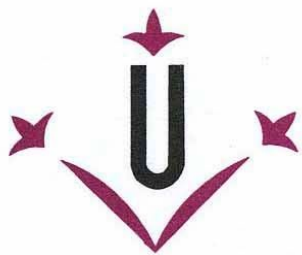


*Fasto o nefasto azar, tú vences, así que
ame mañana quien no ha amado hoy:*
**pervivencia de lírica amorosa latina
de Ovidio, Catulo y Floro
en Jorge Guillén**



Universitat de Lleida
Departament de Filologia
Clàssica, Francesa i Hispànica

Autora: Rosa María Conesa Cortés

Tutora: Cristina Solé Castells

Título del grado: Filología Hispánica

Curso académico: 2019/2020

Fecha de entrega: 31/05/2020

Resumen

El presente estudio abarca la influencia de la lírica amorosa latina de Ovidio, Catulo y Floro en una de las grandes figuras de la Generación de 1927, Jorge Guillén. La investigación está constituida por dos partes: la primera de ellas trata cuestiones introductorias como la biografía del poeta o su obra, asimismo también medita acerca del papel del mito clásico en la literatura posterior; por otro lado, la segunda está formada por los análisis comparativos de la literatura clásica y la contemporánea (organizados por el mito tratado). Los comentarios de este apartado, además de destacar la pervivencia grecorromana (o ausencia de ella) en los versos de Jorge Guillén, reflexionan en torno al papel del mito en los versos del poeta español. En definitiva, esta investigación gira alrededor del uso de la literatura clásica como una de las herramientas creadoras del poeta, en este caso, para articular su propio discurso de vida repleto de esperanza.

Palabras clave

Jorge Guillén, pervivencia, literatura latina, lírica amorosa, poesía

Resum

El present estudi abasta la influència de la lírica amorosa llatina d'Ovidi, Catul i Floro en una de les grans figures de la Generació de 1927, Jorge Guillén. La investigació està constituïda per dues parts: la primera d'elles tracta qüestions introductòries com la biografia del poeta o la seva obra, així mateix també medita sobre el paper del mite clàssic en la literatura posterior; d'altra banda, la segona està formada per les anàlisis comparatives de la literatura clàssica i la contemporània (organitzades pel mite tractat en qüestió). Els comentaris d'aquest apartat, a més de destacar la pervivència grecoromana (o absència d'ella) en els versos de Jorge Guillén, reflexionen al voltant del paper del mite en els versos del poeta espanyol. En definitiva, aquesta recerca gira al voltant de l'ús de la literatura clàssica com una de les eines creadores del poeta, en aquest cas, per articular el seu propi discurs de vida ple d'esperança.

Paraules clau

Jorge Guillén, pervivència, literatura llatina, lírica amorosa, poesia

Abstract

The present study shows the influence of Ovid, Catullus and Florus' Latin love-lyric on one of the great figures of the Generation of 1927, Jorge Guillén. The investigation is made up of two parts: the first one deals with introductory questions such as the poet's biography or his poetry, and also meditates on the role of classical myth in later literature; on the other hand, the second is formed by the comparative analyzes of classic and contemporary literature (organized by the myth in question). The comments in this section, in addition to highlighting the Greco-Roman survival (or absence of it) in Jorge Guillén's verses, reflect on the role of myth in the verses of the Spanish poet. In short, this research revolves around the use of classical literature as one of the poet's creative tools, in this case, to articulate his own life discourse full of hope.

Keywords

Jorge Guillén, adaptation, Latin literature, Latin love-lyric, poetry

*A Cristina Solé por haberme enseñado
el mundo de la literatura comparada y las ganas de
estudiar la literatura en otra lengua,
a Matías López por haber guiado parte
de esta investigación y haberme descubierto el inmenso y
curioso universo de la literatura latina,
a mi familia por apoyarme y rescatarme en los peores
momentos, especialmente a mi madre y a Andrea,
y a mí misma.*

Índice

Introducción	p. 2
1. Apartado teórico	
1.1. La Generación de 1927	p. 4
1.2. Jorge Guillén	
1.2.1. Obra	p. 6
1.2.2. Biografía	p. 8
1.3. Papel del mito	p. 12
2. Apartado comparativo	
2.1. Ifis y Anaxárete	
2.1.1. Introducción al mito	p. 18
2.1.2. Análisis individual de la pervivencia ovidiana en “Tiempo perdido”	p. 24
2.2. Ariadna en Naxos	
2.2.1. Introducción al mito	p. 44
2.2.2. Análisis individual de la pervivencia ovidiana y catuliana en “Ariadna en Naxos”	p. 47
2.3. <i>Pervigilium Veneris</i>	
2.3.1. Introducción a la obra	p. 62
2.3.2. Análisis de la pervivencia de Floro en “Pervigilium Veneris”	p. 64
Conclusión	p. 70
Bibliografía	p. 72

Introducción

El que ha sabido mirar, siquiera sea un árbol, ya no muere

María ZAMBRANO

El amor nace del deseo repentino de hacer eterno lo pasajero

Ramón GÓMEZ DE LA SERNA

El presente ensayo pretende demostrar la influencia de la literatura latina en Jorge Guillén, una de las figuras más destacadas de la Generación de 1927. Para confirmar la relación de la poesía contemporánea con la clásica, se compararán algunos de sus poemas presentes en *Homenaje, Y otros poemas y Final* con el fragmento ovidiano relativo al mito de Ifis y Anaxárete presente en las *Metamorfosis* (Libro XIV, versos 699-762), la *Heroida X* de Ovidio, el *Carmen LXIV* catuliano y el *Pervigilium Veneris* atribuido a Floro.

Los poemas escogidos de Guillén son su serie titulada “Tiempo perdido”, versada sobre el mito de Ifis y Anaxárete, tres poemas relacionados con la Ariadna en Naxos de la obra ovidiana restante y en el epilio catuliano y, finalmente, su poema titulado “Pervigilium Veneris” basado en la obra de Floro.

La elección se ha debido a la extensión del trabajo y a sensaciones personales. Hay muchísimos más autores latinos presentes en la obra guilleniana, como Horacio, Lucrecio o Virgilio, pero hemos escogido a Ovidio, Catulo y Floro por la temática de sus obras: el amor y el gozo de vivir. Por consiguiente, en lugar de trabajar la influencia de la filosofía o la épica en Jorge Guillén, nos decantamos por la lírica amorosa a la hora de escoger y delimitar el trabajo.

Así pues, en referencia al corpus de la investigación, en primer lugar, encontramos una introducción a la figura de Jorge Guillén en lo que se refiere a la Generación de 1927, su obra y su biografía. Seguidamente, hay una reflexión acerca del papel del mito y su pervivencia, basada en varias opiniones de estudiosos, para así poder entender las distintas funciones que cumple dentro de cada poema que trabajamos. Tras esta parte teórica, pasamos a la comparativa, compuesta, en primer lugar, por una introducción en cada apartado acerca del mito y características generales que, en segundo lugar, darán pie al análisis teórico-comparativo de los poemas de Jorge Guillén y de las piezas pertenecientes a la fuente clásica.

El estudio se ha llevado a cabo de la siguiente manera: búsqueda de bibliografía en varias bases de datos como Dialnet, las presentes en las bibliotecas de Lleida y Cataluña, y sobre todo la referenciada en los estudios más generales acerca del tema que tratamos; descarte de bibliografía repetida, lectura y resumen de los artículos separados por mitos (en el orden que se presenta el apartado comparativo), lectura de los poemas contemporáneos junto a los resúmenes de la bibliografía para situar las ideas expresadas por los investigadores, lectura de los clásicos para contrastar los estudios anteriormente leídos, lluvia de ideas propia acerca de la pervivencia de los latinos en Guillén (poema por poema) y a escribir y a corregir. Han sido pocas tareas pero arduas, en especial las lecturas de los poemas, pues no queríamos conformarnos con una revisión bibliográfica, sino que queríamos aportar nuestra propia visión de la pervivencia (o de la no-pervivencia) de Ovidio, Catulo y Floro en Guillén.

En definitiva, esperamos que la lectura de esta investigación sea entretenida, además de poder aportar alguna que otra nueva perspectiva a lo ya escrito sobre la huella latina de Ovidio, Catulo y Floro en nuestro vallisoletano Jorge Guillén.

1. Apartado teórico

1.1. Generación de 1927

Para abrir este estudio, es conveniente tener presentes algunos apuntes de la Generación de 1927. Para ello, hemos consultado la *Breve historia de la literatura española*¹, la cual citaremos en voz de José Carlos Mainer, autor de la parte que va desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

Como él mismo, “el término de «generación de 1927» ha venido ocultando una realidad más amplia y vivaz que es la del vanguardismo español y, si se quiere, la de la continuidad y expansión de la modernidad española cuyo origen se rastrea en el mismo fin de siglo”². En cualquier caso, los hitos históricos que suelen destacarse en la mayoría de las historias de la literatura española son la “Nómina incompleta de la joven literatura”, publicada en la revista *Verso y Prosa* en enero del 27, donde Melchor Fernández Almagro acierta con la mayoría de nombres de dicha generación, y la ya tan famosa sesión del Ateneo de Sevilla en celebración del centenario de Góngora ese mismo año, cuyos asistentes coinciden en gran parte con los hoy renombrados “escritores de la generación de 1927”.

Sin embargo, Mainer expone que las vanguardias llegaron a España años antes con la traducción de Ramón Gómez de la Serna del manifiesto futurista del poeta italiano Filippo Tommaso en 1909, publicada en la revista *Prometeo*³ tan sólo dos meses después de su aparición; con la primera exposición cubista en Barcelona datada en 1912, y con la tertulia de Pombo en 1915. Este ambiente da lugar al primer escrito “ultraísta” español en 1919 y a la revista *Ultra*, reflejo de las vanguardias, entre enero de 1921 y marzo de 1922. Además, cabe señalar, en el año 1925, la publicación de *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre y el Salón de Artistas Ibéricos presentado en Madrid, cuyos esquemas rompieron con los salones tradicionales. Asimismo, en la Residencia de Estudiantes se presentaron las novedades de la poesía francesa de la mano de Max Jacob y Louis Aragon, sin olvidar que en 1924 se escribió el primer manifiesto surrealista. Incluso, las vanguardias fueron premiadas a nivel nacional con las obras poéticas *Marinero en tierra* de Rafael Alberti y *Versos humanos* de Gerardo Diego. Este clima de nuevas actitudes se refleja, además, en las obras de Ortega y

¹ ALVAR Carlos, MAINER José-Carlos y NAVARRO Rosa, *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza Editorial, 2014, pp. 581-590.

² *Ibid.*, p. 581.

³ *Prometeo*, 2,6, 1909, pp. 65-73.

Gasset, *Ideas sobre la novela y La deshumanización del arte*⁴, en las que “proclamaba el final de la narrativa realista, panorámica y cronística, y la epifanía de relatos más poéticos, liberados de la peligrosa imitación de la vida ordinaria (...) [y] dictaminaba que el arte nuevo dividía al público entre los que lo entienden y los que no lo entienden”⁵.

Tras comentar los sucesos más relevantes en los inicios de esta generación, apuntaremos algunas ideas más presentes en el estudio de Mainer, pero sin desarrollarlas (muy a nuestro pesar), pues no hay que olvidar que esto es una introducción a la “Generación de 1927”. El investigador afirma que: en primer lugar, el vanguardismo se basó más en la actitud que en un programa; en segundo lugar, que la provocación fue un gran elemento artístico (recordemos aquí los *ready-made* de Marcel Duchamp), pero que no se ha de “reducir la vanguardia a la suma de iconoclastia, ruptura de cualquier sentido reverencial y expulsión de trascendencia”⁶, pues como ya defendía Jean Cocteau, la creación debe ser desenfadada pero constructiva. En tercer lugar, tras nombrar varias manifestaciones vanguardistas (*expresionismo, primitivismo, abstracción, fauves, surrealismo...*), Mainer define el arte contemporáneo “por su variedad y su inestabilidad de doctrinas y también por su progresivo compromiso con la realidad contemporánea”⁷, la cual fue tremendamente convulsa. Es conveniente reflexionar acerca de la posición de España en esa realidad caótica y violenta: fue el refugio de los europeos por su neutralidad durante la Primera Guerra Mundial, y la Guerra Civil Española la convirtió en símbolo de emoción y compromiso. De esta manera, surgió esta gran generación, y seis son las grandes figuras españolas más estudiadas⁸: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas y Jorge Guillén, el escritor que nos ocupa.

⁴ Como añade Mainer, la publicación de este ensayo coincide con el *Realismo mágico*, de Franz Roh, y es siete años posterior a *El gallo y el arlequín*, de Jean Cocteau, cuyas tesis eran muy similares a la del filósofo Ortega y Gasset. Únicamente quería recordar la internacionalidad de las vanguardias, pues las mismas ideas viajaban de un país a otro, reflejando así sensibilidades e inquietudes semejantes en Europa.

⁵ *Ibid.*, p. 583.

⁶ *Ibid.*, p. 584.

⁷ *Ibid.*, p. 585.

⁸ Recordemos aquí a las grandes olvidadas, Las “Sin Sombrero”, un grupo de mujeres pensadoras y artistas españolas pertenecientes a la Generación de 1927.

1.2. Jorge Guillén

1.2.1. Obra

Antes de conocer los pasos que dio Guillén a lo largo de su vida, creemos conveniente comentar su obra poética con el propósito de anticipar los principales rasgos de su carácter: su optimismo vitalista y el amor y la belleza como objeto de creación.

Cabe destacar, en primera instancia, sus inicios ligados a la “lección juanramoniana”, complementada con su cultura literaria francesa. Una gran señal de sus conocimientos acerca de las fuentes francesas es su concepción de la obra poética como el *Livre* pensado por Stéphane Mallarmé, la cual dio inicio, como ya desarrollaremos más adelante, en Trégastel, en 1919, y creyó haber finalizado en 1968, bajo el título de *Aire nuestro*. Esta obra se presenta en una estructura tripartita: empieza con *Cántico* (editado por primera vez en 1928 y finalizado en 1950), sigue con *Clamor* (con sus tres partes, *Maremágnun*, 1957; ... *Que van a dar en la mar*, 1960; y *A la altura de las circunstancias*, 1961) y llega a su fin con *Homenaje*, 1967⁹.

En la “coherencia significativa” que implica una obra de este calibre está presente, justo como apunta Díez de Revenga, la evolución del poeta que se refleja en sus versos, su evolución como persona ante la realidad que le concierne: desde una infancia tranquila y curiosa, una adolescencia de aprendizaje y descubrimiento, una adultez repleta de violencia y miedo junto al amor y la ilusión de su familia, hasta una senectud lúcida y serena.

Todas estas variaciones se manifiestan en cada parte de esa estructura tripartita que hemos nombrado anteriormente: *Cántico* sufre ampliaciones (de 75 poemas en la 1ª ed. a 334 en la posterior), siempre cercanas a un talante más cosmológico y superficial, siendo su “Fe de vida”; *Clamor*, su “Tiempo de historia”, es el más afectado por las circunstancias históricas que le preocupan, acercando así sus versos a un análisis de la existencia: la primera parte de esta segunda obra es su experiencia frente a un mundo negativo, la segunda parte es mucho más reflexiva y personal, mientras que la tercera parte es la experiencia hacia otra nueva historia¹⁰.

⁹ *Ibid.*, pp. 589-590.

¹⁰ DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993, p. 15.

Homenaje, tal y como observa Piedra¹¹, es excepcional, pues aunque se pretendiera integrar con sus dos obras anteriores, al mismo tiempo es totalmente distinta a ellas. Es una obra repleta de referencias a poemas de todas las épocas, justo como refleja su subtítulo “Reunión de vidas”; su inspiración no es la experiencia cotidiana, sino la de lector; es decir, es un libro compuesto con sus escritos “al margen” de lecturas que él mismo admiraba. No obstante, esto no lo exime de ser una poesía de la vida y del mundo en que Guillén vive, ya que el vallisoletano “actualiza” aquella primera inspiración antigua (o contemporánea) para aplicarla a su propia situación¹².

No obstante, *Homenaje* no fue el final de Guillén, sino que aún publicó dos libros más: *Y otros poemas*, en 1973, y *Final*, en 1981. El primero de ellos ya reflexiona sobre la importancia del instante y la vejez, y en él se acentúa el factor satírico que empezaba a entreverse en *Homenaje*; luego, en su última publicación (la edición definitiva es la póstuma, publicada en 1987), Guillén destaca los componentes relacionados con el paso del tiempo, el triunfo de la poesía y la dicotomía de la vida frente a la muerte, entre otros, desde su perspectiva lúcida y serena, cercana ya a su “final”. Empero, siempre desde el optimismo que le caracteriza, el cual hemos intentado rescatar en los poemas que se analizarán en los apartados siguientes de la investigación.

Para cerrar esta introducción a su obra, y a pesar de no estar relacionado directamente con el tema del ensayo (el de la influencia latina en sus versos), citaremos a continuación un extracto del último poema de *Final*, que es el gran ejemplo del optimismo guilleniano que se ha nombrado (y esta esperanza sí que remite al discurso de vida comentado en la introducción):

Mi conciencia cristiana muy bien sabe
Que el homicidio es siempre asesinato.

¿Y la pena de muerte? El verdugo asesina.
Matar por patriotismo... Montón habrá de crímenes.

Guerra por Dios, Cruzada, matanza tras matanza.
Revolución, fanáticos de novel religión.

¡Ay, violencia!
Paz, queramos paz.

¹¹ PIEDRA Antonio, *Jorge Guillén*. Valladolid, Editorial SEVER-CUESTA, 1986.

¹² Este proceso de actualización se comentará de forma más extensa en el apartado que trata acerca del papel del mito con ejemplos que adelantarán algunos puntos de la investigación.

1.2.2. Biografía

Antes de nada, queremos advertir que no dedicaremos un gran espacio a la biografía del vallisoletano, y no por falta de información, sino por falta de necesidad. En primer lugar, por no ser los datos biográficos estrictamente necesarios para conocer y estudiar la influencia latina en los poemas escogidos; en segundo lugar, como afirma Piedra, “la vida del poeta se ordena por sí sola en torno a la poesía”¹³, e incluso, como Guillén declara, “mis memorias son mi poesía”¹⁴. De modo que expondremos una síntesis de su vida, centrada especialmente en aquellos momentos en que su optimismo es más fuerte que la desesperanza existente a su alrededor y en aquellas personas que lo formaron como persona a lo largo de todos sus años, para así poder entender de dónde proviene su optimismo, el cual es, al fin y al cabo, el rasgo biográfico que nos importa en esta investigación.

Su vida fue la de un profesor universitario humilde, humanista, alejado de la élite que no tenía nada que ver con él. Como nos confiesa Piedra, Guillén solía explicar: “Mi madre me decía cuando era niño: ¡«Mira»! Y ese es el quid. Miro este mar, respiro, y se me aparece con toda su inocencia”¹⁵, o como versa el vallisoletano en *Cántico*, “la realidad me inventa”. Para él, cada día era una oportunidad nueva, un instante más para vivir.

Jorge Guillén fue el hijo mayor de seis, nacido el 18 de enero de 1893 y criado en la tradición burguesa dedicada al comercio, rodeado del liberalismo de su familia. Hasta 1909, año en que se marcha a Suiza a continuar sus estudios, su vida se desarrolla en Valladolid. Son dieciséis los años que pasa allí y son dos figuras quienes lo forman culturalmente: su madre en el hogar y don Valentín, un sacerdote exfranciscano. Su padre, Don Julio Guillén, intentó convertirlo en un empresario, pero la política no le interesaba en absoluto a nuestro vallisoletano. Desde su juventud irradiaba ya esa “energía poética” de la que nos habla Piedra, esa forma de participar en la vida con una sensibilidad distinta a la del resto.

Soñaba con Europa, y como ya hemos adelantado, viaja a Suiza y vive allí dos años. Luego, vuelve a España para seguir formándose, en esta ocasión, en Madrid; y en 1913 concluye sus estudios en Granada. La etapa en Madrid es relevante culturalmente, pues allí se crea el Centro de Estudios Históricos y se aloja en la Residencia de Estudiantes, foco liberal y humanista para las jóvenes promesas, donde conoce a la mayoría de sus amigos de la

¹³ PIEDRA Antonio, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

Generación de 1927 y a maestros como Machado o Unamuno. Viaja a Alemania en 1913 y retorna a España, obligado por la Primera Guerra Mundial, en 1914. Pero es en 1917 cuando se desplaza a uno de los lugares que más marcarán su destino: París. Allí será lector de la Sorbona y, como él mismo apunta, “llegué a París verdaderamente desorientado. Y salí de allí, seis años después, ya por mi camino: poeta, profesor, casado, padre”¹⁶. Germaine Cahen, estudiante de música y literatura, será su primera esposa y es uno de los componentes imprescindibles para su poesía; a pesar de que Guillén no limite sus versos al nombre y apellido de su mujer, sin la plenitud de la vida amorosa e intelectual no se puede explicar su poesía. Además, no es casualidad que justo en esa época dé inicio *Cántico*, convirtiéndolo en un poeta tardío que hace del amor una “realidad que supera los límites de la anécdota para adentrarse en un vitalismo totalizador y cósmico”¹⁷. Hay que mencionar, también, por el componente intelectual, en primera instancia, su identificación con Baudelaire respecto a la síntesis entre sentimiento y razón; en segunda instancia, su amistad con Valéry, iniciada en 1921, eje de la poesía pura. De esta relación, la crítica del momento creyó conveniente relacionar a Guillén con ese tipo de poesía, pero él mismo lo negó¹⁸.

La paternidad lo sorprende a finales de 1922 con el nacimiento de Teresa. Regresa a España en 1923, un año complicado para él (y doloroso, claro está) por dos hechos: el golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera el 13 de septiembre y, cuatro días después, la muerte de su madre, Esperanza Álvarez. La hostilidad hacia el sistema entre los intelectuales como él y los republicanos era patente por acciones del gobierno como la clausura del Ateneo madrileño en 1924 y el destierro de Unamuno. Asimismo, en 1924 se doctora en Madrid con su tesis *Notas sobre el Polifemo de Góngora* y, además, nace Claudio, su segundo hijo. Tras ocupar desde ese mismo año la plaza en la universidad murciana, pide el lectorado de español en la Universidad de Oxford en 1929. Es allí donde le llega la noticia de la caída de la Dictadura y el nacimiento de la República; de esta manera, vuelve a España y se incorpora a la Universidad de Sevilla gracias a su querido amigo Salinas. Piedra apunta que “algunos de los mejores poemas de *Cántico* son de esta época”¹⁹.

Pero la Guerra Civil estaba a tiro de piedra. Incluso Guillén es detenido junto a Germaine, acusados de ser una pareja de espías; es gracias a su padre que pudieron ser libres, sin

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

embargo, el terror ya se había instalado dentro. En Valladolid le sorprende el asesinato de Federico García Lorca. Tiene que quemar las cartas con Manuel Azaña. En el 37, se le separa del cuerpo de catedráticos y su padre es encarcelado durante unos días. En julio del 38, se exilia voluntariamente. Sus destinos son París, Nueva York; no obstante, solicita plaza en la universidad canadiense de McGill, en Montréal, gracias a su dominio del francés. En septiembre del 39, la familia ya se instala allí. En 1940 renuncia para trabajar en el Wellesley College, donde se jubila en 1958. A finales de 1947, muere Germaine por culpa de un cáncer con 50 años, dos años después Guillén vuelve a España, por primera vez tras la Guerra Civil, por la enfermedad de Don Julio, su padre; estos son los años de *Clamor*. Su padre muere en 1950 y su gran amigo Salinas en 1951.

A pesar de tanta desgracia, tanta muerte, tanta oscuridad, el vitalismo del poeta puede con todo y empieza otra etapa viajera con los cursos en universidades norteamericanas y extranjeras como eje principal. La publicación de *Clamor* en 1957 produce un gran impacto, un impacto desconocido en España porque se prohíbe su difusión. Salinas, en vida, le repitió varias veces que Italia es el país más hermoso del mundo, y allí viaja en 1958. En Florencia conoció a su segunda esposa, Irene Mochi Sismondi, con quien contrae matrimonio en Bogotá el 11 de octubre de 1961, animado por sus hijos para que rehaga su vida.

Su nueva residencia será Cambridge, donde el amor vuelve a instalarse en forma de rutina cotidiana. Publica *Homenaje* en 1967 y tres años después sufre una caída que le rompe el fémur y le jubila rotundamente. Es en 1968 cuando unifica su obra bajo el título de *Aire nuestro*. Con Franco vivo, comienza a ser leído y permitido en España; al morir el dictador, el vallisoletano retorna a su patria. Los años que le quedan son los de *Y otros poemas* y *Final*, los más serenos en los que desarrollan, dentro de su literatura, todos aquellos aspectos éticos que no estaban tan perfilados en sus obras anteriores.

Jorge Guillén fue reconocido internacionalmente, la lista de premios recibidos es inmensa, aunque para él, los premios no valían nada²⁰. Reflexiona acerca de la muerte en sus últimos años y la acepta, pues como él propio poeta explica, “Nada más justo que el animal humano muera. Sería injusto que yo siguiera viviendo. Sólo sentiré dejar a las personas que quiero... Yo no me despido. Lo que me ha interesado siempre ha sido afirmar la vida como vida”²¹.

²⁰ *Ibid.*, pp. 88-89.

²¹ *Ibid.*, p. 92.

Sus días acabaron rodeados del amor de Irene y de sus hijos, Teresa y Claudio, el 6 de febrero de 1984, y Guillén ya lo escribió en su poema “El cuento de nunca acabar” en *Homenaje*:

Estar muerto no es nada.
Morir es sólo triste.
Me dolerá dejaros a vosotros,
Los que aquí seguiréis,
Y no participar de vuestra vida.
El cuento no se acaba.
Sólo se acaba quien os cuenta el cuento.

(vv. 85-91)

1.3. Papel del mito

Este apartado de la investigación está pensado más como una reflexión introductoria a la comparación de los poemas clásicos y guillenianos que una exposición de datos sistémicos. Al fin y al cabo, como ya hemos comentado en la introducción, nos hallamos frente a un discurso de vida, frente a una representación de la existencia entre tapices muy variados.

Es curioso que Guillén decidiera utilizar estos mitos como representación de un compromiso con la cultura, aceptando aquello que le es provechoso para la finalidad del poema y omitiendo todo aquello que le es innecesario. Como ya apunta Alvar, “la mitología sólo cuenta si es historia que puede volverse a vivir”²².

Dentro de la bibliografía que manejamos, hay un artículo de Díaz de Castro²³ que reflexiona en torno al culturalismo de Guillén, junto a sus “traducciones” basadas en la propia creación poética. Las referencias culturales en la poesía del vallisoletano son explícitas desde *Cántico*, y no hacen más que aumentar y aumentar con cada una de sus publicaciones. Pero dentro de estas referencias culturales, él dialoga con ellas desde su propia perspectiva; por lo tanto, sus menciones a otros autores no son simple y vana erudición, sino más bien todo lo contrario, pues muchas de ellas son tomadas para desarrollar su propia poesía, ya sea desde el mismo tono del original o de un posicionamiento totalmente opuesto²⁴. En palabras textuales de Díaz de Castro:

Así, lo más importante del uso de esas técnicas intertextuales es el diálogo profundo que el poeta establece con cada cita y su autor, en un esfuerzo creativo por captar lo esencial y proponiendo en cada caso una respuesta propia, acorde o desacorde. El lector que comenta su lectura suele devenir comentarista de sí mismo —a veces comentarista del comentario nada más— y, de esta forma, Guillén ejerce de crítico a la vez que crea poéticamente sobre la escritura de los otros, en el seno del más estricto clasicismo y, muchas veces, la cita, como la “variación” sirve para expresar con esa mezcla de palabras ajenas y propias los valores poéticos del poeta, que de la cita y la paráfrasis suele pasar a la reflexión abstracta y generalizadora²⁵.

²² ALVAR Manuel, “Pervigilium Veneris”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 64, cuaderno 231-232, 1984, pp. 59-70.

²³ DÍAZ DE CASTRO Francisco Javier, “Culturalismo, traducción y creación poética en Jorge Guillén”, *Ensayos sobre poesía hispánica contemporánea*. Palma de Mallorca, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic de la UIB, 1990, pp. 127-149.

²⁴ *Ibid.*, pp. 131-134.

²⁵ *Ibid.*, p. 136.

Retomando aquello de que Guillén aprovecha lo que le es útil y rechaza lo anecdótico, Casaldüero nos desvelará la gran importancia de este detalle, pues puede parecer una decisión azarosa, pero “ni la persona ni el poeta jamás escogieron la tarde oscura en vez de la tarde clara”²⁶. Si Guillén no ha escogido conscientemente, solo nos queda un factor al que dirigir nuestra mirada: la época.

Toda obra de arte es un hecho singular, además único. Sin Jorge Guillén ha habido poesía, pero sin Jorge Guillén no hubiera existido *Cántico*. Este hecho singular y único se produce en español y es parte inseparable de un todo, de la época. Precisamente es inteligible porque constituye parte del todo. Gracias a que conocemos la época podemos penetrar en la obra de arte, en esa forma única; y gracias a la obra de arte podemos penetrar en la época. Ésta es exactamente la relación entre la obra de arte y la época. Los sentimientos, las ideas, los ideales, los pensamientos, la orientación de la sensibilidad, los anhelos y deseos, las necesidades espirituales, morales, sociales, económicas son las que forman la época. El creador los encuentra porque existen ya, pero su existencia no se revela sino por el ser que les otorga el creador, y entonces es cuando cobran humana existencia²⁷.

Así pues, nunca debemos perder de vista la época de Jorge Guillén —ni de cualquier otro artista—, pues el diálogo entre la obra de arte y el contexto histórico-biográfico es inevitable. Es por esto que le hemos dedicado un espacio de la investigación a los apartados anteriores, pues de poco sirve estudiar la influencia de Ovidio, Catulo y Floro si no sabemos qué rodeaba al vallisoletano a lo largo de su vida.

También acerca del uso del mito clásico en la literatura posterior habla Rosa Fernández en su introducción:

Esta recuperación de la racionalidad técnica del mito no responde simplemente a una moda o a un movimiento pendular de las corrientes culturales. Según Cerezo Galán, refleja una necesidad de sentido que la ciencia no consigue llenar. De ahí la mirada a la literatura, el lenguaje propio de expresión del mito. El filósofo granadino, que sigue en su razonamiento a Heidegger, considera que la poesía puede cumplir, en cierto modo, esta misión²⁸.

²⁶ GUILLÉN Jorge, “Prólogo” a *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1969, p. 2.

²⁷ CASALDUERO Joaquín, “Introducción” a *“Cántico” de Jorge Guillén y “Aire nuestro”*. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1974, p. 12.

²⁸ FERNÁNDEZ Rosa, “Ariadna abandonada en Naxos”. Madrid, Seminario realizado el 29/09/2008 dentro del ciclo de seminarios *Antropología mítica contemporánea*, organizado por José Manuel Losada en la Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 2. Disponible en: https://webs.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario9/Sem081029_Urtasun_Ariadna.pdf [Consultado el 22/05/2020].

Creemos que es importante tener esta observación en cuenta, pues la recuperación de los mitos no es aleatoria, sino que responde a su función de relato que remite a la vida que el propio escritor en cuestión quiera darle, pues el mito puede tratarse desde una perspectiva de admiración, nostalgia, irónica, etc., siempre dentro de la sociedad actual, además de poder ser una simple alusión o motivo central de la historia, con o sin giros sorprendentes.

El estudio de Alvar nos plantea el papel del mito como dignificador de una trivial historia²⁹, pues al carecer de tiempo, el hecho de desplazar una historia al plano mitificador la dota de una relatividad presente, del momento, totalmente subjetiva. Pero, como él mismo confirma, lo más relevante del mito es ser una historia que sea capaz de conmovernos, sintiéndonos identificados o viendo reflejadas las inseguridades y peculiaridades humanas en seres sobrenaturales.

Cabe mencionar a M^a del Carmen Guerrero cuando, en su conclusión, habla sobre el “correlato objetivo” acuñado por T. S. Eliot. Este tipo de texto se da cuando un autor recurre a una escena mítica para proyectar su propia realidad emocional mediante los personajes ficticios que representan. Ella explica que Catulo es un ejemplo, pues se siente identificado con la Ariadna abandonada (Lesbia sería su Teseo) y expresa su dolor con las palabras supuestamente pronunciadas por la cretense. Sin embargo, Ovidio no sigue este esquema, pues él sólo aplica un esquema retórico en el que ni puede incluir la llegada de Baco, el próximo esposo de Ariadna. Guillén, en cambio, al conocer como profesor de literatura dichos textos, encuentra la referencia más que adecuada para versar sobre el abandono, el desamor y la soledad, previos a la llegada de una nueva ilusión con un segundo nuevo amor. En el caso del autor vallisoletano, el correlato objetivo funciona si aplicamos la privación de su primera esposa, Germaine (el Teseo de esta historia, el azar desfavorable), y la llegada del nuevo amor personificado en su segunda esposa, Irene (el Baco-Dionisos, el azar propicio)³⁰. En relación con el mito en sí, Juan Herrero apunta que el interés de los mitos reside en su significado, ya que “remite a lo eterno humano y se sitúa por encima del tiempo histórico”³¹. También, dentro de su estudio, cita a Lévi-Strauss, quien habla del mito como estructura permanente que se relaciona con el pasado, el presente y el futuro. Por consiguiente, a la hora

²⁹ ALVAR Manuel, *Símbolos y Mitos*. Madrid, C.S.I.C., 1990, p. 163.

³⁰ GUERRERO M^a del Carmen, “Ecos clásicos de *Catulo* LXIV y de Ovidio *Heroidas* X en el poema “Ariadna en Naxos” de Jorge Guillén”, en CABANILLAS NÚÑEZ Carlos M^a (coord.), *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*. Almendralejo, I.E.S. Santiago Apóstol, 2001, pp. 107-108.

³¹ HERRERO Juan, “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Çédille. Revista de estudios franceses*, núm. 2, 2006, p. 59.

de reescribir un mito en concreto, el poeta toma los rasgos fundamentales de la historia y los maneja a su antojo, con libertad, respetando la orientación original del argumento o brindándole un nuevo valor del que carecía en su origen. Los mitos se reescriben porque no son simples narraciones imaginarias, sino que ejercen un papel fundamental en el imaginario colectivo como respuesta a los interrogantes permanentes del ser humano.

En cuanto al ensayo de Ciriaca Morano, opina que el mito está profundamente arraigado en el hombre, valiéndose de él como explicación a lo inexplicable, ya sea como recurso poético o religioso³². Y, al fin y al cabo, los mitos que trataremos en esta investigación están relacionados con el amor y con la vida, aspectos que aún no pueden explicarse con la ciencia desde la vertiente más emocional, pues reducir las sensaciones a simple química o biología no tiene cabida en el arte.

Una valiosa aportación acerca de este tópico es la del investigador Vicente Cristóbal, pues reflexiona en torno a la necesidad de reinterpretación y actualización del mito para que cada nueva generación lo pueda entender y hacerlo vigente en su literatura³³. La mitología clásica, por ende, ha sido absorbida por las distintas literaturas europeas, por lo que el desconocimiento de ella es una carencia notable en cualquier estudioso de la creación escrita. Aunque el mito actúe como simple ornamento, creemos que es necesario reconocerlo, pues de no hacerlo, se pierde la esencia de la obra de arte. Incluso es necesario tenerlo en consideración en esas épocas de la literatura que lo han evitado en mayor o menor medida, pues no es lógico hablar de obras que han querido desprenderse del pasado sin saber qué lo conforma, ya que esto implicaría no saber distinguir lo novedoso de lo imitado o reinterpretado.

En relación a la literatura latina, puede que no destaque como creadora de la mitología clásica, pero su papel es indispensable, ya que ha sido esta literatura la que se ocupó en su momento de transmitir los mitos griegos. Sólo es necesario consultar esta investigación para observar un gran ejemplo: a pesar de tratar mitos griegos como el de Ifis y el de Ariadna, las fuentes que manejamos (y que conoció Guillén) son latinas. La mitología clásica sin figuras como las de Ovidio, Horacio, Lucrecio y Catulo, entre muchos otros (pues la nómina de

³² MORANO Ciriaca. "El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito", *Faventia: Revista de filología clàssica*, núm 4 (1), 1982, p. 78.

³³ CRISTÓBAL Vicente, "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, núm. 18, 2000, pp. 29-30.

autores latinos es cuantiosa) no sería la misma; incluso, otro destino podría haberle esperado, el del olvido.

Por otra parte, en el ensayo de Luis Gómez Canseco, se pone de relieve una característica inherente al mito: su ductilidad. Se debe agregar que también reflexiona acerca de su forma, ya que se distingue entre la imagen y el significado del mito. Esta idea proviene del estudio que el mismo investigador cita, uno de Díez del Corral, y él la amplía comentando que la “forma del mito, por su belleza plástica y su capacidad de generar símbolos, está abierta a distintas interpretaciones”³⁴. Además, cabe subrayar el papel decisivo del surrealismo en la pervivencia del mito en el siglo XX; el mito se utiliza para interpretar el mundo, adquiriendo así una significación inédita en comparación a su sentido original. Así pues, el mito pervive porque nos presenta la realidad más próxima y, sobre todo, porque es una herramienta muy especial a disposición del poeta para conocerse a sí mismo y al mundo que lo rodea.

Tras estas ideas, la elección de estos tres mitos (o contenidos latinos) es un gran reflejo de la experiencia de Jorge Guillén, en paralelo a estos versos suyos sobre el mundo: en primer lugar, nos encontramos con que “El mundo está bien / Hecho” en la edición de 1928 de *Cántico*, momento álgido y una de las cumbres de mayor felicidad del vallisoletano. Esta esperanza sin daños está presente en Ifis; sólo leyendo algunos poemas de la serie de nuestro contemporáneo se halla en esos versos la ilusión del que está perdidamente enamorado de su amada. Pero Ifis no comparte el mismo destino que Jorge Guillén, Ifis no logra ni escuchar a su querida y termina quitándose la vida.

Y es este golpe brusco con la realidad en la experiencia de Ifis el que le arrebató temporalmente la esperanza sin daños a Guillén, pero no para convertirse en alguien triste y desamparado como Ifis, sino en alguien crítico con su contexto. Ese optimismo desatado de Guillén lleno de cantos evoluciona al dolor arraigado y reflexivo de Ariadna en Naxos, pues Guillén escribe que “Este mundo del hombre está mal hecho” en la edición de 1950 de *Cántico*, época muy turbulenta para nuestro escritor. Pero Ariadna, recordemos, no se suicida, sino que resiste; resiste a duras penas el abandono de Teseo y la pena de no poder volver a su patria natal, pero lo supera con esperanza y eso es lo que nos importa; la resiliencia de Ariadna es la misma que encontramos en Guillén.

³⁴ GÓMEZ Luis, “Introducción”, *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva, Universidad de Huelva, 1994, p. 15.

El vallisoletano crece, aprende y envejece; la lucidez de la senectud le hace llegar a la siguiente conclusión en *Homenaje* (1967): “Nunca estará bien hecho el mundo humano”. Y ya que siempre habrá cosas buenas y cosas malas, solo tenemos un camino:

Ame mañana quien no ha amado nunca,

Y quien ya ha amado ame aún mañana.

Así pues, ahora leeremos y analizaremos uno de los más bellos cantos hispánicos al gozo de vivir.

2. Apartado práctico

2.1. Ifis y Anaxárete

2.1.1. Introducción al mito

Previamente al estudio comparativo del mito de Ifis y Anaxárete en la serie de quince poemas de Jorge Guillén titulada “Tiempo perdido” con el texto clásico ovidiano, es preciso subrayar una serie de características acerca del diseño métrico, la cita previa de Guillén a su secuencia de versos y, asimismo, del propio mito para recordarlo mínimamente.

Este conjunto de quince poemas que se va a analizar constituye una *amplificatio* poética, pues la fuente clásica dedicó sesenta y tres hexámetros al mito de Anaxárete, mientras que Guillén destinó cuatrocientos treinta y dos versos. Así pues, como se comprobará en la lectura de los poemas, esta *amplificatio* se basará no sólo en el traslado libre, sino también en la traducción con variaciones, según los intereses del propio Guillén³⁵.

En la edición que manejamos, se introduce la fuente de los poemas³⁶ y unos versos de la “Canción quinta” de Garcilaso de la Vega³⁷. Estas indicaciones previas al poema ya nos revelan que, en primer lugar, el autor admite la fuente clásica y, por ende, se trata de un proceso de imitación y no de poligénesis; en segundo lugar, la cita de Garcilaso muestra que el vallisoletano era consciente de la pervivencia del mito en diferentes autores (cabe aquí recordar que esta serie de poemas se encuentra en *Homenaje*, la obra que basa sus creaciones en una especie de notas de sus lecturas, de apuntes a pie de página para reflexionar acerca del mundo mediante palabras que ya han sido escritas).

Aquello que personalmente desearía destacar acerca de los versos de Garcilaso, antes de resumir brevemente el mito, es el arrepentimiento tardío de Anaxárete por su soberbia, el cual se expresa para que otras mujeres a las que canta la voz poética no desdeñen a sus amantes, ya que podrían acabar como Anaxárete, sin vida por castigo divino. Sin embargo, este no es el lugar adecuado para seguir desarrollando la cuestión de la influencia del mito en Garcilaso, o de la repercusión del autor del Siglo de Oro en Guillén, pues no forma parte de esta investigación; simplemente queríamos poner de relieve que, en el poema de Guillén,

³⁵ BALCELLS José M^a, “El mito de Anaxárete en Homenaje”, *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*. León, ediciones de la Universidad de León, 1998, p. 18.

³⁶ Según el propio autor: “Metamorphoseon”, XIV, 698-761.

³⁷ “Hágate temerosa / El caso de Anaxérete, y cobarde, / Que de ser desdeñosa / Se arrepintió muy tarde, / Y así su alma con su mármol arde”.

Anaxárete no sabemos si se arrepiente o no de haber rechazado el amor de Ifis y, además, que Ifis parece ser una figura secundaria para Garcilaso (o ausente, pues ni lo nombra de forma explícita) mientras que para Guillén es la voz poética y el centro de su historia.

A continuación, se presentará una síntesis del mito para comprender mejor la fuente clásica y la moderna. El mito de Ifis y Anaxárete es explicado en las *Metamorfosis* de Ovidio (XIV 698-761) por la voz de Vertumno para convencer así a la ninfa Pomona de que ceda en el amor, utilizando como argumento el trágico final de Anaxárete (justo como podemos leer también en los versos de Garcilaso). La historia en sí se sitúa en Ifis, un muchacho humilde que se enamora de una chica noble, Anaxárete, y le demuestra su amor —no correspondido— de mil y una formas: se queda las noches en la puerta de su amada, le regala guirnaldas, intenta ganarse el favor de su nodriza y servidumbre para que la convenzan de que él es un buen amante para ella... sin embargo, todo el *tiempo* invertido es *perdido* porque ella lo ignora por completo de forma cruel y soberbia, razón por la cual el protagonista decide quitarse la vida en la misma puerta de su amada. Ahora bien, hasta el cortejo fúnebre la tragedia aún no acaba de tomar las riendas de la historia, pues es entonces cuando la muchacha, al contemplar el cadáver del amado tantas veces desdeñado, asomada a la ventana, queda convertida en estatua de piedra por la “divinidad vengadora”³⁸.

En cuanto al estudio de la pervivencia de Ovidio en Guillén, basaremos nuestra investigación en observar y anotar (si es que se puede ampliar tan noble análisis) las publicaciones de Vicente Cristóbal acerca de este tópico.

Él, en primera instancia, comenta que la figura del amante elegíaco está presente en los versos ovidianos, y para ilustrar y argumentar su teoría, citaremos a continuación todos los temas y motivos eróticos que él menciona:

El conflicto entre la razón y la pasión (v. 701), el recurso a la nodriza como alcahueta (v. 703), el envío de mensajes (v. 707), la altivez de la amada (*passim*), la metáfora de la milicia aplicada al amor (explícita en los vv. 719-720), y de un modo especial el *paraclausíthyron* o motivo del *exclusus amator* (709-710). Hay además en el discurso de Ifis (vv. 718-732) esa comunicación dirigida al «tú» de la amada que es consustancial a la elegía³⁹.

³⁸ CRISTÓBAL Vicente, “Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén”, *Exemplaria*, núm. 1, 1997, p. 24.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

Antes de seguir con la exposición de Cristóbal, al ser la cita anterior una especie de síntesis de situaciones elegíacas romanas, debería constatarse si esta gama está también presente en Guillén o únicamente se recoge en la fuente clásica.

Para empezar, el conflicto entre la razón y la pasión como expresa Ovidio (“y después de luchar por largo tiempo, no pudiendo vencer con la razón su desvarío”⁴⁰ [vv. 701-702]) no se encuentra de la misma manera en Guillén; no obstante, esta disputa está implícita en el poema “Sin diálogo”, pues Ifis prefiere el sufrimiento amoroso a la paz racional como podemos inferir de los siguientes versos:

Monólogos, monólogos tenaces
Acoge soledad tan desmedida
Que sufres el silencio como herida,
Más dolorosa porque la rehaces.

¿Prefieres tus discursos a las paces,
Y tu espejo será quien te decida
Tristemente a elegir la hostil huída
Por el vacío donde te complaces?

(vv. 1-8)

Por lo tanto, esa pugna entre las dos fuerzas que se creen opuestas sigue presente en la fuente moderna, solo que de una manera menos explícita y más sobrecogedora por la anticipación a la tragedia, considerando que Ifis ya ha escogido sufrir, ya ha vencido la pasión amorosa a la razón.

En cuanto al segundo motivo elegíaco, el recurso de la nodriza como alcahueta, en Ovidio es evidente, pues “[Ifis] acudió suplicante al umbral y unas veces, después de haber confesado a la nodriza su desdichado amor (vv. 703-704)”. Guillén, en este caso, no disfraza este tópico, sino que en “Las coronas” la voz poética del Ifis moderno confiesa que: “Y a tu nodriza y a tus sirvientes busco, / Interrogo, suplico” (vv. 4-5). Por ende, este motivo típicamente elegíaco se ubica rápidamente en ambos textos.

La tercera situación, la del envío de mensajes que en Ovidio se crea poéticamente con el uso de las *tabellis* (v. 707), no se halla en Guillén. En el poeta moderno, se nombrarán dos rasgos en torno a esta cuestión: la presencia de envío de mensajes mediante las coronas⁴¹ que él

⁴⁰ En cada ocasión que se cite la traducción de las *Metamorfosis*, nos referiremos a la hecha por Antonio Ruiz de Elvira en el Volumen III de las *Metamorfosis*, publicado por el C.S.I.C., Salamanca, 1984.

⁴¹ También presentes en el poema ovidiano en el verso 708: *interdum madidas lacrimarum rore coronas*.

cuelga en su puerta en el poema aludido anteriormente rogándole a su amada que “No me dejes morir de soliloquio” (v. 24) y la aplastante presencia antitética del mensaje explícito, como tópico en Guillén, en forma de silencio⁴². Cabe añadir aquí que no es el mismo tipo de silencio el de “Sin diálogo” (“Que sufres el silencio como herida” [v. 3]) que el de “Lenguaje” (“Entre mi boca y tu boca / Triunfe el silencio mayor” [vv. 1-2]), ya que el primero está totalmente ligado al dolor y el segundo puede dar lugar a la historia de amor esperada por nuestro humilde protagonista Ifis, pues se refiere al silencio de un beso.

Impidiéndonos extendernos más en el tema del silencio en esta introducción, ya que estamos comprobando la presencia de los motivos elegíacos utilizados por Ovidio en Guillén, la siguiente situación es la de la altivez de la amada, que en el vallisoletano está presente de forma explícita en “Las coronas”:

Como si fueses mar tempestuoso,
Hierro forjado, roca,
Te eriges solitaria.
¿Y aquellas armonías iniciales?
Porque soy yo el silvestre,
Y tu prosapia es noble,
No, no seas altiva,
No muestres esa boca –que se cierra
Con tanto menosprecio.

(vv. 7-15)

Guillén, por lo tanto, no ha variado en lo más mínimo el rechazo por parte de la amada, cuyas consecuencias nos conducen de forma directa al motivo del *exclusus amator*⁴³ y al de la milicia aplicada al amor. En Ovidio, Ifis “colgaba en el quicio coronas empapadas en el rocío de sus lágrimas y dejando caer su blando cuerpo en el duro umbral, formulaba, abatido, insultos contra la cerradura” (vv. 708-710), esbozando así una representación muy acertada del tópico en cuestión. Mientras tanto, Ifis en Guillén también es ese *exclusus amator* porque es rechazado ante la puerta cerrada de la amada, pasa las noches sin ser atendido por ella y le

⁴² Presente hasta en nueve ocasiones: “Sin diálogo”, v. 3; “Lenguaje”, v. 2; “Oscuridad”, v. 11; “Esperanza”, v. 12; “Última resistencia”, v. 2 (dos ocasiones); “Contra el silencio” (el propio título lo he incluido dentro del recuento), v. 1; “Muerte y petrificación”, v. 19.

⁴³ “El término de *exclusus amator* o, en griego, *paraclausithyron*, nombra, en esencia, el lamento proferido por el amante rechazado, a la puerta de la amada, o, incluso, simplemente, la guardia que éste prolonga ante los batientes cerrados”, extraído de: RAMAJO Antonio, “Cerrástemela puerta rigurosa!: *exclusus amator*, un tópico clásico en las letras españolas”, *Rlit*, LXVI, 132, 2004, p. 321.

lleva guirnaldas que no sirven para nada más que aumentar su pena. El poema de “Las coronas” es el que mejor ilustra este tópico:

Tú viste las coronas
Húmedas de rocío y de neblina,
Mi neblina flotante en la mirada,
Que a tu puerta he colgado.
Sobre la losa del umbral tendido,
Llegué, llegué a envidiar la cerradura
Que reina sobre el límite.
Heme a tus pies, responde,
No me dejes morir de soliloquio.

(vv. 16-24)

Pero no hay que olvidar “Oscuridad” en relación a las noches en que únicamente piensa y fantasea en soledad porque su amada no le permite la entrada en su alcoba:

Descenso a lo más oscuro
De la noche solitaria.
Protegido por el muro
De estas sombras, hallo el aria:
Tu amor en silencio auguro.

(vv. 7-11)

También, para dotar de más solidez a la presencia del *exclusus amator*, en “Esperanza” se pone de relieve la espera y la soledad del protagonista que ama de forma unidireccional, sintiéndose este completamente perdido y sin esperanza:

Los días no me otorgan más que tránsito
De espera.
Una sola y muy larga expectación
Me conduce hacia un término posible,
Acaso ya probable:
La fuente resurgida ante mi sed.

Esta sed de errabundo . . .
Hombre solo entre gentes. Y perdido.

(v. 1-8)

El motivo de la milicia aplicada al amor es igualmente explícito tanto en la fuente clásica, como ya adelanta Cristóbal, en los versos 719-720: “organiza un gozoso triunfo, invoca a

Peán y cíñete de resplandeciente laurel”, como en Guillén en sus poemas “El vencedor” y “Muerte y petrificación”⁴⁴. Los versos del primer poema que tratan acerca de esta situación son los siguientes:

Que el maravilloso deseo
Te impulse por la gran pendiente
Donde triunfarás como Anteo.
(...)
Tú vences si el deseo gana.

(vv. 2-4, 10)

Y el verso rescatado de “Muerte y petrificación” es una reiteración calcada de Ovidio (ya aparecida en el verso 10 del poema anterior): “Tú vences, Anaxárete” (v. 6), además de aludir al laurel (“Ciñe tu frente con laurel” [v. 8]) como imagen de la victoria. De tal modo, Guillén también utiliza el amor como un subtema de la guerra, pues amar o no amar, ser amado o no serlo, parece que sea una continua lucha de la que sólo puede salir uno de los dos bandos victorioso.

Finalmente, en ambos autores está presente la comunicación dirigida al «tú» de la amada, característica inherente de la elegía. La fuente clásica utiliza este motivo desde el verso 718 hasta el 728, en los que Ifis se dirige directamente a Anaxárete antes de ahorcarse en su puerta, culpándola de su muerte. De manera bastante diferente aborda este tema el vallisoletano, pues recurre al «tú» de la amada en varias ocasiones; a continuación, enumeraremos algunos ejemplos: en “Las coronas” (“como si fueses” [v. 7], “no seas altiva” [v. 13]), en “Esperanza” (“tú te callas, te guardas. ¡No! Te pierdes” [v. 11], “tu silencio” [v. 12], “tu ser esperanzado / Se articule hacia luz” [v. 16-17], “Y sea voz, tu voz, / (...) / Tu cabeza, mi pecho, nuestro abrazo” [vv. 19, 21]), en “Vacío” (“Tu voluntad” [v. 1], “¿Lo sufres sin querer? / ¿Eres pasiva y cómplice?” [vv. 9-10]), en “Frente a frente” (“No te sueño” [v. 1], “Tu imagen” [v. 2], “Consuélame, consuélame de veras” [v. 6]), en “El vencedor” (“triunfarás” [v. 4], “Tú vences” [v. 10]), en “Última resistencia” (“Tú, mientras, impasible” [v. 13], “Te pierdes y me pierdes” [v. 16], “Me condujeras” [v. 19]) y en “Muerte y petrificación” (“Tú vences” [v. 6], “Ciñe tu frente con laurel” [v. 8], “no a desamarte” [v. 10]). Gracias a esta ejemplificación, podemos constatar que Guillén se decanta por el reiterado uso del “tú” de la amada en mayor extensión que Ovidio.

⁴⁴ En este poema, la pervivencia es muy notable; se podría afirmar que Guillén parafrasea al clásico. Más adelante, en el análisis del poema de forma individual, veremos el motivo.

2.1.2. Análisis individual de la pervivencia ovidiana en “Tiempo perdido”

Tras esta comparación de motivos elegíacos encontrados tanto en la fuente clásica como en la moderna, siguiendo el estudio de Cristóbal, se observa que los catorce primeros poemas de la serie van precedidos de la anotación marginal «Ifis a Anaxárete»; por consiguiente, son palabras del humilde protagonista dirigidas a su amada. Contrariamente, el último poema lleva al margen la anotación «El poeta» y debe ser leído como la narración del poeta omnisciente, no entendido como una parte más de la voz poética del protagonista, dotando así de un aliento épico a este conjunto de versos muy distanciado de los otros catorce poemas lírico-elegíacos.

Según Cristóbal, el último poema es el más cercano a la fuente clásica, pues como él mismo afirma, “prácticamente -como veremos- una libre versión del texto latino, mientras que en los otros -salvo en los titulados «Las coronas» y «Última resistencia»- las referencias explícitas al texto modelo son más escasas”⁴⁵. Así pues, los primeros catorce poemas han variado por completo el tono de los versos ovidianos, introduciendo la voz del desdeñado amante desde su propia perspectiva; a pesar de esta variación, el último poema no altera el tono épico de la fuente clásica.

Con respecto al análisis individual de cada poema en comparación a las *Metamorfosis*, empezaremos por “Floración”. Cristóbal apunta las metáforas vegetales que brotan del deseo durante la primavera (recordamos aquí el tópico de la primavera como estación del inicio del ímpetu amoroso):

Y todo
Podría ser de nuevo
Como nueva es la flor,
La misma flor de siempre
Con raíces oscuras
De su mucho vivir,
Y se alzaría al sol novel impulso.

Todo el pasado late en el presente,
Y el presente no estalla: brota, brota
Con tensión de verdor muy trabajado
Por la más implacable primavera,
Y dulce, sin capricho,

⁴⁵ CRISTÓBAL Vicente, “Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén”, *op. cit.*, p. 27.

Mientras el sol realza algunas hojas
Que una brisa le ofrece.

(vv. 1-14)

Y son estas metáforas las que dan paso a una realidad en una segunda persona, la amada, aun sin nombre:

¿No sientes ya que todo
Podría ser de nuevo?
Las manos en las manos
Y una boca entreabierta
Junto a tendida boca,
Y una hermosura, simple en su reposo,
Por su propio candor iluminada.

(vv. 29-35)

Además, como bien se observa, que el poema termine con un “Para que todo siempre sea nuevo” remite al inicio y, según nuestra lectura, al aspecto cíclico de las estaciones, especialmente en términos amorosos, pues ese sentimiento es un renacer para morir inexorable. Otra observación personal versa sobre la luz de la que se habla en los siguientes versos que citaremos, la cual sustituye al fuego pasional ovidiano del verso 701:

Espesa,
A la mano ofrecida,
Una capa de luz
Se esparce por las cosas,
Los bordes,
Sobre esas superficies de blancura
Viviente.
Esta luz abre el mundo,
Lo arroja a la presión de nuestras palmas,
A sonrisas de rostros
Que desean, esperan, se revelan.
Este frescor de viento
Promete, nos promete . . . Respiradlo.
(...)
Que es esta luz, abrazo
De ansiedad y hermosura
Para que todo siempre sea nuevo.

(vv. 22-27, 45-47)

Esta luz *abre el mundo*, es un *abrazo de ansiedad y hermosura para que todo siempre sea nuevo*, es el fuego que penetra *hasta lo último de sus huesos*; es, simplemente, esa embriaguez amorosa siempre tan dual, pues entra en conflicto la pasión con la razón y da lugar a un cúmulo de sensaciones que paradójicamente se conjugan al mismo tiempo. Tanto la luz de Guillén como el fuego de Ovidio nos obsequian con la oportunidad de sentir la dualidad, la novedad y *llegar hasta a respirar las promesas*, por eso creemos conveniente comentar esta posible sustitución de un elemento por el otro.

El segundo poema de la serie es un soneto, “Sin diálogo”, en el que la voz poética ya se ha percatado del rechazo indirecto por parte de su querida y, como comenta Cristóbal, le reprocha esa misma falta de respuesta que tanto le hace sufrir. También añade de forma muy acertada que la “crueldad, la soberbia y el narcisismo de Anaxárete (explícitos en la mención del espejo, v. 6) se adivinan como fundamento y móvil de estas palabras de Ifis”⁴⁶:

Monólogos, monólogos tenaces
Acoge soledad tan desmedida
Que sufres el silencio como herida,
Más dolorosa porque la rehaces.

¿Prefieres tus discursos a las paces,
Y tu espejo será quien te decida
Tristemente a elegir la hostil huida
Por el vacío donde te complaces?

Habla o grita o resurge en estallido
De cólera hacia un aire articulado.
Caótico es un orden siempre interno.

¿No habrás de dar a tu actitud sentido?
¿No es el mudo un horrible condenado?
¿No quieres escaparte de tu infierno?

También nos gustaría resaltar aquí, desde un punto de vista personal, la labor creativa de Guillén, ya que en el poema ovidiano la primera interpelación directa a su amada es cuando va a suicidarse en su puerta; con este soneto, el vallisoletano dota de una cierta extensión temporal mayor que la de Ovidio, puesto que el Ifis de Guillén, además de recurrir a la nodriza y a las coronas (como el de la fuente clásica), interpela en varias ocasiones intentando

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

llamar la atención de su amada, lo que puede interpretarse como un aumento de días en el intento de conquista amorosa.

Acerca del poema tercero, “Las coronas”, poco más se puede apuntar al margen del análisis de Cristóbal, pues es el segundo poema más cercano a la fuente clásica. Como él determina, este poema es “trasunto de los ovidianos 696-715”⁴⁷. Para comprobar esta teoría, citaremos a continuación las observaciones pertinentes del investigador:

1. observa que el primer verso guilleniano (“Todo Chipre lo sabe y lo murmura”) remite a los versos 696-697 clásicos: *tota notissima Cypro / facta,*
2. apunta que el segundo verso contemporáneo (“Venciendo a mi razón te aguarda el alma”) está relacionado con los versos 701-702 latinos: *postquam ratione furorem / vincere non potuit;*
3. asimismo, los versos 4-5 vallisoletanos (“Y a tu nodriza y tus sirvientes busco / Interrogo, suplico”) son la síntesis de los versos 702-706 de Ovidio: *supplex ad limina venit / et modo nutrici miserum confessus amorem, / ne sibi dura foret, per spes oravit alumnae/ et modo de multis blanditus cuique ministris / sollicita petiit propensum voce favorem;*
4. acerca de los versos 6-9 de Guillén (“Y mientras, Anaxárete, / Como si fueses mar tempestuoso, / Hierro forjado, roca, / Te eriges solitaria”), están basados en los versos 711-713 originales, eliminando las referencias culturales de la época clásica: *Saeavior illa freto surgente cadentibus Haedis, / durior et ferro, quod Noricus excoquit ignis, / et saxo, quod adhuc vivum radice tenetur,*
5. del mismo modo que el punto anterior, en los versos 11-12 modernos (“Porque soy yo el silvestre, / y tu prosapia es noble”) están inspirados en los versos 698-699 ovidianos, omitiendo la concreción de Teucrí: *a veteris generosam sanguine Teucrí / Iphis Anaxareten humili de stirpe creatus;*
6. también toma para sus versos 13-15 (“No, no seas altiva, / No muestres esa boca -que se cierra / Con tanto menosprecio”) los versos 714-715 clásicos: *spernit et inridet factisque inmitibus addit / verba superba ferox et spe quoque fraudat amantem;*
7. se debe agregar que en los versos 16-19 guillenianos (“Tú viste las coronas / Húmedas de rocío y de neblina, / Mi neblina flotante en la mirada, / Que a tu puerta he

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

colgado”) beben de los versos 708-709 antiguos: *interdum madidas lacrimarum rore coronas / postibus intendit*,

8. finalmente, los versos 19-21 contemporáneos (“Sobre la losa del umbral tendido, / Llegué, llegué a envidiar la cerradura / Que reina sobre el límite”) se escriben al margen de los versos 709-710 latinos: *posuitque in limine duro/ molle latus tristisque serae convicia fecit*⁴⁸.

Asimismo, la referencia final al umbral y a la cerradura, como ya hemos comentado en el apartado anterior, conforma un *paraclausíthyron* elegíaco; además, la variación del punto de vista de las fuentes, pues la clásica utiliza la tercera persona y la contemporánea la primera persona, como advierte Cristóbal, convierte “el texto de épico en elegíaco a la manera de Tibulo, Propercio y del Ovidio de *Amores*”⁴⁹.

Podemos añadir que la actitud suplicante del verso 702 se ve reflejada en un par de versos guillenianos: “Y se posan mis pasos en tus huellas / (...) / Heme a tus pies, responde” (vv. 3, 23). Cabe recordar que la súplica, junto a los regalos (como pueden ser las coronas), son un motivo típico del cortejo a la amada en la Antigüedad. El hecho de postrarse a los pies de ella, de seguir sus pasos, resalta aún más la diferencia de clases entre los amantes (humilde-noble), justo como la humillación de Anaxárete a Ifis con su soberbia y la imposibilidad de este para salir adelante, pues “nadie puede correr con más velocidad que otro si ha de ir pisando sus huellas”⁵⁰.

Los dos siguientes poemas, dos décimas, “Lenguaje” y “Oscuridad”, están analizados conjuntamente por Cristóbal, ya que argumenta que no hay ninguna referencia explícita a la leyenda ovidiana. Comenta que el primero gira en torno al beso de amor y el segundo en torno a las fantasías del amante acerca de su amada. Sin embargo, los veremos brevemente por separado para señalar un par de aspectos que sí permiten una vinculación a la fuente clásica de una manera más indirecta, ya sea por referencias a poemas anteriores o a aspectos culturales del propio texto ovidiano.

En la primera de estas dos décimas, “Lenguaje”, se refleja el amor puro, más cercano a la idea platónica que al deseo sexual irrefrenable, pues “Si a su gusto se coloca [el silencio

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰ LÁZARO CARRETER Fernando, “Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial”, *Anuario de estudios filológicos*, núm. 2, 1979, p. 96. Es un símil interesante el del poeta que imita a un autor y no puede superarlo jamás con el del amante desdeñado que no saber amar a nada más que su amada, pues si ninguno de los dos ve más allá, están completamente perdidos.

mayor, el beso], / Nos invadirá el amor, / Jamás aventura loca” (vv. 3-5). Este sentimiento alejado del contacto carnal también se encuentra en el texto de las *Metamorfosis*, pues el Ifis de Ovidio en ningún momento habla del amor que siente como si sólo fuera un deseo por el cuerpo de ella sin más; es decir, el Ifis de Ovidio está claro que puede desearla físicamente, pero *jamás* será una *aventura loca*, sino que es un amor que rebasa todas las fronteras, hasta la de la propia vida. En la segunda parte de la décima, con el verso inicial de “Tu labio no sea escudo” (v. 6) existe un atisbo implícito de relación con los versos 714-715 de Ovidio porque “lo desdenea y se burla de él y a su desalmada actitud añade, salvaje, palabras soberbias”. El hecho de que Guillén hable de los labios como escudo puede hacer referencia a que los ataques que recibe Ifis salen de la boca de su amada, por lo tanto, si ella se protege del amor de Ifis con su soberbia, él no puede ganar la guerra porque sus armas no pueden vencerla. El segundo poema, “Oscuridad”, canta acerca de las esperanzas fundamentadas por el deseo en forma de castillos de arena, banales y efímeros, que se derrumbarán al primer soplo de realidad (espacio que no se da en este poema):

En la oscuridad te pienso,
Y tu figura imagino
Con un fervor tan intenso
Que así recorro el camino,
Largo entre los dos.

Descenso.

Descenso a lo más oscuro
De la noche solitaria.
Protegido por el muro
De estas sombras, hallo el aria:
Tu amor en silencio auguro.

En la primera parte de la décima, la distancia entre los dos amantes desaparece en plena fantasía, deshaciéndose Guillén de los límites impuestos en el mito por la puerta que no le permite a Ifis alcanzar a su querida Anaxárete. Juega así con la voz poética y la desarrolla en todos los planos posibles, le concede una metamorfosis en el paso de la tercera persona (elegida por Ovidio) a la primera persona que siente, que imagina, que es más humana.

Pero es la segunda parte de la décima, y el verso-engranaje entre ambas, aquello que más relacionado está con Ovidio, pues la oscuridad es una parte de la luz del primer poema del vallisoletano, que era, al mismo tiempo, el fuego ovidiano. Es a partir del sexto verso cuando

Ifis vuelve a la realidad, aparta momentáneamente sus fantasías sobre su amada tras un largo silencio (que inferimos del sexto verso tabulado por Guillén), pero sigue sin ver más allá de sus augurios acerca del amor de Anaxárete a su favor. Este ir y venir, fantasear, percatarse de la soledad⁵¹ y seguir construyendo sus grandes fortificaciones sobre arena es una de las posibles representaciones del fuego de Ovidio, de la dualidad amorosa que se conjuga mediante los contrarios.

En la línea de los dos poemas anteriores en lo que se refiere a la creación propia del vallisoletano sigue “Hacia ti”, del cual Cristóbal apunta que “es nuevamente expresión del deseo, anhelo de posesión y unión”⁵². Muestra ese lado esperanzado que carece de voz propia y explícita en Ovidio, encontrando la paz en el amor que él cree que va a llegar por parte de Anaxárete. Esta situación idílica, a parte de nombrarse explícitamente en el primer y el sexto verso⁵³, se transmite con la selección y repetición de las siguientes palabras: ‘serenamente’ (vv. 3, 18), ‘calma’ (v. 2), ‘equilibrio’ (v. 5), ‘sosiego’ (vv. 10-11), ‘clara’ y ‘claridad’ (vv. 16-17) en contraposición a la situación “del presente umbrío” (v. 15) y “A la penumbra donde yo deslío” (v. 13).

El siguiente poema, “Esperanza”, a pesar de que Cristóbal sólo mencione que “es la constancia de la expectación de Ifis y del silencio de Anaxárete”⁵⁴, para nosotros sigue en la línea de “Oscuridad”, pues las dos partes en las que se puede dividir el poema representan dos caras de la misma moneda, la Fortuna, justo como se interpreta el otro poema en cuestión. Los diez primeros versos giran en torno a la soledad y a la espera de Ifis, de las que él mismo se percata momentáneamente (“Los días no me otorgan más que tránsito / De espera. / Una sola y muy larga expectación” [vv. 1-3]), sintiéndose “errabundo” (v. 7) y un “Hombre solo entre gentes. Y perdido” (v. 8).

Este sentimiento tan explicitado no está en Ovidio, sino que se puede sobreentender en su *largi tormenta doloris* del verso 716, en la “larga agonía” del protagonista; al fin y al cabo, Guillén aquí representa con su creación aquello que no podía tener cabida en el relato épico de la fuente clásica, una *amplificatio* del dolor del héroe. El verso-engranaje (“Y tú callas, te guardas. ¡No! Te pierdes” [v. 11]) es el que constata el silencio de la amada, cuyas

⁵¹ Siguiendo la segunda acepción del DRAE de ‘aria’: “Composición sobre cierto número de versos para que la cante una sola voz”.

⁵² CRISTOBAL Vicente, “Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén”, *op. cit.*, p. 30.

⁵³ “En paz mi cuerpo goza de su paz” (v. 1), “Audaz comienzo de una paz más honda” (v. 6).

⁵⁴ CRISTOBAL Vicente, “Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén”, *op. cit.*, p. 30.

consecuencias se observan en el deseo de Ifis expresado posteriormente acerca de que el silencio de ella se transforme en murmullo, en voz, en abrazo; sin embargo, este último anhelo expresado por el Ifis moderno no se encuentra en ninguna parte en el Ifis de la fuente clásica.

En la siguiente pieza, en este caso, un soneto titulado “Esa boca”, Cristóbal indica que este poema se basa en “quejas también por la dureza, esquivez y negativas de Anaxárete al amor”⁵⁵ en los dos cuartetos:

Esa boca, tan bella boca para
Besar y ser besada bien ¿por qué
No rinde con su implícita gran fe
Culto expreso al amor, ya cara a cara?

¿Por qué sobre esos labios no se aclara
La sonrisa ya en rumbo a quien la ve
Como iluminación, y sigue a pie
Modesto aquella luz aún avara?

(vv. 1-8)

Como bien observa el investigador, la boca y el beso no están presentes en la fuente clásica, pero sí la insistencia en la dureza de ella con el protagonista (*durior* del verso 712, dureza que contrasta con la blandura y ternura de Ifis: *blanditus* [v. 705] y *blandis... tabellis* [v. 707]).

Añadiríamos a esta breve visión el “cara a cara” del verso 4, pues como el “así recorro el camino, / largo entre los dos” de “Oscuridad”, se deshace de la puerta, el espacio central en el relato ovidiano. Además, “aquella luz aún avara” indica algún atisbo de esperanza, pues el Ifis de Guillén habla de la luz (que sería la sonrisa de Anaxárete) que es egoísta aún, pero que en algún momento dejará de serlo, por lo que todavía, para la voz poética, no se han derrumbado del todo los castillos de arena.

En “Vacío”, “Frente a frente”, “Culto” y “El vencedor” Cristóbal decide no profundizar demasiado⁵⁶, pues la dependencia de la fuente original no es explícita, pero como en el caso de las dos décimas anteriores, nos detendremos poema por poema para destacar algunas características implícitas de la lectura personal.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁶ Desde su punto de vista, definen actitudes del amante que espera y ruega, y de la amada que lo ignora (p. 31). Además, en “El vencedor”, el último verso (“Tú vences si el deseo gana” [v. 10]) recuerda a *Vincis enim* (v. 721) recogido luego de nuevo en “Muerte y petrificación”.

En el primero de ellos, puede anticiparse de cierta manera la tragedia del suicidio (si es que no se conoce de antemano) en los versos 6-8 (“Vacío ante el oscuro / Cansancio de los párpados / Y su gran desaliento”) y en el 11 (“Te invade un frío pero tú te lo buscas”), pues el protagonista se regodea en su dolor y se hunde aún más en él (“Inventándote ya / Prematuros crepúsculos” [vv. 14-15]). Este poema representaría el inicio de la privación de esperanza del amado de los versos 715-716 ovidianos, pues el amado ya cree a ciencia cierta que el mundo termina para él, que la vida carece de absoluto sentido si no tiene la aceptación de sus sentimientos amorosos por parte de Anaxárete. También cabe resaltar la insistencia en el tiempo del decimosexto verso del vallisoletano⁵⁷, en el que repite hasta en tres ocasiones la palabra ‘tiempo’, encontrando así nosotros otro argumento a favor para confirmar la mayor extensión en el tiempo del mito modernizado en comparación con el de la fuente clásica.

En “Fente a frente”, la privación de esperanza ovidiana se acentúa por los siguientes motivos:

1. “Tu imagen sólo acude a mi vigilia, / Y a esta casi presencia amparo y cuidado / Dentro del claroscuro que concilia / Tu gracia con la sombra y el ruido” (vv. 2-5): el Ifis de Guillén ya no sueña con su amada, la presencia de ella en él es continua y no puede apartarla de sí mismo; pero esta imagen que *ampara y cuida* ni siquiera es siempre positiva, pues el claroscuro en el que él vive contamina la gracia de ella con las sombras y el ruido. Ya no hay silencio, que al menos ese era el motor que lo mantenía vivo en la puerta de su amada, sino que ahora hay ruido, una atmósfera pesada y cargante.
2. “Mi corazón en mi visión confía, / Que tu presencia cumpla su milagro, / Y me consuele de la fantasía / Que entre mis soledades te consagro. / No tienes más que estar para ser mía” (vv. 16-20): su corazón, el órgano que le posibilita la vida, confía en su vista, pues sólo la presencia de la amada puede salvarlo de la locura y de la muerte (recordemos que al habersele privado de la esperanza, no hay nada que lo empuje a respirar) porque así él habrá ganado la batalla y podrá seguir adelante.

Claro está que todo esto está bastante alejado del relato clásico, pues Ovidio no se puede permitir indagar tanto en la sensibilidad del amante, pero queríamos resaltar así el gran proceso creativo de Guillén para poder dotar de tal retrato a un personaje del que poco más sabemos aparte de los hechos principales del mito.

⁵⁷ “Con su peso de tiempo, tiempo, tiempo”.

El siguiente poema, “Culto”, habla acerca de las ensoñaciones que se dan de bruces contra la realidad (vv. 1-3), de la divinización de la amada más propia de Garcilaso que de Ovidio (vv. 4-7), de su impasibilidad y reposo (antítesis del “gozar” del verso 6) como actitud de soledad ante la demanda de amor del amante (vv. 6-8) y de la respuesta de él, impulsada por las imágenes que sigue persiguiendo con su ilusión (vv. 9-10):

La deseo, la imagino,
Y nunca jamás la toco.
Va formándose el destino:
Sentir tan humano foco
Al igual del más divino.
No goza la así ya diosa
De ser divina ni humana,
Y en su soledad reposa
Mientras mi ilusión se afana
Tras la imagen más hermosa.

El vallisoletano es original en comparación a la fuente clásica, pues lo único en común entre ambos relatos es la muestra explícita de la actitud soberbia de la amada (vv. 715-716 de las *Met.*). Antes de pasar al análisis de la siguiente pieza, hemos citado “Culto” en toda su extensión por su aspecto cíclico: los dos últimos versos y los dos primeros pueden ser leídos de forma continua y dotar así de la forma de un círculo vicioso a la pena amorosa; es decir, que “Mientras mi ilusión se afana / Tras la imagen más hermosa / La deseo, la imagino, / Y nunca jamás la toco”, junto a la *descriptio pulchritudinis* previa a la crítica de la actitud de la amada (vv. 3-8) para, seguidamente, volver a recurrir a la ilusión y a la imaginación que se desesperanza ante la soberbia y el desprecio de Anaxárete (vv. 9-10, 1-2), que nos llevará a centrarnos de nuevo en la amada (vv. 3-8) y así un círculo vicioso sin fin. Hemos querido incluir esta apreciación en la comparación porque, a pesar no estar este sentimiento explicitado en Ovidio, se puede inferir del suicidio de Ifis que él se encontraba en un estado de ánimo semejante, pues sólo en este círculo vicioso del que él no supo salir se puede recurrir al suicidio como única vía de escape.

Ahora sí, en “El vencedor”, se sigue criticando la actitud de indiferencia o de desagrado de la amada (“No más desgana displicente”, v. 1) e Ifis aún sigue esperando que el deseo termine impulsando a su amada a cualquier tipo de contacto con él (“No hay contacto que desaliente”, v. 5), pues él necesita alguna señal de Anaxárete para seguir teniendo energía para amarla, lo

que lleva a pensar que incluso el rechazo explícito podría haber evitado el final de esta tragedia. También cabe mencionar aquí la referencia a Anteo⁵⁸, que necesitaremos para explicar el último verso del poema en cuestión, cuya aparición se puede relacionar con la actitud de Anaxárete, pues Anteo, en la *Divina Comedia* de Dante, se encuentra en el noveno círculo del Infierno, aquel en el que se esconden los gigantes relacionados con la traición a los seres con los que se tiene algún tipo de relación especial. Además, Anteo se halla en el pozo, y el pozo en sí, repleto de oscuridad y sin salida, puede representar el futuro inminente de Ifis o el desenlace de aquellos que aman a Anaxárete.

Los cinco versos restantes representan la pérdida de fe en el *carpe diem* horaciano:

Alegría del sol hermana
¿Ya nunca se despertará?
¿Hoy no vale más que mañana?
¿Acá no puede más que allá?
Tú vences si el deseo gana.

(vv. 5-10)

Las interrogaciones retóricas giran en torno a la duda de si la alegría volverá a despertarse, a que el hoy no vale más que el mañana, a que en otro mundo quizá se puede llegar a más que en el que se encuentra... En resumen, un pesimismo patente que culmina con el décimo verso, pues Anaxárete vencerá si el deseo de alzarse triunfante como Anteo gana. La traición de Anaxárete a Ifis por haberlo desdeñado, aún sabiendo lo importante que es ella para él, terminando nuestro protagonista en un pozo oscuro y frío del que no hay vuelta atrás, sería la victoria de Anteo en este mito.

Los rasgos en común con la fuente clásica ovidiana siguen siendo la muestra explícita de la actitud negativa de la amada y el “Tú vences”, destacado este último por Cristóbal, extraído del verso 721 de las *Metamorfosis*, “*Vincis enim*”, pero como en los anteriores poemas, creemos necesario detenernos en las creaciones propias de Guillén, pues también son la demostración de cuán vinculado o desvinculado se está de la fuente original.

En “Última resistencia”, Cristóbal apunta que es en este poema en el que al fin descubrimos el nombre de la amada, se reincide en el motivo del *exclusus amator* y, otra vez más, en la actitud lejana de Anaxárete. Además, comenta que ya se puede inferir el trágico final; por lo

⁵⁸ “Que el maravilloso deseo / Te impulse por la gran pendiente / Donde triunfarás como Anteo” (vv. 2-4).

tanto, “éste, después de «Las coronas» y de «Muerte y petrificación», el poema más anclado en la concreción del mito”⁵⁹.

Los seis primeros versos⁶⁰, además de lo explicado por Cristóbal, demuestran que Ifis se está percatando ya de la imposibilidad de un amor con Anaxárete, pues *lo habitan quimeras*⁶¹ y *las esperanzas se le derrumban* frente al umbral que nunca ha podido penetrar, más allá de las palabras que habrán podido cruzarlo mediante los sirvientes y la nodriza de su amada. Guillén aquí podría haber llevado a cabo una *amplificatio* de los tormentos de la larga agonía ovidianos (v. 716), la cual entra en una breve pugna con el último e inútil rayo de amor de los seis versos siguientes⁶². El resto del poema, que citaremos a continuación, guarda aún más semejanzas con el texto clásico:

Tú, mientras, impasible,
—¿Para qué reservándote?—
Avara, seca, fría,
Te pierdes y me pierdes,
Yo también irreal,
Como si paso a paso
Me condujeras a mi propia nada,
Y la muerte acechase mi crepúsculo,
El pálido momento
Sin esperanza en lucha,
Ante ese desamor que es Anaxárete . . .
¿Definitivamente?

(vv. 13-24)

Los tres versos iniciales de esta selección contienen una *descriptio pulchritudinis* parecida a la de los versos siguientes ovidianos:

Saeuior illa freto surgente cadentibus Haedis,
durior et ferro, quod Noricus excoquit ignis,
et saxo, quod adhuc uiuum radice tenetur

(vv. 711-713)

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁶⁰ “Mis vanos soliloquios van y vienen / Desde el silencio mío a tu silencio, / Y ya sólo me habitan las quimeras / Entre esperanzas que se me derrumban / Sobre las losas tristes, / Junto a ese umbral de puerta que no cruzo”.

⁶¹ Siguiendo la segunda acepción del DRAE: “Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo”.

⁶² “Pero el amor rehace sus albores, / Y se pone a esperar el nuevo giro / De la mañana clara, / O tal vez es la luna / Quien me guía a un futuro / Jamás del todo negro y ya cerrado”.

Se eliminan las referencias a la constelación de los Cabritos y a la provincia romana del Nórico, pero la implacabilidad y la dureza de la amada se trasladan a Guillén en impasibilidad, avaricia, sequedad y frialdad.

En el verso 16, “Te pierdes y me pierdes”, Cristóbal comenta que “el título del conjunto poemático «Tiempo perdido» está conceptual y textualmente reflejado”⁶³ por la guerra desigual entre amor y desamor en la que el segundo, cada vez más, parece que se va a erigir ganador en los versos 18-20. Así pues, si el desamor termina ganando, y ese mismo desamor es su amada (v. 23), ella terminará venciendo, por lo que su deseo se antepondrá al de Ifis y nuestro héroe acabará en el pozo sin salida de Anteo del poema anterior.

En el soneto titulado “Contra el silencio”, Cristóbal explica que “la desesperación se va adueñando del enamorado, la tragedia se anuncia ya más próxima, la puerta de Anaxárete sigue cerrada y -lo que es aún más insoportable para Ifis- su silencio altanero perdura”⁶⁴:

Este silencio atroz me desespera,
Y ser no puede un desenlace humano.
No retorne mi mano ya a tu mano.
Que suene una palabra verdadera.

La boca muda permanece fuera
Del día hermoso por el que me afano:
Don de espíritu en forma sin arcano
Muy confuso de tácita sordera.

Yo necesito oír una palabra,
Aunque ninguna puerta ya me abra.
Y quede errando a solas por la calle.

Es todo preferible a la tortura
De afrontar esa nada tan oscura
Que me fuerza a morir, a que me calle.

Los dos primeros cuartetos, según nuestra lectura, reflejan la desesperación ante el silencio que le produce a Ifis un intenso dolor y un gran terror al que únicamente encuentra soluciones que no están relacionadas con la vida (vv. 1-2). No quiere más ilusiones (v. 3), sino que quiere palabras que sean verdaderas (v. 4), reales, y no como todo aquello que él ha

⁶³ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 32.

pronunciado desde su propia imaginación que, al fin y al cabo, es una mentira. Además, la “tácita sordera” del octavo verso representa el acuerdo que hay entre los dos protagonistas: ella no lo escucha a él ni él a ella, pues ella al ignorarlo le quiere transmitir el mensaje del rechazo sin palabras, en silencio; pero él necesita oír su voz, la materialización, aunque sea en ondas, del desdén; ella sólo oye su soberbia y él sólo su pena.

En el primer terceto, se confirma aquello que hemos supuesto en el comentario de “El vencedor”: el rechazo explícito podría haber evitado el final de esta tragedia, pues él está dispuesto a recibirlo y quedarse perdido en las calles si así es capaz de hacer hablar a su amada. Y en el segundo terceto, se corrobora aún más esta actitud porque es ese silencio el que hace que Ifis se suicide, sólo con la muerte, con “esa nada tan oscura” (v. 11) semejante al pozo de Anteo, él será capaz de callar como ella (v. 12). La tortura de Guillén es esa “larga agonía”, esos *longi tormenta doloris* del verso 716, esa pugna entre la vida y la muerte, entre el amor y el desamor, en la que la balanza termina inclinándose a favor de la nada.

En “Muerte y petrificación”, el último poema de la serie, se produce el trágico desenlace. Como ya se ha comentado al principio, esta última pieza del puzzle va introducida por la acotación «El poeta», para así indicarnos el cambio de la voz poética y el destinatario de los versos, pues este poema está cantado con una voz omnisciente, un observador ajeno a los dos personajes que hemos conocido hasta ahora, acercándose así el vallisoletano a la creación ovidiana. Incluso, Guillén se decanta por cederle unas palabras a Ifis antes de cometer el suicidio, justo como en Ovidio, para después retornar al narrador omnisciente que explicará la muerte del protagonista, el cortejo fúnebre y la metamorfosis de Anaxárete. Al ser el poema más próximo a la fuente clásica, como también creyó conveniente Cristóbal, citaremos la pieza completa:

Ifis se rinde. Muere su esperanza,
Y con ella la vida le abandona.
Ifis, ante el umbral jamás cruzado,
Muy cerca de Anaxárete y su frío,
Va a caer en acción desesperada.

«Tú vences, Anaxárete –le dice–.
No turbaré ya nunca tu sosiego.
Ciñe tu frente con laurel. Alégrate.
A morir me dispongo. Soy yo mismo
Quien renuncia a vivir, no a desamarte.

Algo habrá en este amor que te complazca,
Amor más duradero que este soplo
Que ya de mis pulmones se retira.
Nadie te contará que un hombre ha muerto.
Van a gozar –y sin querer– tus ojos.
Oh dioses, mis testigos, acordaos
De mí. Que en el futuro no se olvide
Mi nombre ni mi amor.»

Final silencio.

Una soga. La puerta. Corredizo
Nudo. Garganta allí, por fin pendiente.
Gime la puerta. Voces. Un cadáver.
Traslado. Ya la madre se desgarrá.
Un fúnebre cortejo ya desfila,
Rumbo a la hoguera purificadora,
Y tanto los rumores, los lamentos
Por la ciudad se aguzan y se crispan
Que a los oídos llegan de Anaxárete.
«Veamos esos turbios funerales.»
Las ventanas más altas, bien abiertas,
Permiten contemplar el espectáculo.
¡Ifis, Ifis! Abierto el ataúd.
Entonces Anaxárete . . .

Prodigio.

La mujer es su centro. Zumba el mundo
Por sus cuerdas de cítara pulsada.
Aquel infausto amor jamás cumplido
Con sus libres poderes sin empleo,
Aquel montón de irrealidades pobres,
Jamás incorporadas a sus formas,
Aquella resistencia a las figuras
Visibles y tangibles . . .

Anaxárete

Se yergue inmóvil, la mirada fija
Sobre el allí tendido enamorado.
La pesadez de una actitud se extiende
Por todo el cuerpo de la sorprendida.
Anaxárete intenta retirarse,
Huir del maleficio de aquel ámbito,

Cerrar los ojos a las desventuras,
Y contener aquel horror tan íntimo.
Todo es ineficaz. Horror se infunde
Poco a poco en la carne hasta los tuétanos.

Al corazón, sin orden, se le atrasa,
Más lento cada vez, aquel tictac.
La sangre va espesándose, parando
Su corriente: ni tiembla. Los colores
–Blanco, rosado– de la piel se fugan,
O se transforman en un gris blancuzco.
No se insinúa por el rostro un gesto
Viviente aún. Se aploma un bulto grávido
Con noche mineral y mina térrea,
Y su escondido yacimiento duro
De quietud muy compacta, que no sabe
De estaciones ni atmósferas ni luces
Sobre instantes en brisas. Piedra, piedra,
Antes carne gentil, ahora masa
De un cuerpo que fue espíritu y su nombre,
Tan rebelde a un amor de enamorado,
Ifis en busca de la doble dicha,
Común al fin si todos los fantasmas
Cumplen su encarnación, son verdaderas
Realidades de plétora vivida:
Torpe, torpe Anaxárete sin Ifis
Anulado.

Sólo quedó una estatua,
Anaxárete en piedra de castigo,
Admiración de Salamina atónita.

El poema guilleniano sigue muy de cerca al clásico, “con el estilo breve, escueto y sentencioso del poeta hispano, con esa ese afán característico suyo de captación de esencias más que de procesos, con esa predilección por los nombres más que por los verbos, abundando las oraciones nominales puras. (...) Y así con el viejo material ovidiano, sin otras contaminaciones -por lo que se puede apreciar-, este señero representante de la generación del 27 ha construido una magnífica muestra de poesía, una brillante y uniforme cadena de rotundos endecasílabos”⁶⁵.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

Al ser este poema el más dependiente de las *Metamorfosis*, Cristóbal lo analiza de forma extendida e inmejorable en lo que respecta a los rasgos en común entre la fuente clásica y la moderna, por lo tanto, como en el comentario de “Las coronas”, citaremos a continuación los apuntes del investigador:

1. el primer verso guilleniano remite a los versos 714-716 ovidianos: *spe quoque fraudat amantem. / Non tulit impatiens longi tormenti doloris / Iphis,*
2. el tercer verso contemporáneo bebe del verso 716 clásico: *Iphis et ante fores,*
3. los versos 6-18 modernos responden a los versos 718-732 latinos:

‘Vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem
 ulla ferenda mei. Laetos molire triumphos
 et Paeana voca nitidaque incingere lauru!
 Vincis enim, moriorque libens. Age, ferrea, gaude!
 Certe aliquid laudare mei cogeris amoris,
 quo tibi sim gratus, meritumque fatebere nostrum.
 Non tamen ante tui curam excessisse memento
 quam vitam, geminaque simul mihi luce carendum.
 Nec tibi fama mei ventura est nuntia leti;
 ipse ego, ne dubites, adero praesensque videbor,
 corpore ut exanimi crudelia lumina pascas.
 Si tamen, o superi, mortalia facta videtis,
 este mei memores (nihil ultra lingua precari
 sustinet) et longo facite ut narremur in aevo
 et, quae dempsistis vitae, date tempora famae!’

Son, de nuevo, las concreciones culturales las omitidas, como la ceremonia de triunfo, por ejemplo. Además, Cristóbal menciona que la libertad creadora también ha llevado a Guillén a invertir el verso 721 en sus versos 8-9, y al cambio de posición del *ipse ego* del verso 727 a un momento anterior en el verso 9; asimismo, el *vitam* original se ha transformado en una perífrasis en los versos 12-13.

4. Los siguientes versos contemporáneos (vv. 18-27) son la síntesis ovidiana de los versos 733-750:

Dixit et ad postis ornatos saepe coronis
 umentes oculos et pallida bracchia tollens,
 cum foribus laquei religaret vincula summis,
 ‘haec tibi sarta placent, crudelis et impia?’ Dixit
 inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam

atque onus infelix elisa fauce pependit.
 Icta pedum motu trepidantum et multa gementem
 visa dedisse sonum est adapertaque ianua factum
 prodidit; exclamant famuli frustra que levatum
 (nam pater occiderat) referunt ad limina matris;
 accipit illa sinu complexaque frigida nati
 membra sui postquam miserarum verba parentum
 edidit et matrum miserarum facta peregit,
 funera ducebat mediam lacrimosa per urbem
 luridaque arsuro portabat membra feretro.
 Forte viae vicina domus, qua flebilis ibat
 pompa, fuit, duraeque sonus plangoris ad aures
 venit Anaxaretes, quam iam deus ultor agebat.

5. Los versos 28-32 vallisoletanos siguen de cerca a su fuente original en los versos 751-753:

‘Tamen videamus’ ait ‘miserabile funus!’
 Et patulis iniit tectum sublime fenestris
 vixque bene impositum lecto prospexerat Iphin

No obstante, Cristóbal destaca un anacronismo cometido por Guillén, pues los ataúdes en la época de Ovidio no eran como los actuales, sino como unas camillas en las que se transportaba al cadáver, sin cubrirlo, para luego incinerarlo.

6. Desde el verso 32 al 40, se produce la innovación del autor español; sin embargo, después se retoma el texto clásico hasta el verso 50. Algunos ejemplos de esta fidelidad son los siguientes:

- a. “Anaxárete / Se yergue inmóvil, la mirada fija/ Sobre el allí tendido enamorado” (vv. 40-42): *vixque bene impositum lecto prospexerat Iphin, / deriguere oculi* (vv. 753-754);
- b. “Anaxárete intenta retirarse, / Huir del maleficio de aquel ámbito, / Cerrar los ojos a las desventuras, / Y contener aquel horror tan íntimo. / Todo es ineficaz. Horror se infunde / Poco a poco en la carne hasta los tuétanos” (vv. 45-50): *conataque retro/ ferre pedes hesit, conata avertere vultus/ hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus...* (vv. 755-757).

7. La imaginación y creación de Jorge Guillén está presente, junto al texto original, tras el verso 50 hasta el final⁶⁶.

Poco más se puede añadir tras esta excelente exposición de Cristóbal, pero como en los poemas anteriores, intentaremos aportar nuestro granito de arena con unas cuantas observaciones que hemos anotado al margen de los versos en cuestión.

En los dos primeros versos, muere la esperanza y la vida de Ifis, que recuerda a *Non tamen ante tui curam excessisse memento quam uitam, geminaque simul mihi luce carendum* (vv. 724-725), que en la traducción de Ruiz de Elvira dice así: “me veo en la necesidad de perder a la vez mis dos luces”. Esa esperanza fundamentada en la imaginación y en la espera de un futuro en el que haya de todo menos silencio y esa luz que supone estar vivo son las dos luces que van a apagarse para el protagonista, tanto para el clásico como para el contemporáneo.

En el décimo verso, Ifis confiesa que “renuncia a vivir, no a desamarte”, que también aparece en los versos ovidianos citados en el punto anterior (vv. 724-725), que en la traducción de Ruiz de Elvira se traducen de tal forma: “mi interés por ti no se me ha ido antes que la vida”. Guillén sigue conservando ese *Amor constante más allá de la muerte* presente en Ovidio, traducido a un tono más sentencioso y nominal, también reflejado en los versos 12-13 (“Amor más duradero que este soplo / Que ya de mis pulmones se retira”). Además, cabe mencionar el reflejo del *o superi* (v. 729) en “Oh Dioses” (v. 16) y la petición a los dioses de una fama eterna: en Ovidio se pide que se hable de él durante el tiempo que se le ha quitado de vida por largos siglos (vv. 729-732) y en Guillén “Que en el futuro no se olvide / Mi nombre ni mi amor” (vv. 17-18), siendo el vallisoletano más concreto que el clásico.

El primer verso tabulado de este poema (v. 19) lo interpretamos como el lapso de tiempo (de igual forma en los versos 34 y 43) en el que se produce el suicidio. Sin embargo, este verso merece su espacio, pues “Final silencio” puede referirse a que:

1. el silencio ha finalizado con la muerte de Ifis porque al fin oiremos la voz de Anaxárete,
2. empieza el verdadero silencio, que será la metamorfosis de Anaxárete,
3. el silencio ha terminado porque ahora entran más personajes en escena que hablan, gritan, gimen y lloran, lo que provoca de forma intrínseca ruido,
4. la tabulación era el último acto del silencio de Anaxárete, traducido en acción al suicidio del protagonista, preparando el escenario y los utensilios necesarios, o

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 35-38.

5. el silencio acaba porque las *verdaderas palabras* de Ifis son el suicidio, pues lo anterior (imaginaciones, esperanzas, desilusiones, ruegos...) no era nada más que silencio; lo único que pronuncia y cumple (el único acto perlocutivo del mito) es su propia muerte.

Dependiendo del significado que se escoja, este verso está más relacionado con Ovidio o menos, ya que las tres primeras opciones no son tan “lírico-elegíacas” como las restantes. Claro está que detrás de la épica también hay profundidad de sentimientos, y ya hemos comentado que el texto clásico posee elementos propios de la elegía, pero sólo por el aire épico del texto ovidiano nos cuesta más relacionar, por ejemplo, el punto 5 con alguna parte del poema que el punto 1, que es fácilmente citable en el verso 751.

Como ya hemos adelantado, si en los versos 34 y 43 se interpreta la tabulación como un lapso de tiempo, ocurre el “Prodigio” (el suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza) con una recapitulación de la historia (“infausto amor jamás cumplido”, “montón de irrealidades pobres”...) y el inicio de la petrificación tras el tercer verso tabulado. Es curiosa la descripción porque hasta el verso 68 puede ser aplicada a Ifis (ignorando que en el verso 48 se nombra a Anaxárete): esa muerte lenta es la que sintió el protagonista al ser privado de esperanza y posteriormente de su propia vida, por lo que la venganza de los dioses consiste en hacerla sentir de la misma manera, “en piedra de castigo” (v. 77).

2.2. Ariadna en Naxos

2.2.1. Introducción al mito

Como en el apartado anterior, en primer lugar se presentará una síntesis del mito en cuestión y se analizará la pervivencia de Ovidio (*Heroidas X*) y Catulo (*Carmen XLIV*) en los poemas relacionados con el mito de Ariadna y Teseo. En este caso, serán varias las investigaciones que se tendrán en cuenta para observar y constatar la influencia y dependencia de la fuente contemporánea respecto a las dos clásicas, como son las de María del Carmen Guerrero Contreras⁶⁷, de Rosa Fernández Urtasun⁶⁸, de Manuel Alvar⁶⁹, de Juan Luis Arcaz Pozo⁷⁰ y de Norberto Pérez García⁷¹, aunque cabe destacar que el mismo autor comenta que se ve más influenciado por la ovidiana que por la catuliana⁷².

En el epilio de Catulo, encontramos la referencia a la historia de Ariadna y Teseo en la descripción de la colcha que cubre la cama nupcial de Tetis y Peleo. La voz poética, en este caso, da inicio al mito con la imagen de la desgarrada Ariadna, abandonada ya en Naxos; por lo cual, la recreación del argumento no es lineal, sino que refleja el vaivén de las olas del mar recordando el pasado, luego intentando buscar una salida y retornando después a las lamentaciones. Ella canta en primera persona sus penas, a continuación pide venganza, le es concedida y Egeo muere, padre de Teseo que lo esperaba triunfante tras el episodio del Minotauro. El contenido de Ariadna termina con una mirada esperanzadora, pues llega Baco y su séquito para alcanzar el desenlace feliz.

Posterior es la carta de Ovidio, influenciada por la elegía romana catuliana y enmarcada por las propias características del género epistolar. El tema central de esta respuesta de Ariadna a la huida de Teseo es la lamentación del amor perdido, de las promesas rotas, del amor no correspondido, todo ello dentro del marco marítimo. El punto de vista es femenino, rasgo que le permite a Ovidio alejarse del tono épico, exaltando así la emoción subjetiva fuera de los

⁶⁷ GUERRERO M^a del Carmen, *op. cit.*, pp. 96-111.

⁶⁸ FERNÁNDEZ Rosa, “Ariadna abandonada en Naxos”, *op. cit.*

⁶⁹ ALVAR Manuel, *Símbolos y mitos, op. cit.*, pp. 159-171.

⁷⁰ ARCAZ Juan Luis, “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, núm. 22, 1989, pp. 249-286.

⁷¹ PÉREZ Norberto, “Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, núm. 10, 1996, pp. 99-112.

⁷² En el estudio de Alvar, en la página 161 de *Símbolos y Mitos*, encontramos lo siguiente: *Una primera versión de estas páginas la envié a Guillén que me escribía el 16.II.83*: “Cita usted a Catulo y a Ovidio. Esos textos los manejé. Me parece, si no me equivoco, que me influyó más Ovidio”.

esquemas habituales de la epopeya, además de desmitificar las grandes figuras de héroes como Teseo.

Con respecto al mito en sí mismo, Pierre Grimal nos explica sobre Ariadna abandonada lo siguiente: hija de Minos y Pasífae, se enamoró de Teseo en cuanto él llegó a Creta para acabar con el Minotauro. Lo ayudó a salir del Laberinto dándole un ovillo a su amado para indicarle el camino de vuelta y así huir con él a Atenas. Sin embargo, en una escala en la isla de Naxos, el héroe la abandonó mientras ella dormía en la orilla. Esta traición puede tener varios motivos: porque él amaba a otra mujer, por orden de los dioses o porque los Destinos le impedían casarse con la cretense. Ella, al despertar y ver las velas a lo lejos, se quedó apenada, pero no por mucho tiempo, pues pronto llegó Dionisos para casarse con ella, fascinado por su belleza, y trasladarla al Olimpo⁷³.

Para llevar a cabo esta comparación, nos detendremos en los tres poemas en cuestión y a partir de ahí comentaremos, en primer lugar, la influencia de Ovidio según las investigaciones citadas; en segundo lugar, las observaciones pertinentes de la lectura personal acerca de la pervivencia de Ovidio en Guillén. Seguidamente, investigaremos la influencia de Catulo acorde con los estudios nombrados y, para concluir, los apuntes añadidos de la propia lectura acerca de las huellas catulianas en el poeta contemporáneo.

No obstante, antes de entrar en la materia, es preciso subrayar algunos aspectos generales acerca de la pervivencia del mito de Ariadna en la obra guilleniana. El primero de ellos es observado por Manuel Alvar, pues compara la tríada de poemas contemporáneos del vallisoletano con “una sinfonía en tres tiempos: soledad, aniquilamiento, resurrección. Musicalmente, allegro, adagio y scherzo”⁷⁴. Él comenta que los primeros setenta versos, correspondientes al primer poema, nos llevan al clímax mediante referencias al pasado o al tiempo, pues Ariadna aún no se ha percatado de la huida de Teseo. Los sesenta versos siguientes, el segundo poema, ralentizan el ritmo porque únicamente giran en torno a la soledad de la protagonista; para acabar así con los setenta versos restantes, el tercer y último poema, en el que aparecen varias voces, en cuyas palabras se produce el desenlace milagrosamente esperanzador, muy diferente al de Ifis.

La segunda anotación, perteneciente al mismo estudio de Alvar, es el proceso de simplificación llevado a cabo por Guillén, ya que “no hay corona de oro para que, convertida

⁷³ GRIMAL Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 51.

⁷⁴ ALVAR Manuel, *Símbolos y mitos*, *op. cit.*, p. 169.

en estrellas brille luego en los cielos, ni Ariadna muere en Día por orden de Artemisa, ni Baco arrebató la muchacha a Teseo, ni Ariadna abandona a Baco”⁷⁵.

El tercer aspecto que quería destacar es un detalle en el estudio de Norberto Pérez, pues él cree que Guillén utiliza el recurso del mito sin someterse a ningún texto en concreto, sino que personaliza la visión de la historia en sí para actualizarlo⁷⁶. Con esto queremos apuntar que el caso de la pervivencia de la Ariadna ovidiana y catuliana en Guillén es latente; es decir, el proceso creativo en estos poemas es mayor, pues se apoya más en el argumento del mito en sí que en los textos latinos para dejarse llevar por su pluma, considerando la simplificación anteriormente mencionada de las teorías en torno al mito. Por ejemplo, Catulo está más presente en el segundo poema que en los otros dos, Ovidio está ahí, mas no continuamente como sí estaba tras cada poema de “Tiempo perdido”, ya fuera de forma más o menos explícita. Sin embargo, lo más conveniente para convencer al lector de este punto de vista es entrar en la materia propiamente dicha.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁶ PÉREZ Norberto, *op. cit.*, p. 108.

2.2.2. Análisis individual de la pervivencia ovidiana y catuliana en “Ariadna en Naxos”

El primer poema de la tríada dice así:

El barco se detuvo.
«¿Nombre tiene esa isla?»
Era la voz de Ariadna.
Dijo Teseo: «Naxos.
¿Y si desembarcáramos?».
«¿En esa parte no muy atractiva,
Sin gente?»
Descendió la pareja.
Quedaron dos esclavos en la barca.
Por la orilla vagaron los esposos.
La exploración fue breve.
Cerca había una gruta.
Ariadna se sentó sobre una roca.
«Aguárdame.»
Y Teseo se fue...¿por su camino?
Y desapareció.
¿Acaso para siempre?

Ella aguardó, cansada.

El calor
Mantén amistad con muchas cosas.

Sonaba el mar con ritmo
De gran ondulación que acompañase,
Y cedió su vigilia a tal reposo
La mujer de Teseo:
Deleite de un cansancio que se borra.

Abrió los ojos. Se alarmó. ¿Teseo?
No. Se extraviaron voces.
Naxos allí sin próximo habitante,
Vegetación escasa hacia una playa,
Primordial desnudez.
Teseo ¿dónde está? ¿Se esconde acaso?

Ariadna

Se rindió a la evidencia:
Un total abandono...
Con invasión de miedo,
Miedo del mundo, miedo del amado.
El mar,
La desierta ribera,
El cielo como techo ¿qué le valen?
Su desesperación
Se agarra al clavo ardiente.
Ya no está sola. Su dolor, Teseo,
Convive con la entraña,
Con la memoria que se le revuelve
Sin recuerdos concretos.
Un vacío se extiende haciendo daño.
¿Posible aquella ausencia,
Tal oquedad? A nada corresponde.
Enigmas
Que aquella angustia oscura no soporta.
Ensimismada Ariadna
Sobre un peñasco se hunde en el vacío.

¿Cuánto tiempo inconsciente va pasando?
El sol es ya de tarde
Con rayos que se afrontan cara a cara.
Aquel rumor marino
Diseña una cadencia más serena.
Ariadna ve su desventura dentro,
Dentro de sí remota,
Un horror fabuloso.

Traición. ¿Y de aquel hombre
Con quien gozó de amor y de una hazaña?
Teseo, laberinto, Minotauro.
Horas felices en aquella Creta
Del palacio real.
Teseo, Fedra, Minos, Pasifae...
Esa mujer tendida
Reduce
Su gran memoria al héroe,
Siempre deslumbrador.

Tal y como se ha estipulado, primero observaremos la influencia de Ovidio según los estudios consultados para esta investigación. M^a del Carmen Guerrero apunta que tanto en la fuente clásica como en la contemporánea, desde el inicio, conocemos la situación espacial en la isla de Día: la voz poética de Guillén ya nos sitúa en Naxos en los cinco primeros versos y Ovidio nos habla de una playa en los versos 5-6: *Quae legis, ex illo; Teseu, tibi litore mitto, / Vnde tuam sine me vela tulere ratem.*

También ella habla acerca de la reacción de la heroína ante el abandono, pues mientras la contemporánea aún es feliz en este poema (ya que aún no se ha percatado de la huida de su amado), la ovidiana ya ha sido abandonada desde el inicio de la epístola; por consiguiente, mientras la narración del vallisoletano es lineal (llegada a la isla, abandono, aparición de Dionisos), la de Ovidio empieza *in media res*.

Otra diferencia comentada por la estudiosa es acerca de la situación temporal, ya que Guillén no recoge en ningún verso una referencia temporal de la escena, al contrario de la fuente clásica, pues en el texto ovidiano, en los versos 9-10 (*Tempus erat, vitrea quo promum terra pruina / Spargitur et tectae fronde queruntur aves*) encontramos la localización temporal de la primera hora del amanecer. Lo único que en Guillén puede situarnos de forma más o menos clara en un momento del día son los versos 19 y 23, cuando el calor duerme a la joven, supuestamente, al mediodía, la hora de la siesta; y los versos 54 y 55 porque “el sol ya es tarde”, ya ha pasado el día y su héroe sigue sin regresar a por ella.

Además, ella apunta que la Ariadna ovidiana se refleja en la guilleniana en el verso 13, pues en la fuente clásica la heroína también se sienta sobre una roca: *Aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / Quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui* (vv. 51-52). No obstante, Guerrero añade que Ovidio es más lírico en este sentido, ya que compara el frío de la roca con el de la propia Ariadna, mientras que Guillén es más objetivo y simplemente versa que la heroína se sienta en una roca. De igual forma, la gruta que en Ovidio aparece en los versos 23-25 (*Interea toto clamanti litore “Theseu”; / Reddebant nomen concava saxa tuum / Et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat*) se encuentra en el verso 12 del vallisoletano.

Sobre la marcha del héroe, Guerrero menciona una diferencia esencial: mientras que las dos Ariadnas clásicas duermen mientras Teseo huye, la Ariadna guilleniana está despierta y confía en su regreso (verso 14, voz de Teseo; ella espera aún en el verso 18 y se despierta en el 26, alarmada por no ver a amado). Acerca de este mismo tópico, Guerrero intuye una “correspondencia casi léxica y, sin duda, semántica entre los versos 9-14 (11-16 según

nuestro recuento) de Ovidio y 26-36 de Jorge Guillén⁷⁷. A continuación, citaremos los versos escogidos por Guerrero de la epístola clásica:

Incertum vigilans, a somno languida, movi
Thesea prensuras semisupina manus;
Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto
Perque torum moveo bracchia; nullus erat.
Excussere metus somnum; conterrita surgo;
Membraque sunt viduo praecipitata

(vv. 11-16)

Y en especial, ella resalta la relación entre el verso 29 de Guillén (“Vegetación escasa hacia una playa”) y el verso 27 de Ovidio (*Apparent fructices in vertice rari*).

Asimismo, cabe mencionar el miedo reiterado de la Ariadna contemporánea de los versos 35 y 36 (“Con invasión de miedo / Miedo del mundo, miedo del amado”) junto al *metus* del verso 15 ovidiano (*Excussere metus somnum*), el peñasco de los versos 50-51 guillenianos (“Ensimismada Ariadna / Sobre un peñasco se hunde en el vacío”) en contraposición a los versos 28-30 ovidianos (*Hinc scopulus raucis pendet adesus aquis. / Adscendo; vires animus dabat; atque ita late / Aequora prospectu metior alta meo*), pues la fuente clásica, en este caso, se decanta por la objetividad, mientras que el poeta contemporáneo se refiere también a la sensación de la heroína de estar sobre un abismo, sobre el vacío.

Guerrero también observa el papel del dolor para la heroína: la ovidiana se vale del dolor para que el desmayo acabase (*Nec languere diu patitur dolor; excitor illo* [v. 35]) y embotiera sus mejillas (*Torpuerant molles ante dolor genae* [v. 46]), y la guilleniana se dirige a él como compañía, pues “Ya no está sola. Su dolor, Teseo, / convive con la entraña” (vv. 42-43). Por otro lado, el adjetivo *perfide* utilizado en el verso 60 de la epístola (*Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?*) se metamorfosea en un sustantivo en el poema contemporáneo, se transforma en “Traición” (v. 61).

La investigadora también destaca la nostalgia de Ariadna de su pasado en su tierra, Creta, que en Guillén se reduce a los versos 63-66, mientras que Ovidio necesita 12 versos, desde el 69 hasta el 80:

Non ego te, Crete, centum digesta per urbes,
Adspiciam, puero cognita terra Iovi.
At pater et tellus iusto regnata parenti

⁷⁷ GUERRERO M^a del Carmen, *op. cit.*, p. 102.

Proditum sunt factum, nomina cara, meo,
 Cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo,
 Quae regerent passus, pro duce fila dedi.
 Tum mihi dicebas: "per ego ipsa pericula iuro
 Te fore, dum nostrum vivet uterque, meam."
 Vivimus, et non sum, Theseu, tua, si modo vivis,
 Femina periuri fraude sepulta viri.
 Me quoque, qua fratrem mactasses, improbe, clava!
 Esset, quam dederas, morte soluta fides.

Manuel Alvar, por su parte, acerca de este primer poema contemporáneo y Ovidio, anota la incertidumbre que despierta Guillén en los versos 15-17, cuando Ariadna ve por última vez a Teseo y se pregunta si se marcha "para siempre" (v. 17); también apunta el hecho de que los dos protagonistas fueran marido y mujer, para desatar aún más los motivos para sentir dolor en cuanto él la abandone. Él recalca que "Ariadna fue seducida por el hombre al que creyó héroe, y, si lo fue, lo fue por la entrega de una mujer"⁷⁸ sobre los últimos cuatro versos modernos ("Esa mujer tendida / Reduce / Su gran memoria al héroe, / Siempre deslumbrador"), pero tras una reflexión en torno al miedo y a la soledad⁷⁹, Alvar confirma que la grandeza de Ariadna está en haber sentido miedo, virtud del héroe, y en haber luchado contra las incógnitas que la habían hecho rendirse ante la traición de su amado y que la habían dejado "tendida".

Tras la exposición de los estudios citados, añadiremos algunos rasgos más de la pervivencia ovidiana en el texto del vallisoletano. La primera gran diferencia, relacionada con los últimos cuatro versos guillenianos anteriormente citados por Alvar, es la actitud de Ariadna frente al abandono en este primer poema. Guillén escribe el prelude de lo que serán los primeros versos ovidianos que desprecian con rencor a Teseo: "Me encontré con que toda la raza de los animales salvajes era mejor que tú, y que no estaba peor en manos de cualquiera que en las tuyas"⁸⁰.

La segunda diferencia es la omisión del sueño como traicionero, pues la Ariadna de Ovidio escribe que "me traicionasteis el sueño y tú, con alevosía tendiste una trampa a mis sueños"⁸¹.

⁷⁸ ALVAR Manuel, *Símbolos y mitos*, op. cit., p. 166.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 166-167.

⁸⁰ Correspondiente traducción de Ana Pérez Vega a los versos 1-4: *Illa relictis feris etiam nunc, improbe Theseu / Vivit. Et haec aequa mente tulisse velis? / Mitius inveni quam te genus omne ferarum; / Credita non ulli quam tibi peius eram.*

⁸¹ Versos 7-8: *In quo me somnusque meus male prodidit et tu, / per facinus somnis insidiate meis.*

Esto significa que Guillén elude el juego de Teseo al haber tendido una trampa con el sueño de Ariadna a sus sueños (sueño con doble connotación, la de dormir y la de las esperanzas, pues ella es traicionada por dormir y se le tiende una trampa a su esperanza de una vida mejor junto a su amado), hecho relevante, pues omitir esto resta dramatismo al poema contemporáneo, dotándolo de la lentitud necesaria para el planteamiento de la historia.

Además de ralentizar el ritmo, Guillén dota de estatismo a su Ariadna, pues se rinde en el verso 34 y en el verso 52 ya está sobre el peñasco; al contrario de la Ariadna ovidiana, que desde que se despierta y los miedos la despejan el sueño (la esperanza del retorno de su amado) no para de moverse, impulsada por ese miedo que será el inicio de la necesidad de expresión poética. Está aterrada, sale de la cama de un salto, llega a agredirse a sí misma para constatar que está despierta⁸², todo está alterado como su interior; mientras tanto, en Guillén sólo tenemos un vacío que se extiende (v. 46) ante la imposibilidad de hacer algo con su situación de abandono en una isla desierta e incomunicada; observamos a una Ariadna callada que aún está asimilando su aislamiento repleto de miedo y acompañada por el dolor.

La huella catuliana en este primer poema es sutil; como ya veremos más tarde, es mucho mayor en la segunda pieza que en estos versos. Sin embargo, hay varios rasgos que nombrar observados por Guerrero: Catulo también sitúa la acción en la isla Día como menciona en la descripción de la escena (*Namque fluentisono prospectans litore Diae, / Thesea cedentem cum classe tuetur / Indomitos in corde gerens Ariadna furores* [vv. 52-54]), no contextualiza explícitamente la acción en un momento del día, pero la investigadora cree que es de día cuando despierta Ariadna, pues necesita de la luz para ver cómo se aleja Teseo con sus naves; además, se puede presuponer que es el amanecer y que Teseo ha aprovechado la oscuridad para huir de su amada y dejarla sola (*Utpote fallaci quae tum primum excita somno / Desertam in sola miseram se cernat harena* [vv. 56-57]).

No obstante, en Catulo no hay ninguna gruta. Aquello que sí comparten el veronés y el vallisoletano es el mar de fondo, pues en Catulo, los versos 52-54 (citados un poco más arriba) se corresponden a los versos 21-22 de Guillén (“Sonaba el mar con ritmo / De gran ondulación”); ahora bien, cada mar tiene una función diferente, pues el clásico pretende reflejar el sentir excitado de la muchacha y el contemporáneo procura inducirla al sueño.

⁸² La traducción dice así: “resonó al punto mi pecho a los golpes de mis palmas y tiro de mis cabellos, despeinados”, mientras que dentro del original nos encontramos con el siguiente texto: *Perque torum moveo braccia: nullus erat. / Excussere metus somnum; conterrita surgo / Membraque sunt viduo praecipitata toro. / Protinus adductis sonuerunt pectora palmis / Utque erat e somno turbida, rupta coma est* (vv. 14-18).

Sobre el acantilado como testigo de la angustia, Guerrero apunta que la Ariadna moderna, aquella sobre el peñasco que se hunde en el vacío, se refleja en los versos 126-127 de Catulo: *Ac tum praeruptos tristem conscedere montes, / Unde aciem i pelagi vastos protederet aestus*. Acerca de la nostalgia de Creta, el veronés alude a ella desde el verso 86 hasta el 114, mientras que Guillén lo reduce a cuatro versos (vv. 63-66).

Tras la lectura atenta de los versos catulianos, podemos apuntar varias características en común: la “primordial desnudez” del verso 30 de Guillén es una condensación de la Ariadna desgarrada y descubierta de los versos 63-67 del veronés:

Non flavo retinens subtilem vertice mitram,
Non contacta levi uelatum pectus amictu,
Non tereti strophio lactentis vineta papillas,
Omnia quae toto delapsa e corpore passim
Ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.

(vv. 63-67)

Además, los versos 58-61 de Guillén, aquellos en los que se percata de su desventura como un horror fuera de lo común en una traición, se corresponden, en cierta manera, a los versos siguientes de Catulo:

Nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,
Omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.
Non tamen ante mihi languescent lumina morte,
Nec prius a fesso secedent corpore sensus,
Quam iustam a diuis exposcam prodita multam
Caelestumque fidem postrema comprecere hora.

(vv. 186-191)

Ese “horror fabuloso” de Guillén consiste en carecer de medio de fuga, de esperanza, estar rodeada de silencio, desierto, en una ostentación de la muerte tras la traición del ser amado. Antes de comentar la pervivencia clásica en el siguiente poema, lo citaremos para tener presentes los versos guillenianos que vamos a analizar a continuación:

Se oscurece la pena,
Sólo se ve maldad.

¿Aquellas horas íntimas
De tan profundo enlace
No implican permanencia

Dentro de aquel vivir aún tan firme?
¿Todo se pierde en desvanecimiento,
Polvo al fin sin vestigios?
Reminiscencias muy confusamente
Retornan
A la tan dolorida.
No gime Ariadna. Se concentra, muda,
En un desgarramiento:
Condenación sin juicio.
Ay, se padece y basta.
¿Aquel Teseo es héroe?

Mira Ariadna hacia el mar:
Implacable su azul.
Y más despacio escruta el horizonte.
Es pavorosa, bajo tanto cielo,
La soledad sin mínima esperanza
De salvación. ¿No existe más que Naxos,
Olvidado, perdido?
Y la creciente angustia
Redobla en la garganta sus ahogos.
Una hija de rey
Se dispone a la muerte.
Abandono ya es hambre.

¿Era homicida el plan de aquel Teseo,
Tan monstruoso como el Minotauro?
Ariadna va a morir.
Todo se vuelve incierto. ¿Sin mudanza?
Entre las sombras grises
Y el gris del oleaje
Se derrama neblina, luego lluvia
Ligera.
El tiempo hacia el futuro
Se desliza por ruta sin presagio.
¿Flotante
Por esa blanda atmósfera
Se encontrará algún dios
Con sus rayos rectores?
¿Habrá ya algún destino
Que penda sobre Ariadna, sobre Naxos?
La en absoluto sola

Columbra anulación.

¿Anulación? Quien sabe.

Un azar —¿por qué no?—

Puede irrumpir en el minuto mismo

—¡Luz!— de algún cruzamiento,

Fasto o nefasto azar,

Resurrección, transformación, sorpresa

Creadora, quién sabe.

Ariadna, tan exhausta,

Todavía subsiste.

El tiempo agonizante es inconsciencia,

Pesadilla indolora.

Tal mutismo recubre el desamparo

Que exige ya mudanza,

Algún novel rumor.

Sobre la influencia de Ovidio en la segunda pieza contemporánea, Guerrero apunta la transformación de dos adjetivos, como son *sola* (*aut ego diffusis erravi sola capillis* [v. 49]) y *relicta* (*Illa relicta feris etiam nunc* [v. 1]) en dos sustantivos, la “soledad” del verso 21 y el “Abandono” del verso 28; también comenta la traducción del adjetivo *miseræ* del verso 26 ovidiano (*ipse locus miseræ ferre volebat opem*) en el verso 11 guilleniano, incluso en el mismo caso, en dativo (“A la tan dolorida”)⁸³.

Acerca de la cuestión de la nobleza de Teseo, las dos Ariadnas, a pesar de expresar su dolor de forma tan diferente, se preguntan si él es un héroe. En la fuente clásica este momento se corresponde a los versos 133-134: *Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae / Filius; auctores saxa fretumque tui*, negándosele el linaje real y creyendo que ha sido fruto de la unión de una roca y del mar; en el poema contemporáneo, se constata en el verso 16 que Ariadna se interroga “¿Aquel Teseo es héroe?”. Otra coincidencia de significado se halla en el verso 93 de Ovidio, *Cui pater est Minos*, y el 26 de Guillén, “Una hija de rey”. Guerrero, además, añade que la intuición de un final feliz se percibe también en Ovidio, a pesar de no poder desarrollarlo por el carácter de la epístola: *Caelum restabat, timeo simulacra deorum* (v. 97); mientras que, en el vallisoletano, se encuentra en forma de interrogación retórica en los versos 39-42.

⁸³ GUERRERO M^a del Carmen, *op. cit.*, pp. 103-105.

Según Alvar, el segundo poema de Guillén es el aniquilamiento en el que se descubre la soledad destructiva, pues no es una soledad escogida, sino impuesta, acompañada de las dudas sobre si Teseo es un héroe, si sólo existe Naxos, si es homicida el plan de su amado... Todo la conduce al puerto de la muerte, a desear morir porque esa es la única vía de escape a su dolorosa y nueva realidad.

De nuestra lectura, sólo podemos constatar la desvinculación entre la pieza contemporánea y la clásica, pues es en este segundo poema cuyo tema central es el dolor, pero un dolor expresado de una forma muy diferente del ovidiano. La Ariadna de Guillén no gime, está muda, concentrada en sus dudas y mirando hacia el mar (vv. 12-18); al contrario de la clásica, que se golpea si le falta la voz, llegando estos mismos impactos a confundirse con sus gritos de desesperación, que agita las manos intentando llamar la atención del barco que huye, humillándose ante la certeza de su soledad (vv. 35-42); también llora, la esperanza se desvanece (vv. 43-45), vaga sola y sin rumbo y mira hacia el mar porque es el último lugar en el que ha visto a su amado (vv. 46-50). Vuelve al lecho, que no está recogido en Guillén, y exclama que la cama es traidora, porque quizá de no haber existido ella, Teseo no hubiera huido (vv. 51-59). Se interroga acerca de qué hacer en tanta soledad (vv. 59-64), rememora su vida en Creta (vv. 65-72), le reprocha al Teseo huido que ha incumplido su promesa de estar junto a ella mientras estén vivos, llegando a desear otra vez estar muerta para que así dicha promesa se hubiera cumplido (vv. 73-78)... Y este análisis de la epístola puede extenderse mucho más y apenas encontrar similitudes, pues el dolor de la Ariadna vallisoletana es punzante, pero mudo. Claro está que hay aspectos en común como la búsqueda de la muerte como salida, el peñasco, el mar, las interrogaciones retóricas, algún atisbo de cambio en el destino⁸⁴, etc.; sin embargo, esta dependencia no tiene nada que ver con la vista en el mito anterior, el de Ifis y Anaxárete, ya que las referencias explícitas e implícitas eran continuas, mientras que en el caso que ahora nos ocupa, aquello que podría haber pervivido (el dolor inhumano y agonizante) ha sido omitido y sustituido por un dolor más sereno.

Por otra parte, Catulo está más presente que Ovidio en esta pieza, como podremos constatar a continuación: según Guerrero, las dudas de Ariadna sobre la heroicidad de Teseo también se encuentran en los versos del veronés: *Quaenam te genuit sola sub rupe leaena, / Quod mare conceptum spumantibus exspuit undis, / Quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charydis,*

⁸⁴ Este aspecto se expondrá más adelante, en el análisis personal sobre la pervivencia de Ovidio y de Catulo en el tercer poema.

/ *Talla quae reddis pro dulci praemia vita?* (vv. 154-157), considerándolo antes hijo de una leona del mar, de Syrte o de otro tipo de monstruo marino para negar así su condición de héroe. Además, la investigadora añade que si hay esperanza para Ariadna en Guillén (“La soledad sin mínima esperanza / De salvación” [vv. 22-23]) es porque ya bebe de la fuente catuliana en el verso 186: *Nulla fugae ratio nulla spes: omnia muta*. Los versos 39-42 del vallisoletano, que ya hemos comentado con la pervivencia ovidiana (aquellos de un posible final feliz), pueden estar inspirados en el verso 251 de Catulo: *At parte ex alia florens volitabat Iacchus*. Dentro de este tópico, el del final feliz, Guerrero incluye la concentración en los versos 58-60 del vallisoletano de los versos siguientes de Catulo:

Harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos,
Pars e divolso iactabant membra iuvenco,
Pars sese tortis serpentibus incingebant,
Pars obscura cavis celebrabant orgia cistis,
Orgia quae frustra cupiunt audire profani;
Plangebant aliae proceris tympana palmis,
Aut tereti tenvis tinnitus aere ciebant;
Multis raucisonos efflabant cornua bombos
Barbaraque horribili stridebat tibia cantu.

(vv. 256-264)

Arcaz⁸⁵ añade sobre los versos 29-32 de Guillén, puestos en boca de Ariadna como una súplica, que están inspirados en los versos 188-191 de Catulo:

Non tamen ante mihi languescent lumina morte,
Nec prius a fesso secedent corpore sensus,
Quam iustam a diuis exposcam prodita multam
Caelestumque fidem postrema comprecere hora.

(vv. 188-191)

Desde un punto de vista más personal, en lugar de buscar similitudes, preferiríamos destacar una diferencia fundamental, pues en estos análisis son muchas más explícitas las originalidades de Guillén que las dependencias con el texto catuliano, a pesar de ser este, el segundo poema, el que más relaciona la crítica con el poeta veronés.

⁸⁵ ARCAZ Juan Luis, *op. cit.*, p. 279.

La Ariadna de la fuente clásica emite agudos gritos, escala *triste* montañas para mirar el piélago, está *entristecida* y llora entre lamentos de muerte⁸⁶, una actitud muy diferente a la de la Ariadna contemporánea “muda” (v. 12) y “exhausta” (v. 54) que no pronuncia palabra alguna en sesenta versos, mientras que la catuliana habla y maldice desde el verso 132 hasta que da inicio la segunda centena de versos, en la que ya entra el poder del rey de los dioses en juego, cumpliendo su deseo de que Teseo lleve el luto a sí mismo y a los suyos.

Son dos formas de expresar el dolor muy distintas, pero ambas están sometidas al poeta en cuestión: parece que Catulo quiere retratar la historia de Ariadna tal y como la conocemos (recordar que los versos provienen de las observaciones de una colcha bordada), por lo que el dolor del abandono de Teseo es vital e inherente en la figura de la joven; mientras tanto, se puede suponer que Guillén utiliza el mito para ir un paso más allá, para esbozar el futuro que desconocemos de Ariadna, por lo que debe reducir el peso del dolor en su tríada poética para que no opaque la esperanza de la que hablaremos más adelante, en el análisis personal del tercer poema, tan importante en Guillén.

Acercándonos ya al final de esta investigación, el tercer y último poema de Guillén a comentar es el siguiente:

Entonces...

Es una historia antigua. La sabemos.

Ariadna agonizante

No puede oír ni ver ese oleaje,

Ahora tan hermoso.

¡Un barco!

Y desembarcarán

Personajes de Grecia.

Sociedad acompañada

—Vedle, central— a un dios:

Tan próximos los dioses y los hombres.

Dionisos no desciende todavía.

Va a pisar tierra pronto.

Tropezará el cortejo

Con aquella mujer ya moribunda,

⁸⁶ Síntesis de los siguientes versos de Catulo: *Saepe illam perhibent ardenti corde furem / Clarisonas imo fudisse e pectore voces, / Ac tum praeruptos tristem conscendere montes, / Unde aciem pelagi vastos protenderet aestus, / Tum tremuli salis aduersas procurrere in undas / Mollia nudatae tollentem tegmina surae, / Atque haec extremis maestam dixisse querellis, / Frigidulos udo singultus ore cientem.* (vv. 124-131).

Que su pulso recobra,
Su ritmo esperanzado.
Dionisos
Ve en Ariadna, ya erguida,
Princesa de infortunio.

Le atrae su hermosura
Dionisos es jovial y su alegría
Va a envolver a la dama,
Retrácil,
Todavía doliente.
Sobre el dolor Dionisos es divino.

Transcurre tiempo. ¿Cuánto?
Ariadna ascenderá
Fatalmente al amor.
Probablemente otra existencia.

¿Todo es igual? No, todo es diferente.
El amor siempre alumbra algún paisaje,
Y su idioma y su aroma, primavera
Ya a orillas del más íntimo verano,
Penumbra en la reserva más recóndita
De los amantes, siempre lejanísimos.
La hora es tan profunda que se esconde,
Desnudez para dos, secreto gozo,
Sin saber ya de fechas, tan ajenas:
Por fin enamorados más, más libres
Dependiendo.

(Soledad, soledad

¿Así se satisface? Pobre, tosca,
Ilusa.)

La ilusión embelesada,
Se hunde en realidad muy sucesiva,
Explora y ya descubre, se sorprende,
Más se deleita dentro de su reino,
Fugaz. ¿Fugaz? Que la esperanza invente
Su verdad precedera.

Prodigio

Del instante que, más allá del tiempo,
Tiende a existir en una altura o pausa
Y sin visibles límites suspensa:

Casi una perfección, una armonía
Culminante, relámpago con fondo
De universo.

La Tierra, por fortuna,
Aguarda, sí, con sus contradicciones.
Es menester el claroscuro. ¡Variadas
Las horas! Que varíen. Aventura
Sin cesar. Más difícil si se arrojan
Sus arrestos por vías cotidianas,
Y se impone el amor a los contrastes
Penosos, humanísimos.

La Tierra,
Sólo la Tierra sin edenes falsos,
Sólo una tentativa hacia el glorioso
Vivir de dos en uno que son dos:
Hombre y mujer dichosamente opuestos
Encarnando unidad. Y que se cumpla
Su terrenal destino: la pareja
Frente al mañana siempre, siempre incógnito.

Ariadna:
Dionisos va a llegar.

En la fuente clásica ovidiana, esta cuestión de la llegada de Baco no puede desarrollarse, pues recordemos que la epístola es un reproche a Teseo y no la redacción del propio mito en sí. La carta sería el preludio a la llegada de Baco y su cortejo, la caída en el más profundo dolor para volver a resurgir con nuevo amor, que conlleva una nueva esperanza. En Ovidio sólo hay un guiño a Baco, cuando en los versos 46-50 de la carta Ariadna “vaga sola y sin rumbo, con el pelo revuelto, como una bacante excitada por el dios Ogiogio”⁸⁷.

También, de la propia lectura, podemos establecer un diálogo entre la súplica de los últimos versos de la epístola y lo ocurrido en el tercer poema guilleniano, pues mientras Ariadna ruega a su amado que vire el barco y vuelva a por ella, al menos a por sus huesos⁸⁸, los Destinos tienen algo mejor preparado para ella que volver con aquel que ya la ha traicionado una vez en la versión contemporánea (el “Fasto o nefasto azar”, verso 51 del segundo poema

⁸⁷ Traducción de los versos siguientes: *Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent, / Postquam desieram vela videre tua? / Aut ego diffusis erravi sola capillis, / Qualis ab Ogygio concita Baccha deo.*

⁸⁸ Versos 149-152: *Hos tibi qui superant ostendo maesta capillos; / Per lacrimas oro, quas tua facta movent: / Flecte ratem, Theseu, versoque relabere vento; / Si prius occidero, tu tamen ossa feres.*

de Guillén): una “Resurrección, transformación, sorpresa” (verso 52 de la segunda pieza vallisoletana).

La presencia de Catulo es algo mayor en este poema que la ovidiana, pues en su poema sí incorpora la aparición de Baco, como bien observa Guerrero, que llega a la isla y dice estar enamorado de la heroína: *At parte ex alia florens volitabat lacchus / Cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis, / Te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore* (vv. 251-253), justo como ocurre a lo largo del último poema de Guillén, en especial en los versos 21-25, en los que el Dionisos vallisoletano se siente atraído por Ariadna “todavía doliente”. Es más, Baco en los dos textos es joven (en el verso 251 arriba citado, en el verso 22 de Guillén) y alegre o rodeado de alegría (en el vallisoletano, el primer caso en el verso 22, en el veronés, son las bacantes quienes están “alegres por doquier” [vv. 254-255]).

En definitiva, la esperanza guilleniana reflejada en sus versos, en Catulo simplemente da inicio con la llegada de Baco, pero como ya hemos avanzado, puede que el poeta contemporáneo quisiera seguir el bordado de la colcha tréptica, añadiendo la cuarta escena del final feliz que Ariadna se merece.

2.3. *Pervigilium Veneris*

2.3.1. Introducción a la obra

El *Pervigilium Veneris* atribuido a Publio Annio Floro trae consigo varios aspectos a destacar. La primera incógnita de esta pieza gira en torno a su autoría: en varios estudios se atribuye a Publio Annio Floro (Alvar⁸⁹, Crespo⁹⁰, Díaz de Castro⁹¹, Schilling⁹²) aunque algunos de ellos también comentan más acerca de esta cuestión; mientras que De Clercq⁹³ apunta y desarrolla esas otras hipótesis en su edición del *Pervigilium Veneris*. Sin embargo, para agilizar la redacción de este apartado, nos hemos decantado por el poeta africano Floro⁹⁴. A diferencia de las otras dos influencias en Guillén, esta no trata acerca de una historia de dioses o humanos, sino que nos enfrentamos a un himno dirigido a Venus que refleja todas las celebraciones del retorno de la primavera en abril. Por ende, los tópicos que manejó Floro son la primavera, Venus, el amor y la rosa, según Schilling⁹⁵. Este mismo autor divide los 93 septenarios trocaicos del poema en las siguientes cuatro partes:

- a. La primavera (vv. 1-27)
- b. La preparación de la festividad (vv. 28-57)
- c. Las “letanías” de Venus (vv. 59-88)
- d. Epílogo del poeta (vv. 89-93)

En la primera parte, se anuncia la llegada de la primavera, se describe el nacimiento de la diosa y el revivir de la naturaleza, destacando la rosa como símbolo de Venus. En la segunda secuencia se versa sobre la preparación de la fiesta y las recomendaciones de Venus a las ninfas sobre Cupido; ellas son quienes le explican todo a Diana. La localización de la festividad es en Hybla, al pie del Etna. La tercera parte gira en torno a Venus y su figura de

⁸⁹ ALVAR Manuel, “*Pervigilium Veneris*”, *op. cit.*, pp. 59-70.

⁹⁰ CRESPO Ángel, “Sobre una traducción de Jorge Guillén”, *Jorge Guillén, el hombre y la obra.: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén: Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Antonio Piedra y Javier Blasco (Coord.). Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 283-288.

⁹¹ DÍAZ DE CASTRO, *op. cit.*, pp. 127-149.

⁹² FLORO, *La veillée de Vénus. Pervigilium Veneris*, traducción de Robert Schilling. París, Société d'édition « Les belles lettres », 1944.

⁹³ FLORO, *Pervigilium Veneris. La Veillée de Vénus. Poème latin anonyme de l'époque impériale*, traducción y edición de Danielle De Clercq. Bruselas, ediciones de la Universidad de Lovaina, Bibliotheca Classica Selecta, 2004. En <https://cutt.ly/YyIrZpC> y <https://cutt.ly/yvIrXoE> [Consultado el 21/05/2020].

⁹⁴ Una de las ediciones más valoradas del *Pervigilium Veneris*, la de Schilling, dedica diez páginas de su introducción a reafirmar esta postura. Este estudioso fue maestro de retórica en la actual Tarragona y escritor aúlico del emperador Adriano; por lo tanto, situamos este poema en la primera mitad del siglo II, en la literatura posclásica de la época imperial.

⁹⁵ En las páginas XLIV-LIX.

diosa sobre todas las cosas, desde Roma hasta los animales. La última secuencia es la del poeta que espera su primavera, probablemente perdida por haber “callado”.

Así pues, tras esta síntesis del canto a Venus, veremos cómo Guillén se deshace de una serie de partes del poema para traducirlo a su manera, para tomar de él la esencia (la exhortación al amor, a la vida) y actualizarla a su tiempo.

2.3.2. Análisis de la pervivencia de Floro en “Pervigilium Veneris”

En primer lugar, como en los anteriores apartados, comentaremos las semejanzas y diferencias desde la óptica de algunos de los estudios publicados acerca de esta cuestión, como son los de Díaz de Castro, Manuel Alvar y Ángel Crespo (citados en el subapartado anterior) y, posteriormente, apuntaremos un par de observaciones.

Al enfrentarnos en esta ocasión a un único poema de una extensión considerable (en comparación a los anteriores), lo dividiremos en cuatro secciones (y lo iremos citando conforme avancemos el discurso):

- a. La introducción a Venus y a su primavera (vv. 1-12)
- b. El poder de Venus sobre todas las cosas (vv. 13-25)
- c. La culminación de Venus (vv. 26-39)
- d. Epílogo del poeta (vv. 40-45)

La primera parte empieza con dos versos traducidos que se repetirán un total de tres veces en toda la pieza, mientras que en el original aparece en forma de un verso hasta en diez ocasiones, si bien la composición de Guillén es una traducción muy fiel de los versos 13 al 22 del poema latino. No obstante, antes de adentrarnos en comparativas de terminología, debemos destacar la omisión de los versos 2 al 12 del original. En aquellos septenarios se habla de mitología, de motivos típicos de la primavera como son el cantar de los pájaros, los árboles de un bosque, etc. Se trata entonces de un *locus amoenus* decorativo, un *introito*, una presentación del tapiz de Venus que se desarrollará en los siguientes versos, que son los que recupera Guillén. El vallisoletano “no está interesado en la recreación de la mitología por sí misma”⁹⁶, sino en lo que sigue después: el despertar guilleniano se cosifica en una flor abstracta que tomará la forma final de la rosa, símbolo del amor, en la segunda parte que comentaremos.

Ahora bien, en esta primera sección, lo que nos ocupa es la gran semejanza entre el texto original y el hispánico, pues como apunta ya Díaz de Castro, las palabras que utiliza Guillén en este poema son las mismas que las del original, incluso recurriendo al uso de cultismos para reescribir los versos con su propio estilo⁹⁷:

⁹⁶ DÍAZ DE CASTRO Francisco-Javier, *op. cit.*, p. 142.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 143.

**Ame mañana quien no ha amado nunca,
Y quien ya ha amado ame aún mañana.**

Venus ya **pinta el año con púrpura de gemas,**
Y apremia a florecer en **ímpetu nudoso**
Los capullos que brotan, Favonio, de tu aliento.
Venus **esparce gotas de luciente rocío,**
Resto aún **de la noche y de su brisa.**

Lágrimas lucen, tiemblan pendientes de su peso.
La gota en orbe parvo suspende su caída.
Y su pudor revelan, purpúreas, las flores.
Rocíos **estelares en las noches serenas**
Desciñen de aquel **manto los pechos virginales.**

(vv. 1-12)

**Cras amet qui numquam amauit quique amauit
cras amet!**

Ipsa **gemma purpurantem pingit annum** floridis,
Ipsa **surgentes papillas de Fauoni spiritu**
Vrget in nodos tumentes; ipsa roris lucidi,
Noctis aura quem relinquit, **spargit umentis**
aquas.

Et **micant lacrimae trementes de caduco**
pondere:
Gutta praeceps orbe paruo sustinet casus suos.
En **pundorem florulentae prodiderunt purpurae:**
Vmor ille, quem **serenis astra** rorant **noctibus,**
Mane **uirgineas papillas** soluit umentis **peplo.**

(vv. 12-21)

El primer verso, como ya hemos adelantado, está intacto. Los siguientes no varían mucho, en negrita hemos querido destacar la mayoría de las similitudes localizadas, ya que en la bibliografía no lo hemos encontrado (y es totalmente comprensible, pues si se trata de una traducción casi literal, no es estrictamente necesario contraponer los dos textos). Poco más hay que comentar ante las dos partes posicionadas una al lado de la otra, hablan por sí solas; eso sí, aunque sea un poema de creación guilleniana, es mejor traducción que algunas con las que nos hemos cruzado en español —cabe añadir aquí que trabajamos con la traducción francesa de Schilling. Solo destacar que la rosa que ya aparece en la creación de Floro (v. 15) no aparece hasta la segunda parte de Guillén, por lo que la abstracción de la idea de flor que termina concretándose en rosa funciona a modo de *introito*.

También debemos apuntar que el vallisoletano decidió suprimir los versos 23-58 del *Pervigilium Veneris*, pues como expresa Alvar en su estudio:

Sobra cuanto ya no existe o se ha convertido en tópico: las flechas de Cupido, los sacrificios cruentos, la sabiduría trivial, los dioses imprecisos o la concreción geográfica. (...) poco sirven ahora las glorias de Roma. Lo que cuenta es la vida y no la arqueología. La vida es amor⁹⁸.

⁹⁸ ALVAR Manuel, “Pervigilium Veneris”, *op. cit.*, p. 62.

Guillén elimina el cortejo de Cupido y las Ninfas, la conversación con Diana, la exhortación a quedarse en el festejo o marcharse; asimismo, suprime también el Hybla al pie del Etna para evitar coordenadas concretas y realzar aún más, si cabe, el poder totalizador de Venus, del amor, pues todos los campos (no solo los de Sicilia) son el lugar idóneo para vivir en plenitud. Recuperando de nuevo a Alvar, nuestro contemporáneo ha compuesto el *allegro* de una sonata⁹⁹ con la llegada de Venus y la omisión de lo anecdótico.

Ahora sí, podemos pasar a la segunda parte del poema guilleniano, que se inicia con la traducción de los versos 59-68 del original:

Nupcias ordena Venus a las **vírgenes rosas**
 En las mañanas húmedas de cada primavera.
 Mañana es cuando el **Éter acoplará sus nupcias**
Y con nubes de abril creará el año entero,
Padre que envía lluvias al consorte regazo:
Mezcladas al gran cuerpo crean todos los seres.

Cras erit quo primus **Aether copulauit nuptias.**
Vt Pater totum crearet uernis annum nubibus,
 In sinum maritus imber **fluxit almae coniugis,**
Vnde foetus mixtus omnis aleret magno corpore.
 [este intro es nuestro,
 para comparar mejor]

Venus infunde espíritu en las venas y mentes,
Rige procreadora con ímpetus ocultos,
En los cielos y tierras, en el mar sometido
 [este intro es nuestro]
 Venus va **penetrando por caminos fecundos,**
Manda que el mundo acoja las vías del nacer.

Ipsa uenas atque mentem permeanti spiritu
Intus occultis gubernat procreatix uiribus.
Perque caelum perque terras perque pontum
subditum,
 Peruium sui tenorem **seminali** tramite
Inbuit iussitque mundum nosse nascendi uias.

Ame mañana quien no ha amado nunca,
Y quien ya ha amado ame aún mañana.

Cras amet qui numquam amauit quique
amauit cras amet!

(vv. 13-25)

(vv. 59-68)

Una vez más, nos hallamos frente a un poema vallisoletano calcado del clásico; y es aquí donde florece la rosa, el amor. Alvar destaca los rasgos propios guillenianos, más notorios en este fragmento, como son el tono sentencioso y la eliminación del artículo. Además, junto a la siguiente secuencia, forma parte de la culminación de la sinfonía¹⁰⁰ inspirada en la forma en que el amor triunfa sobre todas las cosas.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

En palabras de Díaz de Castro: “El proceso de traducción es a la vez un proceso de reafirmación de un mundo poético propio”¹⁰¹. Guillén crea a partir de lo creado, como si transformara una pintura realista en una cubista: la esencia de la pintura realista está ahí, pero con las pinceladas cubistas. Entre esta segunda parte y la tercera, se omite el relato de Roma de Floro porque difiere de la esencia de la que hablamos, de la exaltación de la vida; son, pues, historias que han quedado en segundo plano, pero no olvidadas para siempre —y menos teniendo en cuenta el componente culturalista de Guillén—, sino omitidas en esta ocasión, pues el poema original está al servicio de la pluma contemporánea.

De esta manera, llegamos al tercer fragmento guilleniano:

Sensualidad **fecunda** campos: a **Venus** sienten.
Nació en el campo, dicen, Amor hijo de Venus.
Tierra en labor lo hizo. **Venus lo llevó al seno,**
Y lo crió por entre los ósculos florales.

Rura **fecundat** uoluptas, rura **Venerem** sentiunt;
Ipse Amor, puer Dionae, rure natus dicitur.
Hunc, **ager cum parturiret, ipsa suscepit sinu;**
Ipsa florum delicatis educauit osculis.

Ame mañana quien no ha amado nunca,
Y quien ha amado ame aún mañana.

Cras amet qui numquam amauit quique
amauit cras amet!

Ved, bajo las retamas toros tienden sus flancos
Y se rinden, seguros, a los brazos nupciales.
Ved balando a la sombra carneros con ovejas.

Ecce iam subter genestas explicant tauri latus,
Quisque tutus quo tenetur coniugali foedere.
Subter umbras cum maritis ecce balantum
greges.

Venus manda a las aves que en su canto persistan.
Roncos cisnes locuaces asordan los estanques.

Et canoras non tacere diua issuat alites.
Iam loquaces ore rauco stagna cygni
perstrepunt,

A la sombra del álamo la esposa de Tereo
Como respuesta canta su pasión amorosa,
Sin lástima de hermana, víctima de su esposo.

Adsonat Terei puella subter umbram populi,
Vt putes motus amoris ore dici musico
Et neges queri sororem de marito barbaro.

(vv. 26-39)

(vv. 76-88)

Con cambios puntuales, Guillén mantiene el nacimiento de Amor, la naturaleza repleta de animales entregados al goce, mientras que otros cantan a la primavera. Asimismo, en esta parte hay un detalle a destacar: la figura de Tereo¹⁰² y su historia mitológica, ya que no ha sido omitida y debe tener un porqué: estos versos en cuestión se refieren a Filomena, la

¹⁰¹ DÍAZ DE CASTRO Francisco-Javier, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰² En varios lugares se intenta rectificar como “Teseo”, pero no es así, es “Tereo”.

hermana de Procne, su mujer. Filomena fue convertida en golondrina por los dioses, mientras que Procne fue metamorfoseada en ruiseñor. De este modo, Guillén se sirve de los ejemplos mitológicos para poder demostrar qué es aquello que ocurre si uno se mantiene “callado”: se pierde como otras tantas personas ya se perdieron en el pasado.

De nuevo, esa elección no debe pasar desapercibida, pues deja entrever un silencio, pero no un silencio cualquiera, sino el silencio del epílogo del poeta, centro de sus lamentos en los siguientes versos (no utilizamos la negrita porque son una traducción casi literal, a excepción del verso sobre Amicla):

Ella cantó, yo callo. ¿Vendrá mi primavera?
 ¿Pondré fin al silencio como la golondrina?
 A fuerza de callarme yo he perdido mi Musa,
 Ya no me atiende Febo. Así se perdió Amicla.

Illa cantat, nos tacemus. Quando uer uenit meum?
 Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam?
 Perdidi Musam tacendo nec me Phoebus respicit.
 Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium.

Ame mañana quien no ha amado nunca,
 Y quien ha amado ame aún mañana.

Cras amet qui numquam amauit quique
 amauit cras amet!

(vv. 40-45)

(vv. 89-93)

Paradójicamente, con este lamento se exhorta a la vida, con el arrepentimiento de un silencio, el lector debe percatarse de todo aquello que puede perder si sigue “callado”. Pero antes de seguir con la reflexión-comparativa final, queremos destacar una diferencia: el trato de la primavera en ambos textos. La voz poética del texto clásico se pregunta “Quand va-t-il venir, pour moi, le printemps?”¹⁰³, mientras que la guilleniana se cuestiona “¿Vendrá mi primavera?” (v. 40). A primera vista, semánticamente no hay disparidad; sin embargo, al variar el determinante, la primavera de uno y otro puede ser completamente diferente.

Floro habla de la primavera en general, cuándo le llegará a él ese momento de amor y gozo, pero Guillén va un paso más allá y personifica la primavera al referirse a ella con un posesivo; es decir, le brinda una tangibilidad de la cual la clásica carece. Además, el uso del posesivo denota subjetividad y aleja la abstracción, su primavera es su primavera, no es cualquier otra; por ende, la voz poética vallisoletana se cuestiona, siguiendo esta argumentación, “¿Vendrá mi vida/amor/renacer?”.

A fuerza de callar, se pierde la vida; y cuando ya se ha perdido, es entonces el momento estelar de los lamentos inevitables; no obstante, aún hay tiempo, la primavera siempre llega,

¹⁰³ Cita de la traducción de Schilling, p. 10.

pues como el mismo Guillén declaró: “La soledad puede ser un punto de partida, pero la vida es compañía”¹⁰⁴, y si la vida es compañía, la vida es el amor de cualquier índole; incluso la poesía forma parte de una vida plena y feliz, porque sin vida y sin amor dudamos mucho que se pueda escribir algo que pueda pasar a los anales de la literatura. La fama, como nos comenta Gómez Yebra acerca de Guillén en su artículo, es de agradecer, pero lo más importante es el amor vivido; incluso, afirma haber sido más beneficiado por el amor que perjudicado por el dolor¹⁰⁵.

No perdamos de vista que este poema pertenece a su última época, la claridad de la senectud sigue conservando su esencia de la juventud vallisoletana: quedarse con lo bueno de cualquier experiencia, creer en la vida, en la poesía dentro de ella, en el amor y en la esperanza de seguir reviviendo una y otra vez esta primavera de *Cántico*:

Ajustada a la sola
desnudez de tu cuerpo,
entre el aire y la luz
eres puro elemento.

¡Eres! Y tan desnuda,
tan continua, tan simple
que el mundo vuelve a ser
fábula irresistible.

¹⁰⁴ En A. García Rayo, *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 205, 2ª época, abril, 1977, p. 7.

¹⁰⁵ GÓMEZ Antonio A, “Al Final, el amor” en PIEDRA Antonio y BLASCO Javier (coord.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra.: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, p. 155.

Conclusión

Acerca de Ifis y Anaxárete, hemos podido constatar la íntima relación de necesidad del poema contemporáneo con el clásico, basada en la “traducción” del fragmento de las *Metamorfosis* y en la creación guilleniana, la cual permite rescatar el mito y dotarlo de vigor en su tiempo. Algunos de los hallazgos de nuestra propia lectura son la constatación de la presencia de los motivos y temas eróticos presentes en la versión clásica, el cambio del fuego ovidiano por la luz guilleniana, el amor platónico implícito en las dos obras, la presencia de las dos luces que van a apagarse para ambos Ifis, etc. Y en lo que se refiere a la creación propia del poeta contemporáneo, observamos, por ejemplo, el uso de estructuras cíclicas para resaltar el aspecto perturbador del amor, el dolor manifiesto en los poemas de Guillén que apenas se vislumbra en Ovidio, la ampliación temporal de los sucesos que acaecen en el mito, la exaltación de la dualidad amorosa con los cambios de sensibilidad de la voz poética, resultado de haber dejado el tono épico al margen y centrarse en la elegía. Se trata, por ende, de un mito que nos conmueve, pues ¿quién no se ha enamorado, no ha sido correspondido y ha sentido su mundo destrozarse? Todos hemos sido Ifis, y en otros momentos, Anaxárete; por lo tanto, lo que ha hecho Guillén es trasladar la escena mítica presente en Ovidio a su propia realidad, a la realidad de todos.

Con Ariadna en Naxos hemos podido constatar otro tipo de función del mito: la de ser recuperado únicamente con sus rasgos argumentales principales, siendo estos utilizados al antojo del poeta, aprovechando aquellos relacionados con su propio objetivo creativo y omitiendo los que no eran de su interés poético. Así pues, sobre la pervivencia de Ovidio y Catulo, existen pocos descubrimientos que relacionen directamente las fuentes; más bien tenemos una lista de diferencias como son, por ejemplo, la actitud de Ariadna frente al abandono, pues mientras que la clásica se encuentra desgarrada por el dolor y deja de ser dueña de su propio cuerpo, la guilleniana no gime y se queda en el peñasco junto a su dolor mudo; además, cabe mencionar también la presencia de Baco en la tríada de Guillén, pues en Ovidio no aparece explícitamente y en Catulo sí. De nuevo, nos enfrentamos a una historia que desordena el corazón, que nos deja un sabor a esperanza, un argumento y unos personajes en que podemos reflejarnos como seres humanos que sienten, sufren, dañan y siguen adelante a pesar de todo. Tras el estudio, podemos decir que la reescritura de Ariadna en Naxos ha

pasado su “infancia” con Ovidio y Catulo, pero ha “madurado” lejos de ellos gracias a la propia pluma guilleniana.

Sobre la pervivencia del *Pervigilium Veneris*, el papel del mito es una mezcla entre los anteriores: hay partes desechadas como en Ariadna en Naxos, pero lo aprovechado se trata casi de una traducción como en Ifis y Anaxárete. Para ejemplificar este rol del mito, sólo es necesario decir que las partes que Guillén ha utilizado para su poema son una gran traducción, como ya hemos podido constatar, más fiel incluso que la comentada sobre el mito de Ifis y Anaxárete; no obstante, el vallisoletano omite algunas referencias como la del monte Hybla para evitar situar el argumento en un lugar concreto, resaltando aún más si cabe el poder totalizador del amor, ya que este no sólo se da en ese sitio en especial, sino que todo el mundo es el lugar ideal para vivir el amor con toda su plenitud. Por esto, podemos rescatar la idea del mito abierto a distintas interpretaciones, pues la primavera de Guillén es completamente diferente a la de Floro porque él absorbe su obra para interpretar su propio mundo, dotando de subjetividad y tangibilidad a su primavera para resaltar aún más la idea de que la felicidad y el amor se hallan en compañía.

Así pues, los poemas contemporáneos que hemos analizado constituyen un conjunto esperanzado, un optimismo sencillo y alegre que pretende hacernos reflexionar sobre los momentos complicados de la vida, llegando a buen puerto gracias a la conclusión de que no hay que perder la fe en la Fortuna, pues a veces decide ser generosa y darnos una tregua que nos impulsa a seguir adelante y a construir nuevas ilusiones como le ocurre a Ariadna con Baco. Sin embargo, a veces esas nuevas esperanzas son como castillos de arena que por mucho que mimemos y adoremos, a la primera y última gran tormenta, como podemos observar y constatar en Ifis con Anaxárete, pueden derrumbarse y arrastrar la vida de cualquier ingenuo enamorado. No obstante, como nada depende de nosotros, sólo nos cabe seguir de la mano de la esperanza y vivir cada día como si fuera el último, a amar si aún no lo hemos hecho hoy, porque como ya dijo Freud: “Si amas, sufres. Si no amas, enfermas”¹⁰⁶. Y como “el hombre no está hecho para la derrota. Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado”¹⁰⁷, según Hemingway, mejor ser destruido, sufrir y vivir que enfermar, morir y ser derrotado.

¹⁰⁶ FREUD Sigmund. *Introducción del narcisismo* (1914), en *Obras completas*, Vol. XIV. Traducción de J. L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1993, pp. 2017-2033.

¹⁰⁷ HEMINGWAY Ernest, *El viejo y el mar*, traducción de Lino Novas Calvo. La Habana, Editorial de Ediciones Especiales, 2002, p. 37. En <https://cutt.ly/QyHt0yd> [Consultado el 29/05/2020].

Bibliografía

ALVAR Carlos, MAINER José-Carlos y NAVARRO Rosa, *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza Editorial, 2014.

ALVAR Manuel, *Símbolos y Mitos*. Madrid, C.S.I.C., 1990, pp. 159-171.

ALVAR Manuel, “Pervigilium Veneris”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 64, cuaderno 231-232, 1984, pp. 59-70.

ARCAZ Juan Luis, “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, núm. 22, 1989, pp. 249-286.

BALCELLS José M^a, “El mito de Anaxárete en Homenaje”, *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*. León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1998, pp. 17-20.

CANO José Luis, *La poesía de la generación del 27*. Barcelona, Editorial Labor, 1986.

LÁZARO CARRETER Fernando, “Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial”, *Anuario de estudios filológicos*, núm. 2, 1979, p. 96.

CASALDUERO Joaquín, “Introducción” a “*Cántico*” de Jorge Guillén y “*Aire nuestro*”. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1974, pp. 9-17.

CATULO, *Poemes*, edición de Josep Ignasi Ciruelo y Jaume Juan. Barcelona, Edhasa, 1982.

CATULO, *Poemas*, traducción de Arturo Soler Ruiz. Madrid, Gredos, 1993.

CRESPO Ángel, “Sobre una traducción de Jorge Guillén”, en PIEDRA Antonio y BLASCO Javier (Coord.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra.: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 283-288.

CRISTÓBAL Vicente, “Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén”, *Exemplaria*, núm. 1, 1997, pp. 23-41.

CRISTÓBAL Vicente, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, núm. 18, 2000, pp. 29-76.

DÍAZ DE CASTRO Francisco Javier, *Ensayos sobre poesía hispánica contemporánea*. Palma de Mallorca, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic de la UIB, 1990.

DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, “Jorge Guillén y la literatura clásica”, *Monteagudo*, núm. 18, 3^o Época, 2013, pp. 159-176.

DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.

FERNÁNDEZ Rosa, “Ariadna abandonada en Naxos”. Madrid, Seminario realizado el 29/09/2008 dentro del ciclo de seminarios *Antropología mítica contemporánea*, organizado por José Manuel Losada en la Universidad Complutense de Madrid, 2008.

FLORO, *Pervigilium Veneris. La Veillée de Vénus. Poème latin anonyme de l'époque impériale*, traducción y edición de Danielle De Clercq. Bruselas, ediciones de la Universidad de Lovaina, Bibliotheca Classica Selecta, 2004. En <https://cutt.ly/YyIrZpC> y <https://cutt.ly/yyIrXoE> [Consultado el 21/05/2020].

FLORO, *La veillée de Vénus. Pervigilium Veneris*, traducción de Robert Schilling. París, Société d'édition « Les belles lettres », 1944.

GÓMEZ Luis, “Introducción” a *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pp. 11-22.

GÓMEZ Antonio A, “Al *Final*, el amor”, en PIEDRA Antonio y BLASCO Javier (Coord.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra.: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 141-160.

GRIMAL Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981.

GUERRERO M^a del Carmen, “Ecos clásicos de *Catulo* LXIV y de Ovidio *Heroidas* X en el poema “Ariadna en Naxos” de Jorge Guillén”, en CABANILLAS Carlos M. (Coord.), *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásica*. Almendralejo, I.E.S. Santiago Apóstol, 2001, pp. 96-111.

GUILLÉN Jorge, “Prólogo” a *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1969, pp. 9-19.

GUILLÉN Jorge, *Aire nuestro. Homenaje. Y otros poemas. Final*, edición crítica de Óscar Barrero Pérez. Barcelona, Tusquets, 2008.

HERRERO Juan, “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Çédille. Revista de estudios franceses*, núm. 2, 2006, pp. 58-76.

MORANO Ciriaca. “El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito”, *Faventia: Revista de filología clàssica*, núm 4 (1), 1982, pp. 77-96.

OVIDIO, *Cartas de las heroínas. Ibis.*, traducción de Ana Pérez Vega. Madrid, Gredos, 1994

OVIDIO, *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ruiz de Elvira, vol. III. Madrid, C.S.I.C., 1984.

PÉREZ Norberto, “Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX”.
Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos, núm. 10, 1996, pp. 99-112.

PIEDRA Antonio, *Jorge Guillén*. Valladolid, Editorial SEVER-CUESTA, 1986.

RAMAJO Antonio, “Cerrásteme la puerta rigurosa!: *exclusus amator*, un tópico clásico en las letras españolas”, *Rlit*, LXVI, 132, 2004, p. 321.