento que en mí pruebas
fue figurado primero.

Con poco que estés atenta,
en sus trabajos verás
los de aquel que te los cuenta,
y si quiés⁵³ saberlo más,
tu desamor y mi afrenta.
Verás sobre su divisa
los del que en su mal no avisa,

⁴⁹ *Un alma... con dos cuerpos*, el alma de Acteón, que tiene consecutivamente dos cuerpos: el cazador (hombre) y el ciervo (fiera), puesto que a pesar de la metamorfosis el personaje sigue manteniendo sus facultades racionales.

⁵⁰ *Un cuerpo... de cera*, el cuerpo de la diosa Diana, hermoso pero tan insensible y duro como la piedra.

⁵¹ *Lo que yo sé*, referencia al amor desgraciado del propio pretendiente, tema que va a ser frecuentemente recordado a lo largo del poema.

⁵² *El señor de Tebas*, es decir Acteón, cuyo abuelo, Cadmo, había construido la ciudad de Tebas en la que reinaba. El joven cazador era hijo de la hija de Cadmo, llamada Autonoe, y de Aristeo. El poeta enamorado, como indica en los versos siguientes, piensa que el tormento de Acteón prefigura el que él sufre actualmente.

⁵³ *Quiés*, forma antigua y apocopada de "quieres".

puestos para más despecho,
y, cual yo, el cuitado hecho
del mundo fábula y risa.

No demandaré favor
a aquella musa que en vano
supo decir mi dolor;
mas al celoso Vulcano,
que es el padrastro de Amor⁵⁴.
La materia será el caso,
y su fragua mi Parnaso,
y sus golpes mis desmayos,
y mis palabras los rayos
de su fuego, en que me abraso.

Una muy copiosa fuente
muy alegre y fresca está
en la tierra cuya gente
le nació a Cadmo de la
quijada de una serpiente,
de un monte jamás rozado,
de sangre nunca manchado,
cercada⁵⁵ al Austro y Poniente,
descubierta al sol de Oriente
y cubierta al cierzo helado.

Y aunque, por larga costumbre,
de diversas ramas lleno,
que se tejen en la cumbre,
defiende el cerrado seno
del alegre sol la lumbre,
con las hojas compitiendo
el sol, a veces venciendo,
y a veces siendo medroso
va un claroescuro hermoso
de las sombras componiendo.

Allí, gentil, largo y liso,
está el árbol⁵⁶ que guardó
el nombre de Cipariso,
y el otro do se escondió
Dafnes del pastor de Anfriso,
y aquel árbol que parece
que por Tisbe se entristece,

⁵⁴ *Amor*, sobre estos elementos mitológicos, que no anotamos para no ser redundantes, ver lo que indicamos la introducción del poema.

⁵⁵ *Cercada*, de la misma manera que *descubierta* y *cubierta*, está referido a la fuente, de la que indica la situación, mencionada al principio de la estrofa.

⁵⁶ *Árbol*, los tres árboles a los que se hace referencia en el texto, mediante alusiones mitológicas, son el ciprés, el laurel y el moral. En los últimos versos se indica que las hojas del moral sirven de alimento a los gusanos de seda, que dan origen a la sericultura (industria de la seda), de gran importancia en la Granada del siglo XVI.

la fruta en sangre bañada,
que a la morisca Granada
con sus hojas enriquece.

Y otros árboles sin cuento,
de los que suelen poblar
la tierra con su cimiento,
y dividir y azotar
con sus pimpollos el viento.
De una lucha entre ellos brava
con el que entonces soplaba
siendo cada cual herido,
un mormollo⁵⁷ y un ruido
dulcísimo se escuchaba.

El sol, en ellos hiriendo,
iba de varios olores
otro nuevo produciendo,
y de diversos colores
otro mejor componiendo;
y así, el viento, disfrazado
de un nuevo color, mezclado
nuevo olor, nuevo ruido,
hiciera alegre el sentido
del más triste enamorado.

Entre la arboleda estaba
de natural piedra viva
un güeco⁵⁸ de do manaba
el agua que desde arriba
abajo se despeñaba.
Después ésta se vertía
sobre otra peña y corría
por un arco, parte a parte,
do natura venció al arte
y el arte a la fantasía.

Y del verdor que a la par
crece estaba tan cubierta,
que pocos sabían hallar
la no frecuentada puerta
para el ameno lugar.
Y así la tierra, cavada
del agua en ella quebrada,
hecha pequeña laguna,

⁵⁷ *Mormollo*, sic, por "murmullo". Con la forma señalada en el texto se considera una forma léxica propia del andaluz, vid., Antonio Alcalá Venceslada, *Vocabulario andaluz*, Madrid, Gredos, 1980, p. 415, donde remite precisamente a este ejemplo de Barahona.

⁵⁸ *Güeco*, en lugar de "hueco". Sobre este uso fonético, vid. nota 61, referida a *güerto*. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, op. cit., p. 641, en una amplia nota, señala que es un recurso propio del habla andaluza.

no se vio en edad alguna
del todo en lumbre bañada.

El margen de césped vivo,
de nervosa y ciega trama
que, de tierra, al fugitivo
licor la ñudosa grama
hizo en su lugar nativo,
va las ondas terminando,
do esquivas cañas silbando,
y agudos juncos ludiendo⁵⁹,
con blandas ovas tejiendo,
iban su curso cegando.

Va desde aquí la corriente
del agua tan sosegada,
que apenas la vista siente
si corre, o si está parada;
si va a levante o poniente.
Limpia, clara, blanda y pura,
liviana, que se apresura
de la boca a las entrañas
de sabor y de marañas,
de olor y color segura.

Por la suave armonía
que la frecuencia confusa
de los pájaros hacía,
parece que alguna musa
la concertaba y regía.
No goza esta fuente tal
el ganado pastoral:
que fuente, bosque y dehesa
es de Diana, princesa
del Colegio Virginal⁶⁰.

Aquí la diosa solía
en el caluroso estío
olvidar la montería
y en el líquido rocío
sus castos miembros metía.
Y siendo entonces llegada,

⁵⁹ *Ludiendo*, probable cultismo, poco usual, creado a partir de *ludus*, "juego", lo que vendría a significar que los juncos juegan como agujas con las blandas ovas y las van tejiendo hasta cegar el borde de la laguna, aunque parece más seguro que signifique "frotando", como en el siguiente pasaje de Cervantes: "hicieron asimismo fuego, ludiendo dos secos palos, el uno contra el otro", Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 98.

⁶⁰ *Colegio Virginal*, tanto Diana como las ninfas que forman su cortejo son vírgenes, no buscan el amor de los hombres; sólo en una ocasión la diosa se sintió atraída por un hombre, un hermoso pastor al que vio dormido, llamado Endimión. Sobre este personaje y su significado, cfr., Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed., Carlos Clavería, *op. cit.*, p. 376 y ss.

de sus ninfas rodeada,
arco y flechas a una dio
y otra el manto le tomó
con que vino cobijada.

Otra con blanco cendal
fue limpiando del sudor
la garganta de cristal,
que derritiera en amor
al más duro pedernal.
Otra le cogió el cabello,
tal, que no era tal como ello
madeja de oro crespada,
y en una y otra lazada
lo añadió, y [a] Amor entre ello.

Otra ninfa, diligente,
la ropa de grana y oro
le quitó liberalmente,
y descubrióse un tesoro
más bello que el sol de Oriente:
descubrióse el blanco pecho,
de masa celestial hecho:
dos montes⁶¹ y una cañada
de blanca nieve cuajada,
y el Amor allí deshecho.

Dos le quitan el calzado,
y un color se descubrió
de leche y sangre, rosado,
que cuando al suelo tocó
hizo florecer el prado.
La pierna gruesa y ceñida
a Elena⁶² dejó vencida,
y el pequeño y blanco pie
con un solo puntapié
diera a mil Narcisos⁶³ vida.

Y luego en el mismo instante,
doce de las más preciadas,
con amoroso semblante,
de sus ropas despojadas,

⁶¹ *Dos montes*, referencia a los senos de la diosa. Nótese la sensualidad de todo este pasaje.

⁶² *Elena*, de nuevo Helena de Troya tomada como término para encarecer la belleza de la mujer, tal como se hizo en la composición anterior.

⁶³ *Narcisos*, el hermoso Narciso era amado con pasión por la ninfa Eco, pero el joven la despreciaba constantemente, hasta tal punto que la divinidad se retiró a los más apartados antros y cavernas, donde repite siempre el final de los nombres que oye pronunciar. Narciso se enamoró de sí mismo al mirarse en una fuente y los dioses terminaron por convertirlo en la flor que lleva su nombre. Es posible que en el texto se refiera sólo a las flores llamadas así, no forzosamente al personaje mitológico, y el sentido sería que con su pie puede hacer brotar las flores del prado, como ha indicado antes.

se le pusieron delante,
 las cuatro con delicados
 vasos de mirra colmados,
 bálsamo, y ámbar, y enciensos,
 y otros olorosos censos⁶⁴
 de los nabateos⁶⁵ collados.

Las otras cuatro trajeron
 varias suertes de conservas
 que de las frutas hicieron
 y de las mejores yerbas
 que en todo el mundo cogieron.
 Las otras, dulce comida
 trajeron para la vida,
 pues la conserva inmortal
 aquella que es, por ser tal,
 sólo a los dioses debida.

Comenzaron a verter
 sobre aquel cuerpo divino
 licores, y ellos a oler,
 y ¡qué olor! pues dél les vino
 más que ellos pueden tener.
 ¡Oh venturoso licor,
 que tuvo tanto valor,
 que mereciese tocar
 do no mereció llegar
 el gran poder del Amor!

De la conserva tomó
 después desto parte poca;
 no la tomó, mas la dio;
 pues, metiéndola en su boca,
 eterna la conservó.
 Fue entre sus labios deshecha,
 y, de serlo satisfecha,
 con gran ventaja, pues que
 della en breve espacio fue
 la preciosa carne hecha.

Miró sus miembros en vago
 cual el soberbio pavón⁶⁶
 (que hicieron tal estrago),
 y ella y todo su escuadrón
 se echaron juntas al lago.

⁶⁴ *Censos*, "tributos" y, de manera más genérica, "productos" de los montes nabateos, referidos en esta ocasión a los perfumes clásicos antes mencionados: mirra, bálsamo, ámbar, incienso.

⁶⁵ *Nabateos* es un gentilicio antiguo referido a un pueblo nómada que habitaba en Arabia, suele equivaler a oriental y estar relacionado con la reina de Saba y sus perfumes.

⁶⁶ *Pavón*, pavo real.

Iban todas de arrancada⁶⁷,
 en escuadra concertada,
 y así todo el lugar lleno,
 cual por el cielo sereno
 de grullas larga manada.

¡Quién las 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!

Por lo más alto del cielo
 iba el sol, y suspendió,
 de gozoso, el curso y vuelo,
 y, parándose, abrasó
 con sus rayos todo el suelo.
 Y el viento que iba soplando
 fuese de nuevo esforzando
 con la grande claridad,
 y trajo tal sequedad,
 que dejó el mundo anhelando.

Solamente aquel lugar,
 porque a Diana le place,
 ella le hizo templar
 con la virtud con que hace
 menguar y crecer el mar⁶⁸.
 El viento no le alcanzaba;
 y el sol tan colado entraba,
 que su furor y su brío
 sólo de la peña el frío
 le resistía y templaba.

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 á provecho;
 cuál dellas se za[m]bulló,

⁶⁷ *De arrancada*, probablemente "veloces", con impulso, como el caballo cuando "arranca" o inicia su carrera.

⁶⁸ *Menguar y crecer el mar*; no hay que olvidar que Diana se identifica con la Luna, Selene, y ésta provoca las mareas.

y cuál el lago cercó,
vuelto al cielo el rostro y pecho.

Ya Filodoce tenía
una trepa⁶⁹ comenzada,
cuando, con gran vocería
y aullidos, fue alborotada
la virginal compañía;
que, siendo entonces llegado,
de estío y sed fatigado,
el cazador Acteón,
causó grande turbación
en el colegio sagrado.

Que unas dellas se escondieron,
en las aguas za[m]bullidas;
otras la espalda volvieron;
otras de ramas crecidas
de árboles se cubrieron.
A otras vieras sentar,
a otras, gritando, abrazar
a la diosa casta y clara,
y otras mirarle a la cara,
sin osarse menear.

Otras ante él se ponían,
porque la vista cebase
en lo que le descubrían,
y a Diana no mirase,
que era lo que más temían:
porque es punto de primor,
si de pena o de dolor
se halla el hombre cercado,
escoger, si es avisado,
de dos daños el menor.

Otras, con ánimo puro,
estando en torno abrazadas
del cuerpo nada seguro,
hicieron encadenadas
un hermoso y bello muro.
Mas poco vale lo hecho;
que él la mira, a su despecho:
tan gentil Diana estaba,
que por cima las sobraba
con más que garganta y pecho.

Cual suele en playa espaciosa
nave rica, con despojos
de una batalla famosa,
llevarse tras sí los ojos

⁶⁹ *Trepa*, quizás "escalada" por los árboles, de trepar o subir, pero el término también significa "voltereta".

sin parar en otra cosa,
 así, de ninfas cercada,
 ella sola fue mirada
 del que por su mal la vio,
 que en sólo aquesto acertó,
 para no acertar en nada.

Acertóla a conocer,
 no del todo, por quien era;
 que esto, a podello saber,
 bien más acertado fuera
 si no la acertara a ver.
 Vido el rostro sin igual,
 los topacios⁷⁰ y el coral,
 puestos por arte sutil,
 el aljófár y el marfil,
 la púrpura y el cristal.

De un brazo que alto tenía
 vio el molledo⁷¹ blanco y grueso;
 la mano, que al sol vencía,
 con que el duro arco de güeso⁷²
 alargaba y encogía.
 Digo que miró la mano
 que después le dio tal mano⁷³;
 miróla parte por parte;
 que, aunque estaba puesto aparte,
 pudo ganarle de mano.

Vio el cabello atado y liento⁷⁴
 y dejó enlazarse en él,
 tras la vista, el pensamiento,

⁷⁰ *Topacios, coral, aljófár, marfil, púrpura, cristal*, son metáforas puras referidas a elementos del rostro de la diosa, que pueden ser las siguientes: topacios, los ojos, puesto que Covarrubias, *Tesoro, op. cit.*, col. 966, señala que esta piedra preciosa suele ser de color verde (en alguna ocasión se encuentra esta piedra aplicada a los dientes: "Y aunque es mi boca aguileña / y la nariz algo chata, / ser mis dientes de topacios / mi belleza al cielo ensalza", Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, *op. cit.*, II, p. 374, pero es posible que aquí el término tenga un sentido irónico, como toda la canción, e indique que tiene los dientes amarillentos, otro matiz habitual del topacio); el coral, los labios; el aljófár, las gotas de agua, puesto que Diana se ha bañado; el marfil, los dientes; la púrpura, las mejillas; el cristal, la piel.

⁷¹ *Molledo* es la parte más carnosa y blanda del brazo, en su parte superior.

⁷² *Güeso*, por "hueso", con una fonética ya analizada en nota anteriores.

⁷³ *Mano*, en la segunda parte de esta estrofa aparecen tres formas homófonas con significados distintos. En la primera aparición tiene el sentido habitual de "extremidad superior", en el segundo se refiere al "golpe" o tanda de golpes que va a recibir, en sentido metafórico, puesto que la diosa se limita a lanzarle agua al rostro, y en el último caso está empleando una frase hecha equivalente a "ganar" o preceder y ser el primero en el juego. La idea parece ser que Acteón mira la mano de la diosa, de la que va a recibir tal golpe después; sin embargo, puede mirarla con detenimiento, puesto que está situado en un lugar un poco apartado, en lo que sale ganador momentáneamente.

⁷⁴ *Liento*, húmedo, poco mojado. Según Covarrubias, *Tesoro, op. cit.*, col. 766 b: "Lo que no está del todo enjuto", del latín "lentus".

y éste se llevó tras dél
voluntad y entendimiento.
No supo mirar por sí,
hasta verse preso allí
de amor en el ciego abismo;
mas yo hiciera lo mismo
si la viera antes que a ti.

Finalmente, en ella vio
el extremo de belleza
que en ti sola se cifró,
y el extremo de aspereza,
después del que sufro yo.
Y, como yo lo hiciera,
comenzó, que no debiera,
con donaire y cortesía,
a decir lo que sentía,
y ojalá más no sintiera:

"Alma preciosa que digna
fuiste del cuerpo más bello
que la vista determina,
o seas humana, si sello⁷⁵
pudieras, sin ser divina;
o seas del sublime coro,
que por tal te creo y adoro;
o seas la virgen buscada⁷⁶
que fue de Plutón robada
entre Pachino y Peloro;
o seas desta arboleda
ninfa, o de estas claras fuentes,

⁷⁵ *Sello*, serlo, mediante asimilación fonética y quizás por necesidades de rima.

⁷⁶ *La virgen buscada*, alusión a Proserpina o Perséfone, como indica Rodríguez Marín, *Barahona de Soto*, *op. cit.*, p. 652, n. 3, también conocida como Cora. Perséfone era hija de Zeus y Deméter (Ceres); el Hades, o Plutón, en su versión latina, se enamora de ella y la roba, aunque el lugar varía de unas versiones a otras: Tracia, Jonia, una selva sagrada junto a Megara o, lo más admitido, Sicilia. Deméter busca a su hija y se entera de quien es el raptor; por mediación de Zeus, Hades tiene que devolver la muchacha, pero por haber comido ésta un grano de granada en los infiernos tiene que repartir su vida entre la tierra y el mundo subterráneo. Vid., Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1980, II, pp. 510-511. En cuanto a los topónimos Pachino y Peloro pertenecen a la isla de Sicilia o Trinacria y se encuentran en la versión de este episodio incluido en las *Metamorfosis*; el gigante Tifeo, que está aplastado por la isla completa, tiene "su mano derecha aprisionada por el ausonio Peloro, la izquierda por ti, Paquino, las piernas están oprimidas por el Lilibeo", Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, *op. cit.*, p. 367; vuelven a aparecer estos tres montes en el episodio de Escila y Caribdis: "el Paquino está vuelto en dirección a los austros portadores de lluvia, expuesto a los suaves céfiro el Lilibeo, el Peloro dirige su mirada hacia las Osas privadas del agua del mar y hacia el bóreas", *ibid.*, p. 694. El Lilibeo es el nombre poético de un volcán de Sicilia, cuya mención se incluye en las primeras estrofas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora: "Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo", Góngora, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, p. 620.

o la que en mudable rueda
levanta y abaja gentes⁷⁷,
sin jamás tenerla queda;
sé tú quienquiera que seas,
así entre tus manos veas
la cosa más deseada
si hay alguna tan sagrada
que desees y no poseas;
y así consigas vitoria
del que causó turbación
algún tiempo en tu memoria,
si puede caber pasión
en almas llenas de gloria,
que...". Dijo, y quedóse aquí;
que viéndole estar así,
con lo que otra se amansara,
la diosa volvió la cara,
cual de grana o carmesí.
¿Quién vio el color que parece
cuando con vario arrebol
la ciega nube se ofrece
delante el dorado sol
que por partes la esclarece?
Y ¿quién vio en el alborada
la fresca aurora rosada?
Pues con gesto más galano
volvió el rostro soberano
la casta diosa enojada.
Aunque no dél vergonzosa,
estaba de su vergüenza
encogida y temerosa;
mas viendo su desvergüenza,
salió corrida y furiosa.
Cuando Acteón conoció
en qué y contra quién pecó,
quisiera no haber nacido,
y mejor le hobiera⁷⁸ sido
que morir como murió.
Púsose el color robado⁷⁹,
y comenzaba a temblar
como aquel que está azogado,

⁷⁷ *La que en mudable rueda levanta y abaja gentes...*, referencia perifrástica a la Fortuna, conocido personaje mitológico sobre el que escribe Juan de Mena, el *Laberinto de Fortuna*.

⁷⁸ *Hobiera*, sic, por "hubiera", mediante la debilitación vocálica de la protónica, quizás con cierto sentido arcaizante.

⁷⁹ *Color robado*, quizás el amarillo (o la ausencia de color), de acuerdo con el contexto, lo que equivale a decir que perdió el color del rostro, aunque no encuentro ejemplos afines de "robado" igual a "perdido".

o al modo que suele estar
 el can ante el león echado.
 Y ella le muestra el semblante
 como la madre al infante
 de quien ha sido enojada,
 o como leona airada,
 muertos sus hijos delante.

Y dijo con voz sañuda
 lo que las fatiga más
 a las mujeres, sin duda:
 "Traidor, no te alabarás
 de que me viste desnuda.
 Y la caza que deseas,
 por quien mi fuente rodeas,
 te daré por enemiga,
 y que, para más fatiga,
 sin ti y con ella te veas".

Y como el arco ni jara⁸⁰
 en la mano no halló,
 tomando del⁸¹ agua clara,
 con ella le roció
 pecho y manos, pies y cara.
 Iba sudando y, mojado,
 quedó de súbito helado
 y algún tanto temeroso;
 mas el deseo amoroso
 no por eso resfriado.

No sólo le resfrió,
 que a questo lo menos fue,
 porque la agua en sí tomó
 una fuerza, un no sé qué,
 que más que fuego abrasó.
 Convirtió de otro metal
 toda la parte mortal;
 comenzó el pecho a querer,
 y el hígado a apetecer
 cosas de otro natural.

El corazón, que solía
 las empresas peligrosas
 buscar lleno de osadía,
 en las muy pequeñas cosas
 mostraba ya cobardía.
 Y este mismo corazón,
 que antes sirvió a la razón,
 y el seso que fue su asiento,

⁸⁰ *Jara*, "flecha", término ya explicado en la *Fábula de Vertumno y Pomona*, nota 41.

⁸¹ *Tomando del...*, posiblemente todavía con sentido partitivo, como es usual en francés.

ambos de un consentimiento,
declinan jurisdicción⁸².

A la razón no dañó,
porque era parte inmortal;
mas del arte⁸³ la dejó
que es la persona real
que fuerza y poder perdió.
De nadie ya obedecida,
de todos aborrecida,
¿qué vale sin gobernar,
entre la gente vulgar,
por sus vasallos regida?

Los afectos naturales,
odio, amor, ira y deseo,
miedo, esfuerzo y otros tales,
tienen el gobierno feo
todos conformes e iguales.
Ni entre sí tienen contienda,
ni en ellos hay quien se entienda,
uno loco, otro grosero,
y el que madrugó primero
lleva a los otros de rienda⁸⁴.

Luego, sin más dilatallo⁸⁵,
en diversa proporción
vieras al cuerpo mudallo;
que siempre la inclinación
del señor sigue el vasallo.
Cuando la razón regía,
el rostro alzado tenía;
mas luego que se perdió,
el rostro a tierra bajó;
que alzallo no merecía.

Los ojos abrió mayores
y más largo tendió el cuello;
percibió más los olores;

⁸² *Declinan jurisdicción*, en el sentido de que "dejan de actuar" como lo hacían habitualmente, no mandan en el individuo, refiriéndose tanto a la inteligencia o razón, que se ofusca, como al corazón, que siente temor.

⁸³ *Del arte*, "de tal manera".

⁸⁴ *De rienda*, "lleva la delantera", como el que lleva la rienda de una cabalgadura.

⁸⁵ *Dilatallo*, "dilatarlo", mediante asimilación fonética, fenómeno ya señalado, y que se repite en *mudallo*, quizás influido por las necesidades de la rima, aunque no ocurre así en el verso final de esta estrofa: *alzallo*. Al respecto escribe Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, op. cit., pp. 99-100 : "Marcio. En los verbos compuestos con pronombres, hay muchos que convierten una *r* en *l*, y por lo que vos decís *decirlo* y *hacerlo*, ellos dicen *decillo* y *hacello*. Decidnos acerca desto lo que os parece. Valdés. Lo uno y lo otro se pueden decir; yo guardo siempre la *r* porque me contenta más. Es bien verdad que en metro está bien el convertir la *r* en *l* por causa de la consonante" (grafía actualizada). Valdés añade un ejemplo de poema que ofrece la rima *ella/ponella*.

mudó en pelo el tierno vello,
 teñido de dos colores;
 las orejas se extendieron;
 las carnes se endurecieron,
 y adornaron su cabeza
 dos cuernos que, a poca pieza,
 sus doce puntas tuvieron⁸⁶.

Y las manos con que cobra
 el hombre de otros mortales
 la ventaja en que les sobra⁸⁷,
 hechas con los pies iguales,
 mudaron la forma y obra.
 De piel dura se vistieron
 los miembros, y así perdieron
 su forma, niervo⁸⁸ por niervo,

⁸⁶ *Doce puntas*, es éste un aspecto cinagético relativo a la edad de los ciervos que puede saberse por las puntas que tengan en la cornamenta, que se discute en los *Diálogos de la montería*, trayendo a colación precisamente este ejemplo de la fábula: " SOLINO. [...] Por vuestra vida, señor Montano, que me digais, si lo habéis advertido, cuantos años vive un ciervo, y si muda siempre todo el tiempo que vive los cuernos, y si no siempre, cuántos años.

SILVANO. La edad de los ciervos no la puede saber de experiencia el señor Montano, porque cuando menos, se lee que vive trescientos años o más, como se ve en aquel epigrama de Ausonio Galo, que está puesto en título de Virgilio al fin de sus obras contando la vida de los animales; y los cuernos no los desechan siempre, sino los seis años primeros, como dice Aristóteles, y cada vez que tornan a cobrallos les nace una punta más, de suerte que hasta los seis años por el cuerno se les puede juzgar la edad que tienen y vienen a tener cada uno con sus puntas, y no pasan de aquí según este autor, y lo mismo que sintió el que compuso la fábula de Acteón, pues tratando de su conversión en ciervo, dice:

"Los ojos abrió mayores
 Y más largo tendió el cuello,
 Percibió más los olores,
 Mudó en pelo el tierno vello
 Teñido de dos colores.
 Las orejas se extendieron,
 Las carnes se endurecieron,
 Y adornaron su cabeza
 Dos cuernos, que pieza a pieza
 Sus doce puntas tuvieron".

MONTANO. Muy bien me parece esa opinión; mas yo os sabré afirmar que he visto ciervo de siete y ocho puntas y más, y así no tengo por cierta esa regla porque entiendo que pudo tener entre los dos cuernos Acteón diez y seis y diez y ocho.

SOLINO. Dejad vuestras opiniones aparte, que son de poca importancia, y considerad otras delicadezas que hay en esa copla.

SILVANO. No son esas consideraciones para este lugar [...],[Luis Barahona de Soto], *Diálogos de la montería. Manuscrito inédito de la Academia de la Historia*, ed., Francisco R. de Huagón, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁸⁷ *Sobra*, en el sentido de "supera". Con el mismo significado se encuentra en la Égloga I de Garcilaso: "antes que me consuma / faltando a ti, que a todo el mundo sobras", Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, *op. cit.*, p. 120.

hasta que un ligero ciervo
entre todos compusieron.

Las señales corporales
tienen significación
de las espirituales;
que cual es la inclinación
ellas se nos muestran tales.
Solamente tu aspereza
no pareció a tu belleza,
que mil reinos mereció,
señora, y en ti mintió
la ley de naturaleza.

Cuanto al aspereza, digo,
tú muy mejor lo sabrás,
pues la has usado conmigo;
que en virtud y en lo demás
más que pudo usó contigo.
Quizá es mi dicha o planeta
que en todo fuiste perfeta;
pues eres, sin haber mella,
noble y discreta cual bella,
bella cual noble y discreta⁸⁹.

Conmigo estás rigurosa,
que nací en hora menguada⁹⁰:
que ya te he visto, engañosa,
con quien yo digo⁹¹, no ha nada,
menos grave y más piadosa.
Hasme, señora, abatido,
apocado, entorpecido,
y no con tanta razón
como Diana a Acteón,
de hombre en bestia convertido.

El odio en placer mudado,
le miraban con gran risa
las ninfas al desdichado,
burlando de la divisa⁹²
del gallardo enamorado.

⁸⁸ *Niervo*, por "nervio", metátesis frecuente en un contexto lingüístico de tendencia dialectal, en la actualidad considerado un vulgarismo. Se suele incluir entre los términos específicos del andaluz, cfr. Antonio Alcalá Venceslada, *Vocabulario andaluz*, op. cit., p. 426.

⁸⁹ ... *discreta*, nótese la construcción retórica del quiasmo.

⁹⁰ *Hora menguada*, hora desgraciada, mal sino.

⁹¹ *Con quien yo digo*, el competidor amoroso, que ni siquiera se osa mencionar en este tipo de composiciones sino es mediante un rodeo o perífrasis. Igual recurso aparece en Garcilaso: "no trocará mi figura / con ese que de mí se está reyendo; / ¡trocará mi ventura!", Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, op. cit., p. 125.

⁹² *Divisa*, aquí no parece tener el significado habitual de "blasón, lema", o similar, sino más bien "aspecto externo".

Vengadas ya de su ira,
 como de hombre de mentira,
 no han vergüenza, mas les place;
 porque la vergüenza nace
 del seso del que nos mira.

Y él, viéndolas tan mudadas,
 como aún la suya⁹³ ignorase,
 ¡oh necedades usadas!
 ¿Quién duda que no pensase
 que le eran aficionadas⁹⁴?
 Porque el cuitado no siente
 de qué se alegra la gente:
 que siempre el cornudo fue
 el último que los ve,
 porque los tiene en la frente.

Mas un provechoso engaño
 poco dura y mucho duele,
 y más éste en ser tamaño⁹⁵:
 hizo el agua lo que suele
 y demostróle su daño.
 La que, por su mal, buscó,
 la que el cuerpo le mostró
 por quien perdió su cordura,
 la que⁹⁶ mudó su figura,
 ésa le desengañó.

Vido⁹⁷ la sombra de aquellos
 que suelo yo aborrecer
 por estar otro sin ellos,
 puestos do solía tener
 antes los rubios cabellos:
 comenzó luego a temblar
 conociéndose, y llorar;
 que por menos mal tuviera
 si mudara, o si perdiera,
 lo que quedó por mudar.

Mas contemple el que más sabe
 quién hay de pecho tan duro,
 quién tan fuerte, que se alabe
 que pudo dormir seguro
 con ladrones y sin llave.

⁹³ *La suya*, elipsis, "su muda, cambio o transformación".

⁹⁴ *Le eran aficionadas*, expresión muy frecuente en el trato cortesano, "se sentían atraídas por él".

⁹⁵ *Tamaño*, con su significado etimológico de "tan grande".

⁹⁶ *La que...*, las tres anáforas consecutivas que concluyen en ésta se refieren todas al agua, citada en los versos previos.

⁹⁷ *Vido*, forma gramatical arcaizante por "vio".

Y quién, al golpe mortal
de ver su cabeza tal
(dígallo quien lo ha pasado),
no tembló, como el tocado
de rabia y gota coral⁹⁸.

Viéndole su entendimiento
hecho bestia por amor,
verás si tendría tormento;
mas yo lo veré mejor,
pues que sintió lo que siento.
Comenzaba a aborrecello⁹⁹,
afligillo, entorpecello,
y esto tengo por cordura;
que al mal que no tiene cura
mayor mal es conocello.

No huye tan diligente
el can de rabia herido
cuando descuidadamente
su rostro pintado vido
en la clara y limpia fuente,
cuanto, sin tardarse nada,
viendo su cara afeada,
huyó el cuitado amador;
que es la vergüenza mayor
ante la persona amada.

Y por aquella aspereza
de breñas tanto voló,
sin un punto de pereza,
que aun él se maravilló
de su nueva ligereza.
Ni sed ni calor sentía;
sus pies de vista perdía;
el viento no le alcanzaba;
las piedras do el pie sentaba,
ni aun el suelo, no veía.

Después que el monte cercó¹⁰⁰,
volvió do estaba Diana,
como aquel que madrugó
y se vuelve a la mañana
al lugar de do salió.
Su destino le procura
volver a la hermosura
do tenía de morir;

⁹⁸ *Rabia y gota coral*, enfermedades muy peligrosas en ese momento; la rabia o hidrofobia se adquiere por la mordedura de un perro rabioso (hay una referencia a la enfermedad en la estrofa 61 de esta misma composición), la gota coral es la epilepsia.

⁹⁹ *Aborrecello*, etc., y otras palabras que presentan el mismo fenómeno fonético, ya tratado en notas anteriores.

¹⁰⁰ *Cercó*, "rodeó".

que por demás es huir
cada cual de su ventura.

¡Qué gusto recibiría
el desventurado amante,
si tal vergüenza sentía,
volviendo a verse delante
de aquella de quien huía!
Yo lo entiendo, que lo siento:
que muero cuando me ausento,
por no verte, aunque te llevo,
y vuelvo a verte de nuevo
para doblar mi tormento.

Paróse a considerar,
ya que se vio puesto allí,
si será mejor llegar
a que quien le puso así
le acabase de matar.
¿Qué otro mal temer pudiera?
Y éste mucho menos fuera,
y esperaba un bien sin nombre;
que quien tal lo hizo de hombre
lo hiciese hombre de fiera¹⁰¹.

Aquesto pudo temer
el desdichado amador,
no le hiciese volver
en otra cosa peor,
que no fuese para ver.
Mas yo no sé en qué pudiera
volverlo que peor fuera,
más triste y más abatido;
contéplelo aquel que ha sido
algún tiempo lo que él era.

Y así, puesto en tal discordia,
ningún peligro le espanta,
y, al fin, redujo en concordia
que nunca en belleza tanta
faltara misericordia.
A sus pies arrodillado,
descubrirle su cuidado
quiso y su pena mortal;
mas todo le sale a mal
al que es desaventurado.

Que con un gemido cuyo
dolor las entrañas tuyas,
señora, y el rostro tuyo
moviera, lágrimas tuyas
vertió en el rostro no suyo.

¹⁰¹ *Lo hiciese hombre de fiera*, lo matase y así pudiese recuperar su naturaleza de hombre.

Aunque no sé si moviera
 tu rostro; mas otra fiera
 que no fuera tan cruel
 moviera, a lo menos, él,
 como Diana no fuera.

Que ésta y tú debéis de ser
 las dos que en toda la tierra
 nacistes para poder
 hacer a las gentes guerra
 y mudallas de su ser.

Esta fue nuestra fortuna;
 ¿por dicha, en nación alguna,
 hay frente tan bien guardada,
 que no la tenga lisiada
 con sus menguantes la luna¹⁰²?

¿Hay do no se hayan sentido
 cosquillas, miedos y celos?
 Pues por ti, ¡cuántos ha habido!
 Yo bastara, que, en mis duelos,
 milagro y ejemplo he sido.
 Díganlo vuestros blasones¹⁰³,
 do pintáis mil corazones,
 y, en medio, las dos ufanas,
 diciendo: "De dos Dianas
 veis aquí mil Acteones".

Y así, las rodillas puestas,
 no cesando de gemir,
 y las orejas enhiestas,
 quisiera el triste decir
 tales palabras como éstas:
 "Ya has mostrado tu poder
 y lo que sabes hacer:
 hazaña ha sido de diosa,
 y será más milagrosa
 volviéndola a deshacer.

Ten misericordia agora
 deste cuerpo que pagó
 sin ofenderte, señora;
 el tuyo es el que pecó,
 que nos prende y enamora.
 Tú, señora, lo causaste;
 sin causa me castigaste;
 ¿a quién no tornara mudo

¹⁰² *Con sus menguantes la luna*, nueva alusión a los cuernos (ahora refiriéndose a la luna), elemento que aparece de un modo obsesivo en muchos fragmentos del poema.

¹⁰³ *Blasones*, sobre la posibilidad de identificar a la dama que canta Barahona, a partir de estos (supuestos) blasones con mil corazones pintados, cfr. Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, *op. cit.*, pp. 180-181.

el claro cuerpo desnudo
 con que el alma me ligaste?
 Y si el cuitado Acteón
 no merece tanto bien,
 dame esta consolación:
 que goce deste desdén
 un día tu Endimión¹⁰⁴.
 Que aunque le vuelvas después
 a la gloria en que le ves,
 si él por mí se viere así,
 podré decir entre mí:
 "Mal de muchos, gozo es"
 ¿Qué es esto, que yo no he sido
 el primero ni el que más
 en el mundo te ha ofendido,
 só¹⁰⁵ el primero que jamás
 tus castigos ha sufrido?
 Ni te pude ofender cuanto
 ha ya pagado mi llanto,
 si no es que es la culpa inmensa,
 o que mi amor te es ofensa;
 que no podré pagar tanto.
 El rústico¹⁰⁶ que abrasó
 tu templo y sagrado techo
 con una muerte pagó;

¹⁰⁴ *Endimión*, con respecto a este personaje, que no está en las *Metamorfosis* ovidianas, escribe Juan Pérez de Moya: "Amar Endymión a la Luna, como dice Plinio, y ser desechado della hasta que Endymión guardó treinta años los ganados de la Luna; que volvió tanto en su amor que le descendía a besar, y tener della cincuenta hijas, aunque algunos dicen que fueron solas tres, es de saber que muchas cosas fingieron los poetas para pura historia y memoria de algunos varones ilustres, disfrazando sus hazañas con fabulosos ornamentos; y así lo que se dice de Endymión se dijo para perpetua memoria de la vida deste varón. Endymión fue hijo de Achilio y habitó en una cueva de un monte de Ionia, región de Asia, llamado Latmo, de quien dicen que perpetuamente dormía y fue amado de la Luna. Endymión, según san Fulgencio, fue un gran sabio, el cual primero halló el arte y orden del movimiento de la Luna. Y porque para esto había menester muchos tiempos de consideración, por no tener principios de nadie, gastó treinta años en el dicho monte; y porque para observar esto era menester velar de noche, por esto dicen que salía de noche", Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed., Carlos Clavería, *op. cit.*, p. 376.

¹⁰⁵ *Só*, forma apocopada de "soy".

¹⁰⁶ *El rústico...*, referencia al pirómano Eróstrato que incendió el fastuoso templo de Diana en Éfeso. De este lamentable hecho se indica lo siguiente: "Este templo, tal y tan grande cual está dicho, se le antojó a un mal hombre de le poner fuego y así lo hizo; y, siendo preso, confesó que lo había hecho no por más de porque quedase fama dél. Y dice Valerio Máximo, en el título «De la cobdicia de la fama», y Aulo Gelio, en el libro segundo, que fue mandado con grandes premias que nadie escribiese su nombre, porque no consiguiese la fama que había deseado; pero aprovechó poco: que Solino y Estrabón dicen que se llamaba Heróstrato", Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, II, p. 249. Con relación a Eróstrato, el editor del libro indicado nos dice que era un griego de origen plebeyo que, buscando la notoriedad, incendió el templo de Diana en Éfeso (356 a.C.). Los efesios lo condenaron a la hoguera y prohibieron, bajo pena de muerte, pronunciar su nombre, lo que no impidió que alcanzase póstuma perduración.

y a mí, con otro¹⁰⁷ en mi pecho,
 aún una no me bastó.
 Ya que no es galardonado,
 no sea el amor castigado
 con tanta crueldad, te ruego;
 sea, siquiera, igual el fuego
 al mérito y al pecado.

¿En qué más pecó Acteón
 por adorar tu belleza
 que en lo que pecó Orión¹⁰⁸,
 sacrílego a tu pureza,
 y por pena ha¹⁰⁹ galardón?
 Nadie nuestras causas viera
 que la mía no escogiera,
 yo príncipe, y él pastor,
 él de Venus, yo de Amor;
 ¡y él de estrella, y yo de fiera!

Aunque dicen, y es verdad,
 que de vos son remitidos
 con menos dificultad
 los pecados cometidos
 contra vuestra castidad,
 yo, que menos mal pensé,
 más parece que pequé;
 aunque, si no me estorbaras,
 yo sé que me perdonaras,
 si hay en los refranes fe.

Esto es lo que llaman hado:
 coger uno los sudores
 de lo que otro ha trabajado,
 y, entre tantos ofensores,
 ser el justo el castigado.

¹⁰⁷ *Otro*, elipsis, hay que sobrentender el término "incendio", en este caso de amor.

¹⁰⁸ *Orión*, personaje mitológico, cuya historia es la siguiente: Orión, que era un hermoso mancebo y cazador infatigable, sobresalía entre todos los héroes de su tiempo por su estatura y por su fuerza. Un poeta escribe a este propósito: "cuando Orión caminaba al través de los mares más profundos, sus nombres sobresalían por encima de las aguas". Diana le eligió para que formara parte de su séquito y le confirió los primeros empleos de su corte, prodigándole patentes muestras de su protección bienhechora; suerte afortunada que parecía que no había de acabarse jamás. Su vanidad, empero, fue la causa de su ruina. Un día después de llevar a cabo una brillante cacería y mientras era objeto de halagadores elogios, se jactó de que no había monstruo alguno ni en las selvas ni en los montes ni en el desierto, del cual no pudiese él triunfar, envaneciéndose de que ni los tigres, ni las panteras ni aun los leones eran capaces de producirle espanto alguno. La Tierra, que se creyó desafiada por tanta jactancia, mandó contra este gigante un simple escorpión cuya mordedura le causó la muerte. Desconsolada Diana por la muerte de uno de sus más intrépidos cazadores, obtuvo de Júpiter que fuese transportado al cielo y colocado entre los astros, donde forma una de las más brillantes constelaciones del firmamento llamada Orión", apud Juan Humbert, *Mitología griega y romana*, op. cit., p. 163.

¹⁰⁹ *Ha*, "tiene".

Quédese todo a tu cuenta;
tú das la gloria y la afrenta;
tu querer es el derecho;
que yo estaré satisfecho
con que estés dello contenta.

¡Oh tú, Tiresias¹¹⁰ dichoso,
que viste un cuerpo desnudo,
tan divino y más piadoso,
aunque yo no sé si pudo
ser tan gentil y hermoso!
Tú, en el yerro igual conmigo,
sin querer fuiste testigo:
bañar en su fuente viste
a Minerva, y recibiste
mayor premio que castigo.

De lumbre fuiste privado,
y otra te dio con que vieses
lo futuro por pasado,
y un tal bastón con que fueses
más que con vista guiado.
Castigos bien desiguales:
que a ti los ojos mortales,
y a mí todos me faltaron,
y éstos y aquéstos miraron
los secretos celestiales".

Aquesto pudo pensar
de hablar, y no habló
el triste, ni hubo lugar,
que es lo que dijera yo
si me dejaras hablar.
Mas por habla le ha salido
un doloroso gemido
que a ellas forzó de¹¹¹ reír,
y a él de vergüenza a huir,
de sí mismo muy corrido¹¹².

Pues ya a este tiempo llegaba
la trulla¹¹³ de los sirvientes
que la caza procuraba,
y cerros, valles y fuentes
con asechanzas cercaba.

¹¹⁰ *Tiresias*, el más famoso adivino de la mitología; su historia tiene algunos puntos de contacto con la de Acteón, como se indica en el poema, puesto que también vio desnuda a una diosa, en este caso a Palas Atenea, que se vengó de él dejándolo ciego. Es un curioso personaje que durante algún tiempo fue hombre y después mujer, volviendo finalmente a ser hombre.

¹¹¹ *Forzó de...*, giro antiguo, con el significado de "forzó a".

¹¹² *Corrido*, "avergonzado".

¹¹³ *Trulla*, "muchedumbre de personas".

Gran tropel, gran grito había;
 todo el monte se hundía:
 ¡tanto caballo, escudero,
 tanto cazador, montero,
 cual tal príncipe tendría!

No hay tagarote¹¹⁴ o neblí,
 aleto, azor, esmerjón,
 sacre, alfaneque o borní,
 buho, alcotán, melión,
 gerifalte o baharí.
 Con lebreles se embaraza,
 con sabuesos da la traza,
 galgos y podencos lleva
 y perdigueros de prueba,
 para variar la caza.

Cerros, valles, llanos, cuestras,
 hinchen los hados crueles,
 no de cosas como aquéstras,
 pigüelas¹¹⁵ y cascabeles,
 sino dardos y ballestas.
 Cuál el arco blando y sano,
 cuál el venablo en la mano,
 cuál cornetas, cuál bocinas,
 con que las selvas vecinas
 atronaban y lo llano.

Cuál varias redes tendía,
 cuál las guardas ordenaba,
 cuál los estorbos desvía,
 y cuál bien consideraba
 por dónde pasar podría.
 Cuál las ramas desgajadas
 mira por do están echadas,

¹¹⁴ *Tagarote* y los que siguen son casi todos nombres de aves de presa, por lo general utilizadas en la cetrería; de alguna de ellas incluye Barahona noticias en su tratado de caza, como el melión: "SILVANO. Esas son todas noturnas; mas los Horrios y Meliones, que son del tamaño de águilas rateras, como no pueden valerse de sus fuerzas bastantemente como conviene entre día, aguardan al anochecer que las aves se vayan a su yacía, y allí las cogen de sobresalto y las matan, aunque suelen también [usar] el melión para cazar con él", [Luis Barahona de Soto], *Diálogos de la montería. Manuscrito inédito de la Academia de la Historia*, ed., Francisco R. de Huagón, *op. cit.*, p. 395, como ya señaló Rodríguez Marín. Con relación a *esmerjón*, indica el mismo crítico que es un término con síncope, por *esmerjón*, recurso que hay que achacar a necesidades métricas. Para los no iniciados en el arte de cetrería estas aves no están muy diferenciadas en la actualidad. Algo parecido ocurre con las variedades de los perros que menciona en la segunda parte de la estrofa.

¹¹⁵ *Pigüelas*, o el más moderno *píhuelas*, eran unas correas que se ataban a las patas de los halcones y otras aves de presa. Las acciones que se indican a continuación se refieren a diversos métodos de caza, de los que Barahona habla extensamente en sus *Diálogos de la montería*: tender redes, mirar las ramas desgajadas, que suelen ser indicio del paso de algún animal, observar la dirección del viento para evitar que el olfato de la presa descubra al cazador, seguir las huellas en el suelo húmedo, etc.

cuál anda tomando el viento,
y cuál, si el suelo está liento,
le sigue por las pisadas.

Por el rastro le sacaron,
y después de descubierto,
con el orden lo acosaron
y con el mismo concierto
que de su industria tomaron.
El, entonces, despertado,
alzó la vista alterado,
temiendo lo que sería,
de la clara vocería
de los suyos asombrado.

Y, habiéndolos conocido,
olvidado de quien era,
como poco [ha] lo había sido,
quiso estarse, y mejor fuera;
que ahorrara lo corrido.
Mas, como un perro llegó,
y él, como el daño sintió,
huyó porque no le asiesen,
pesándole que supiesen
tan bien lo que él les mostró.

Puso esfuerzo tan de veras
a la carrera el temor,
que no fueran tan ligeras
las piernas de algún ventor¹¹⁶,
si tú, Diana, quisieras.
Iguales somos en todo;
que yo, por el mismo modo,
huyendo destes tormentos,
doy en pasados contentos,
que me ponen más de lodo.

Consideraba el cuitado
(aunque no le aprovechaba,
por estar ya tan cercado)
las partes donde cazaba
y do teme ser cazado.
Quiere dellas desviarse,
mas viene luego a enredarse
en otras partes peores;
que de tantos cazadores
nadie pudiera librarse.

Ya le faltaba el vigor
en tanta tribulación,
y quisiera con amor
decirles: "Yo soy Acteón:

¹¹⁶ *Ventor*, sabueso que rastrea la pieza sirviéndose de su olfato. El nombre procede de ventear u oler.

conocé¹¹⁷ a vuestro señor".
 La cabeza al cielo alzó,
 y a dar sus quejas probó
 a sus monteros feroces;
 mas faltáronle las voces,
 y, en lugar dellas, gimió.

En esto, con diente fiero
 le agarran, echando llamas,
 Melanquetes, el primero,
 el segundo, Teridamas,
 y Oresitrofo el tercero;
 Icnobates y Leucón,
 Harpalos, Dromas, Ladón,
 Alce, Tigris y Dorceo,
 Nape, Terclas, Hileo,
 Melampo, Lagne y Terón¹¹⁸.

Pues los demás, enseñados
 a acometer y sagaces
 en rastrear, que ocupados
 tenían por ambas haces
 los montes jamás cortados,
 los aires despedazando
 con la nariz, y buscando
 los demás con sus ladridos,
 llegaron a los gemidos
 del que estaban desmembrando.

Y todos, muy diligentes,
 dan en el triste, que está
 hecho presa de sus gentes,
 que casi no tenía ya
 donde le hincasen dientes.

¹¹⁷ *Conocé*, forma gramatical usual por "conoced".

¹¹⁸ He aquí el fragmento que contiene los nombres de los perros, tal como los incluye Ovidio: "Mientras vacila, lo vieron los perros: y en primer lugar Melampo e Icnóbates de fino olfato, dieron la señal con su ladrido, Icnóbates gnosio, Melampo de raza espartana; después se precipitan otros más velozmente que la rápida brisa, Pánfago, Dorceo y Oríbaso, todos arcadios, y el valiente Nebrófono y el fiero Terón junto con Lélope y Ptélas eficaz por sus patas y Agre por su olfato y el impetuoso Hileo, herido poco antes por un jabalí, y Nape, engendrada por un lobo, y Peménide, que perseguía a los rebaños, y Harpía, acompañada de sus dos hijos, y el sicionio Ladón, portador de recogidos ijares, y Drómade y también Cánaque, y Esticte y Tigre y Alce y Leucón de blanco pelaje y Asbolo de negro y el vigoroso Lacón y Aelo, valeroso en la carrera, y Too y la veloz Licisca con su hermano Cíprio, y Hárpalo, cuya negra frente está marcada en su centro por una mancha blanca, y Melaneo y Lagne, de erizado cuerpo, y Labro y Agriodonte, nacidos de padre dicteo pero de madre laconia, y también Hilactor, de aguda voz, y los que sería largo enumerar [...]Melanquetes le produjo las primeras heridas en el lomo, las siguientes Terodamante, Oresítrofo se clavó en su brazuelo", Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, *op. cit.*, pp. 287-288. En algunas tradiciones antiguas españolas se omiten los nombres de los perros, así en *Las metamorfosis o Transformaciones* del excelente poeta Ovidio, Madrid, 1622, *op. cit.*, f. 60 r., donde deberían aparecer.

Pues la compañía llegada
de la gente asalariada
para esto por su dinero,
no se tiene por montero
quien no le daba lanzada.

Y así, la selva resuena
de su gente que llamaba
"¡Acteón!" a boca llena,
pensando que se holgaba
con lo que le dio tal pena:
cual suelen mis pensamientos,
siendo de mi mal contentos,
recordarme, porque vea
tu memoria, que acarrea
para mí grandes tormentos.

Buscábanle con hervor¹¹⁹,
con cuidado y vigilancia;
piensan que sin su señor
era menos su ganancia,
¡y fuera sin él mayor!
Él a su nombre quisiera
responderles, si pudiera;
mas alzábales la cara,
y harto más se holgara
si nunca jamás los viera.

Bien, señora, como cuando
con estos celos mortales
me mandaste estar callando,
que publicaba mis males,
no pudiendo más, mirando.
Así el cuitado haría,
pues que hablar no podía,
viendo como le mataba
la compañía que pensaba
que en aquello le servía.

No le ven los malandantes,
aunque le ven cual está,
y él holgara (no te espantes),
o que no le vieran ya,
o que le vieran cual antes.
Así como yo quisiera,
mudado en forma de fiera,
pues desdeñado me has,
o que no me vieses más,
o que me vieses cual era.

Y así todos ensangrientan .
sus dientes en el cuitado

¹¹⁹ *Hervor*, por fervor, con la aspiración de la f- inicial.

a quien piensan que contentan,
cual se han en mí ensangrentado
tus ojos, que me sustentan.
Danme una vana esperanza,
conociendo tu mudanza,
de que al fin será cual es
para matarme después
con nueva desconfianza.

Ya no pudo sostenerse
el miserable en los pies,
y, al fin, hubo de tenderse,
cual mis manos ahora ves
que no pueden defenderse.
Y aquellas rabias extrañas,
usando en él de sus mañas,
así le despedazaron
cual las tuyas, que rasgaron
con desamor mis entrañas.

Y entre tantos embarazos,
por más milagro, se cuenta
que nunca abajó sus brazos
Diana, ni fue contenta
hasta hacerlo pedazos.
Los mismos términos veo
yo, señora, en mi deseo,
y en la priesa que me das,
que al cabo me dejarás
como al hijo de Aristeo¹²⁰.

Aunque si tú estás contenta
de mi martirio, señora,
tal gloria me representa,
que conozco desde agora
que me alcanzas en la cuenta.
Pues sí, por haber mirado,
Acteón fue así tratado,
yo, que miré y deseé,
a cuenta desto, no sé
en qué debo ser mudado.

¹²⁰ *El hijo de Aristeo*, Acteón, mencionado aquí con el nombre de su padre. Aristeo era hijo de Apolo y de la ninfa Cirene; estaba enamorado de Eurídice, la amada de Orfeo, la cual fue mordida por una serpiente huyendo de él. Caso con Autonoe, una de las hijas de Cadmo, de cuyo matrimonio nació Acteón.