

DIANA Y ACTEÓN: LA METAMORFOSIS DE LA VOZ EN UN CUERPO «EMBRUTECIDO» (ENSAYO DE UNA PRIMERA LECTURA)

I

La fábula de Acteón representa un ejemplo especialmente interesante de la atención al enclave lingüístico-expresivo de la «fábula»¹, desde una perspectiva en la que se concita una visión en la que lo relevante y esencial radica siempre en el hecho de ser percibido, apuntando precisamente, en una vertiente en la que la figura de Pitágoras preside la *Metamorfosis* ovidiana, a los momentos en que los animales son modelos para el hombre: tropología de inteligencia, de sociabilidad, de fidelidad y, sobre todo, de autenticidad.²

¹ La bibliografía sobre la fábula de Diana y Acteón desborda con mucho los límites de este ensayo. Las citas que seguirán intentarán abarcar lo que de ese *magnum* bibliográfico es pertinente para este trabajo. Sigue siendo útil como referente panorámico J. M.^a de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952; 2.^a ed., I-II, Madrid, Istmo, 1998. Aquí sólo remito a un pasaje que será recurrente, el de Ovidio, *Metamorfosis*, III, 138-249 (las citas irán referidas a la edición de A. Ruiz de Elvira, Madrid, C.S.I.C., 1988)

² Cf. V. E. Juliá, «Pitágoras y los primeros pitagóricos», en F. Lisi, ed., *Los filósofos presocráticos. Obras, I*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 93-102, con su *addenda* bibliográfica.; A. Rallo Gruss, «El *Dialogo de las transformaciones de Pitágoras*», *Erasmus y la prosa renacentista española*, Madrid, Laberinto, 2003, pp. 154-156. Nos deslizamos hacia un terreno en el que encontraremos a Montaigne, «De cómo filosofar es aprender a morir», *Ensayos*, I, XX, ed. D. Picazo y A. Montojo, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 122-142, y que verá su apogeo en las «fabliaux» del siglo XVIII, pero que encuentra sus raíces en las fábulas esópicas. Cf. la

El triste fin de Acteón está escandido por las referencias al obstáculo de una fisiología incapaz de alcanzar el lenguaje. La venganza de Diana se esconde bajo la forma de un desafío a narrar lo visto:

*Nunc tibi me posito visam velamine narres,
si poteris narrare, licet!*³

P. Klossowski ha sustanciado la importancia central del momento lingüístico en el mito de Acteón cuando destaca las palabras de Diana al maldecir al joven cazador:

¿Percibía el sentido o solamente el sonido de estas palabras cuando *dejaba de ser hombre, pero no era todavía ciervo*? Proferidas por Diana, estas palabras parecen dar el sentido de la aspersion ritual de forma ambigua, ya que provocan la divulgación por el lenguaje de lo que acaba de cumplirse y, al mismo tiempo, demuestran que la metamorfosis hace imposible esta divulgación.⁴

La metamorfosis se abre, en efecto, con la cruel privación del lenguaje, suma de los sufrimientos que han de seguir y que se detallan en el curso de la huida:

*Fugit Autonoeius heros
et se tam celerem cursu miratur in ipso.
Ut vero vultus et cornua vidit in unda,
"me miserum!" dicturus erat: vox nulla secuta est;
ingemuit: vox illa fuit, lacrimaque per ora
non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.*⁵

La transformación comienza a ser percibida no en el cambio de figura sino en el incremento de fuerzas o potencias, formas en un sentido

introducción y bibliografía de C. García Gual a Esopo, *Fábulas*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 1-26.

³ Ovidio, *Metamorfosis*, III, 192-193: «Ahora te está permitido contar que me has visto desnuda si es que puedes contarlo».

⁴ P. Klossowski, *El baño de Diana*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 5 (la cursiva es mía).

⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, III 198-203: «Huye el héroe hijo de Autónoe, y en su misma carrera se asombra de verse tan veloz. Y cuando vio en el agua su cara y sus cuernos, "¡Desgraciado de mí!" iba a decir, pero ninguna palabra salió; dio un gemido, y ese fue su lenguaje; unas lágrimas corrieron por un rostro que no era el suyo. y sólo su primitiva inteligencia le quedó».

sorprendentemente próximo al que Goethe quería para su idea de las mismas.⁶ Igual proceso afecta al lenguaje, sentido como una disminución, esta vez más definitiva, que sanciona el cambio de apariencia:

Clamare libebat:

«*Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!*»
*Verba animo desunt.*⁷

Iam loca vulneribus desunt, gemit ille sonumque,
etsi non hominis, quem non tamen edere possit
*cervuus, habet maestisque replet inga nota querellis.*⁸

Asistimos a un proceso de *metamorfosis* de la voz que no está exento de ambigüedades, pues si por una parte el hombre pierde el uso humano del lenguaje y es reducido a una condición animal, por otro, la voz alcanza en cierto sentido una mayor propiedad, porque el gemido inarticulado es expresión más *propia* del dolor que el lenguaje articulado, y la cruel condición del hombre reducido a bestia y tratado como tal encuentra una expresión adecuada a su condición ambigua, entre hombre y animal. Ovidio se demora en la representación de esa condición híbrida del ser que entiende el lenguaje pero es incapaz de articularlo y se ve reducido al momento original del gesto:

⁶ Apunto a la exploración «científica» de Goethe del mundo de las plantas, que recibió expresión complementaria en un tratado y un poema que compartían, sin solución de continuidad, su título: *Las metamorfosis de las plantas [Teoría de la naturaleza]*, Madrid, Tecnos, 1997, ed. D. Sánchez Meca]. Enemigo jurado de lo abstracto, Goethe creía (contra la ciencia y la filosofía que acabarían triunfando) que la observación morosa empeñada en el detalle podía darnos los secretos del movimiento que multiplica constantemente los cambios en una formación continua: la vida es el cambio permanente de formas, y las que quedan fijas (*Gestalt*) son fósiles debidos a nuestra falta de amor por las cosas. Éstas nos permiten clasificar y, a la larga, manipular el mundo. Frente a la forma, la formación (*Bildung*) nos orienta a la fluidez, cuya percepción nos procura admiración y placer. Es un proceso en el que no se dan puntos sino momentos de intensidad, ritmos que hacen suceder al crecimiento la elaboración refinada. No es de extrañar que el poema de Goethe fuera a la vez suma de los capítulos de la monografía «científica» y arma de seducción amorosa (exitosa por lo que sabemos). Cf. G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, «Poéticas de la metamorfosis», en G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, eds., *Poéticas de la Metamorfosis: Tradición Clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga / Universidad de Almería, 2002, pp. 7-14.

⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, III 229-230. «Anhelaba gritar: “Yo soy Acteón, reconoced a vuestro dueño”. Pero las palabras no acuden a su deseo».

⁸Ovidio, *Metamorfosis*, III 237-239. «No hay ya espacio que herir; gime él, y su voz, aunque no es de hombre, no podría tampoco emitirla un ciervo y colma de lúgubres lamentos las alturas que le son tan conocidas».

*et genibus pronis supplex similisque roganti
circumfert tacitos tamquam sua bracchia vultus.
At comites rapidum solitis hortatibus agmen
ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt
et velut absentem certatim Actaeona clamant
(ad nomen caput ille refert)⁹*

La imagen repetida de la cabeza vuelta hacia quienes lo llaman es el símbolo más fiel que nos brinda el propio texto para su interpretación. Aguijoneada por el sonido del nombre, que es ya casi grito de lamento en los límites de la articulación, el dolor revuelve la cabeza, el dolor nos obliga a mirar el cambio como metamorfosis.¹⁰

⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, III 240-245: «y con las rodillas contra el suelo, en actitud suplicante y como si algo pidiera, mueve a un lado y otro el rostro, como si alargara sus brazos. Pero sus compañeros, que nada saben, azuzan con sus habituales gritos al arrebatado tropel, buscan con los ojos a Acteón, y a porfía gritan “Acteón”, como si estuviera ausente –al oír su nombre vuelve él la cabeza–».

¹⁰ Como recordaba G. Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988⁵, pp. 126-127, en un contexto distinto al de este mito, pero, al fin y al cabo, convergente: «Si la transgresión no es fundamental, el sacrificio y el acto de amor no tienen nada en común. El sacrificio, si es una transgresión deliberada, es la acción voluntaria cuyo fin es el repentino cambio del ser que es su víctima. Ese ser es matado. Antes del acto de su muerte, estaba encerrado en la particularidad individual. [...] su existencia es entonces discontinua. Pero ese ser, en la muerte, es conducido de nuevo a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad. Esa acción violenta, privando a la víctima de su carácter limitado y dándole el ilimitado, el infinito, que pertenecen a la esfera sagrada, es voluntaria en su consecuencia profunda. Es voluntaria como la acción del que desnuda a su víctima, a la que desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador sangriento al hombre o al animal inmolado». Es una situación a la que se ha referido J. Lara Garrido al analizar la fábula de Diana y Acteón en Barahona de Soto, cuando se refiere a que «el paradigma moral no lo ofrece el acto del castigo, sino la consecuencia de la metamorfosis», y al replanteamiento de la relación alma-cuerpo (señales espirituales-señales corporales), desde una concepción biologicista «basada en el modelo de la sociedad feudal, en la inclinación de las potencias ante la razón, del cuerpo ante el alma». Cf. J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Málaga, Diputación Provincial, 1994, pp. 171-172.

II

Un ejemplo que representaría la extremosidad barroca¹¹, lejos ya de las adaptaciones de la fábula por Cristóbal de Castillejo¹² o por Barahona de Soto¹³, es el que nos ofrece la inclusión de la fábula de Diana y Acteón en el decurso narrativo épico-lírico de *Los rayos de Faetón*¹⁴ de Pedro Soto de Rojas.

Desde un punto de vista propiamente narrativo, la opción «moral» de Soto en los *Rayos* se corresponde con una profunda y original remodelación de la fábula. El desarrollo de una fábula como *narratio* independiente, su *dispositio* como discurso, sitúan al autor ante las exigencias de lo que podría denominarse como una *inventio* restringida. Se trata sobre todo de la delimitación de la fábula en sí, que se presenta vinculada a la tradición de un complejo tejido de mitos, y de los *ictus* de esa limitación (exordio y epílogo).¹⁵ De forma coherente y no menos relevante con los

¹¹ Cf. A. Costa Palacios, «La variedad como estética barroca en las fábulas mitológicas de Villamediana», *Glosa*, 2 (1991), pp. 65-80.

¹² C. de Castillejo, «La fábula de Acteón. Traducida de Ovidio, moralizada», en *Obras de amores / Obras de conversación y pasatiempo*, II, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 219-225.

¹³ [L. Barahona de Soto], *Diálogos de la montería*, [ed. facsímil de la Real Academia de la Historia, 1890] estudio preliminar J. Lara Garrido, notas A. M. Fernández, Archidona, Aljibe, 2002, pp. 61 *passim*.

¹⁴ P. Soto de Rojas, *Los rayos del Faetón*, ed. G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

¹⁵ Ya supieron entenderlo desde esta complejidad, referida al *Polifemo* gongorino, D. Alonso, en «La supuesta imitación por Góngora de la “Fábula de Acis y Galatea”», *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 324-370, y en los capítulos IX y X de su *Góngora y el «Polifemo»*, I, Madrid, Gredos, 1974, pp. 186-207 y 208-230; A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992², pp. 13-51; E. Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 135-148; C. Smith, «An Approach to Gongoras's *Polifemo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), pp. 217-238; R. Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, pp. 533-574; A. A. Parker, «Introducción» a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 1984², pp. 23-129; E. Cancelliere, *Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio Editore, 1990; K. H. Dolan, *Cycloplean Song: Melancholy and Aestheticism in Gongora's «Fábula de Polifemo y Galatea»*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990; A. Sánchez Robayna, «Góngora y el texto del mundo», *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 43-56; J. Lara Garrido, «La «nueva poesía»: de Góngora y la dificultad docta», *Del Siglo de oro (métodos y selecciones)*, Madrid, CEES-Universidad Europea, 1997, pp. 188-211; M. Blanco, «La estela del Polifemo», en AA. VV., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, University of Birmingham, 1998, pp. 42-59; J. Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, pp. 63-74; I. Torres, «The Polyphemus Complex. Rereading the Baroque Mythological Fable», núm. monográfico de *Bulletin of Hispanic Studies*, 83, 02 (2006) pp. 1-177. Esta bibliografía no es una relación acumulativa de títulos: será tenida en cuenta en el presente

intereses señalados, Soto restringe de manera marcada los episodios *ante rem*, que, como se recordará, habían llevado a Villamediana a comenzar su *Faetón* con la historia de Pan y Siringe¹⁶, y *post rem*, omitiendo el casi preceptivo episodio de la transformación de Cigno.

Soto, sin embargo, explota las posibilidades que la *inventio* le ofrece para destacar la figura del protagonista, recurriendo a episodios paralelos (*locus a simile*), posibilidad ya explorada notablemente por Ovidio por medio de la *mise en abîme* operada a través de un relato heterodiegético.¹⁷ Es en este sentido como podemos entender la presencia del mito de Acteón, que representa una historia paralela a la de Faetón en una «esfera» inferior, desplazando o sustituyendo la ya banal asociación del mito de Faetón al de Ícaro.¹⁸

ensayo y en aquéllos en los que me planteo continuar el estudio de la metamorfosis de la voz no sólo en las versiones de las fábulas de Diana y Acteón sino en otras de especial relevancia para la poesía áurea, camino ya esbozado en G. Cabello Porras, *Barroco y Cancionero. El «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas*, Málaga, Universidad de Málaga / Universidad de Almería, 2004, pp. 639-655 (Apolo y Dafne) y 656-669 (Hero y Leandro), además de un trabajo previo. Junto a J. Campos Daroca, «Apuntes para una poética de la traducción en Pedro Soto de Rojas: las *Metamorfosis* de Ovidio en el *Desengaño de amor en rimas*», en AA. VV., *La traducción: puente interdisciplinar*, Almería, Universidad de Almería, 2001, pp. 153-176, versiones todas en las que el referente «hipotextual» dejarán de serlo el «tópico» texto de Ovidio para dejar paso a Góngora.

¹⁶ Villamediana, «Fábula de Faetón», ed. M.^a T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992, pp. 251-298. Tengo en cuenta la edición canónica de J. M. Rozas, *Obras*, Madrid, Castalia, 1969 y la ed. facsímil de F. B. Pedraza, *Obras de don Juan de Tarsis, conde de Villamediana*, Aranjuez, Ara Iovis, 1986 (aunque su proceder, al mezclar ejemplares de distinta procedencia para componer el conjunto único de la supuesta *princeps*, pueda ser objetable). Creo que la labor de J. F. Ruiz Casanova, *Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra, 1990; y *Poesía inédita completa*, Madrid, Cátedra, 1994, debe ser sujeta a revisiones y precisiones. No la doy por definitiva. Y remito a L. Gutiérrez Arranz, Conde de Villamediana, *Las fábulas mitológicas*, Kassel, Reichenberger, 1999, para los que busquen un soporte que pueda dar pie a la revisión de un *corpus* que ya se ha intentado presentar como *conclusus*.

¹⁷ Cf. G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Florencia, Sansoni, 1983.

¹⁸ Cf. J. H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1977, esp. pp. 128 y ss, ya tenida en cuenta con anterioridad por A. Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Anejo 18 de la *Revista de Literatura*, 1961, al estudiar el poema de Soto de Rojas, y presente en los programas iconográficos que actúan como premisa de «lectura» en la escuela sevillana, que encontramos desde la figura de Herrera a la del pintor poeta Francisco de Pacheco. Cf. V. Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979 y R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1985, en los apartados que dedican a las pinturas murales del techo de Pacheco y a los de la casa de poeta Juan de Arguijo, cuya poesía sólo podrá ser comprendida y leída en su integridad cuando interaccione y tenga como referencia ineludible el diseño pictórico que él mismo proyectó para el techo de su palacio. Esperaba que la muy reciente edición de G. Garrote Bernal y V.

Pero donde se despliega con más propiedad y posibilidades la *aemulatio* de los modelos es en la *amplificatio* de los mismos. En este punto, debemos distinguir entre un proceso de *imitatio* renacentista, en la que, como ya apuntara L. Borsetto, «sulla pratica comunicativa del doppio, del riflesso, del gioco del *simigliante* e del *medesimo*, si fonda, nella sua totalità, il complesso rapporto coi modelli stabilito dalla civiltà letteraria rinascimentale»¹⁹, frente a una imitación manierista en la que encontramos una

Cristóbal López de J. de Argujo, *Poesía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, hubiera atendido a la genética y a la programación paralela de la pintura y la poesía, desde los dibujos casi «agónicos» de Miguel Ángel en los que se representaba a Faetón, a Ícaro y a Ganimedes, hasta su arribada a Sevilla en copias que pasaron a Arias Montano y Pablo de Céspedes a través de Tommaso di Cavalliere, y que suponían un cambio radical en la plasmación del mito, con consecuencias que no sólo afectaron a la representación pictórica de los mismos, sino también a la perspectiva lírica de Argujo, por no hablar de Medrano, del propio Céspedes y de otros poetas. Cf. E. Panofsky, «El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel», *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 189-238. Soto ya tuvo muy en cuenta en su *Desengaño* el soneto 151 de las *Rime* de Buonarrotti, *imitatio* a la que ya prestó atención A. Soria Olmedo, «"Fuegos de amor abrasan mis escritos": La conciencia literaria en el *Desengaño de amor en rimas*», AA. VV., *Al Ave el Vuelo. Estudios sobre la obra de Pedro Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 148-152. Cf. W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Turín, Einaudi, 1975, donde estudia sus *rime* como un ejercicio antipetrarquista. B. Varchi, *Due lezioni*, Florencia, 1549, dedicaba la primera lección al soneto que nos ocupa. También U. Bosco, «Michelangelo poeta», *Saggi sul Rinascimento italiano*, Florencia, Le Monnier, 1970, pp. 52-76 y «"Non ha l'ottimo artista"», *ibid.*, pp. 77-82. Curiosamente B. Rekers, *Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973, pasa por alto e ignora las relaciones del humanista extremeño con el círculo de Miguel Ángel, y, sobre todo, con la figura de Tommaso di Cavallieri, a quien el pintor italiano regaló los bocetos del Ganimedes y del Faetón que reintroducirían una nueva iconografía para la representación de los mismos. Si se hacen eco de esta relación a tres (Cavallieri, Arias Montano y Pablo de Céspedes) J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 27-33, trayendo a colación el «*Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*» del propio Céspedes, que posteriormente se publicaría en P. de Céspedes, *Escritos de Pablo de Céspedes*, ed. J. Rubio Lapaz y F. Moreno Cuadro, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1999, pp. 241-298. Remito a mi conferencia inédita, «Pablo de Céspedes, varón de muchas almas», dictada en el congreso *Congreso Internacional «Juan de Mena y el Humanismo cordobés»*, celebrado en Córdoba en noviembre de 1997, y de la que se publicó un extracto, bajo el mismo título en *Cuadernos del Sur*, suplemento del diario *Córdoba*, 6 de noviembre de 1997, p. 32. Quizás la perspectiva que ofrece J. M. Saslow, *Ganimedes en el renacimiento. La homosexualidad en el arte y la sociedad*, Madrid, Nerea, 1989, pueda explicar la «reticencia» a establecer abiertamente las conexiones que aquí señalo.

¹⁹ L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, pp. 8-9

nouvelle esthétique fondée sur les rapports entre l'unité et la multiplicité: face à un classicisme fondé sur l'harmonie des proportions qui définit l'unicité de l'objet, une nouvelle esthétique introduit le dédoublement, la multiplication des figures»²⁰.

Se trata de una «unité multiple» en la creación literaria, ya como multiplicación inacabable de «le même thème sous la même forme» o ya de propiciar el tránsito de lo singular a lo imitado a través de la «métaphore *kaléidoscopique*». ²¹ Es necesario «faire voir toutes les possibilités de multiplications des mots et des sens», trascendiendo la contradicción para acceder a una nueva forma de interacción, la de «jouer jusqu'à l'absurde dans une infinité de sons». ²²

Es lo que J. Lara Garrido, partiendo de los presupuestos aquilatados por J. Bialostocki, ²³ distingue entre una amplificación renacentista, que respeta o deja entreverar claramente su base generadora, y la manierista, que «no sólo actualiza sino que distorsiona en la relación de núcleo modélico y resultado al practicar una *imitatio* de variaciones y amplificaciones sobre un fragmentario programa microtextual». ²⁴ E. Orozco ya señaló cómo esta

²⁰ C.-G. Dubois, «L'imitation sans limitation. Réflexions sur les rapports entre les techniques et l'esthétique de la multiplication dans la création maniériste», *Revue de Littérature Comparée*, 223 (1982), pp. 267-280 (la cita en p. 269).

²¹ *Ibid.*. Cf. H. Blumenberg, «Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad», *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995, pp. 96-117; N. Goodman, «La fabricación de los hechos», *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 127-148 (esp. pp. 140-148); la relectura del mito de Narciso en G. Genette, *Figures I*, París, Seuil, 1966 y en J. Derrida, «Qual. Cuál. Las fuentes de Valéry», *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 313-346, sin dejar al margen a R. Lapesa, «Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista», *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 64-77.

²² C. G. Dubois, *loc. cit.* Cf. el más que clarificador panorama que diseña sobre este complejo universo, en el que la *imitatio* clásica ha dado paso a una selva terminológica en la que deviene una ardua empresa adentrarse con referentes que devengan certezas, C. Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivas desde la intertextualidad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, que debería completarse, en aquellos aspectos que atañen a lo que de común podría teorizarse entre el manierismo y ese posmodernismo que para algunos nos conduciría al concepto de «neobarroco», con su estudio monográfico que supera ampliamente los márgenes que su título indicia, *Tetralogía de la Memoria. Historia e intertextualidad en A. S. Byatt*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.

²³ J. Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973, pp. 50-51

²⁴ J. Lara Garrido, «Sobre la «imitatio» amplificativa manierista (el proceso de poetización de la rosa de los vientos)», en G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, eds., *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, pp. 247-272. Para el caso de Aldana, como «amplificación proporcionada», Cf. su «Introducción» a F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 47-50.

lectura toma un detalle del modelo, lo agranda desmesuradamente y lo sitúa en el centro gravitacional.²⁵

III

Sin dejar de tener en cuenta la posición de Soto de Rojas en la tradición literaria establecida sobre el mito de Faetón, y aquellos aspectos particulares que lo singularizan, la complejidad estructural de esta fábula de Faetón, en la que se inserta la fábula de Diana y Acteón, contrasta con el modesto aparato enunciativo que la gobierna, en el que Soto privilegia las figuras del narrador ideológico o moralista así como la presencia subordinada de narradores insertos en el plano mimético.²⁶

Los comentarios moralizantes constituyen el grueso de las injerencias de Soto en la historia; marcan los momentos fundamentales de la narración al integrarse como comentarios a los motivos propios de la acción y destilan el sentido moral tradicional, en el que, sin embargo, no faltan desarrollos novedosos. Así, por ejemplo, la dilatada digresión sobre la responsabilidad del propio Apolo en el comportamiento doloso de su hijo (octavas 166-168), donde Soto se hace eco del detalle tradicional del error y la imprudencia del dios en el sentido, ciertamente nuevo, de atribuir al padre los rasgos de temeridad que propiamente suelen caracterizar al hijo, ampliando en esta forma los rasgos que denotan una descendencia sanguínea a una genealogía que abarca los vicios:

El padre temerario al hijo enseña
perder temores, arriesgarse a tanto
que un mal ejemplo en la desierta breña
soplo es de ninfa que repite el canto;
encuentro es de eslabón que en zahareña
guija escupe centellas, tierno es llanto,
incendio voraz es que se deriva
de una materia en otra sensitiva.²⁷

²⁵ E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988⁴, pp. 41-43.

²⁶ Para una aplicación del análisis narratológico de G. Genette, *Figures III: Discours du récit*, París, Seuil, 1972 y *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1993, a la evolución de la tradición épica, Cf. M. Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche. Un'analisi del racconto in Apollonio Rodio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 360-385.

²⁷ *Los rayos del Faetón*, 168, p. 122. Recuérdese cómo, en un sentido distinto, «Ovidio organiza esta secuencia en cuatro movimientos: diálogo de Apolo y Faetón; juramento del dios, petición del héroe y arrepentimiento del padre que inicia un discurso suasorio (*Metamorfosis* II, 31-62)», tal como señala J. Lara Garrido en sus notas a la «Fábula de Faetonte», en F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, pp. 164-165, donde destaca el

La presencia autorial en este sentido se intensifica en ocasiones hasta devenir una apelación directa, concebida como metalepsis (un expediente ya tradicional en la épica), a los personajes en el momento crítico²⁸: así en el caso de la dirigida a Faetón en el momento de pedir su funesto deseo (octava 169) o cuando se le previene del inminente y destructivo efecto del rayo de Júpiter (octava 248).

La segunda figura privilegiada como soporte de la narración es la del narrador, desde la órbita de un plano mimético. A través de los personajes de su fábula desarrolla Soto las diversas instancias de la propia actividad narrativa, confiriéndoles su voz y la perspectiva y focalización que podría haber adoptado desde un plano homodiegético, pero sin olvidar a la vez un cierto grado en el que la retórica de la ironía, como un nivel del componente de implicación política que posee la fábula, no deja de estar presente²⁹: Lampecia asume la función de narrador en los mismos niveles que hemos comprobado, donde Soto resuelve la instancia que le permita privilegiar la función ideológica con una apelación directa al personaje de su fábula, insertada en los instantes previos a su transformación:

El norte fijo aguja codiciosa
tira, objeto hermosísimo al sentido;
determinado llega, hablar no osa.
¡Ay! ¡Presto no podrás mozo atrevido!
Vase inclinando al agua, vergonzosa,
con susurro de voces no entendido,
la diosa y, linfa breve en presta mano,

seguimiento que de Ovidio realiza, en versión levemente reducida, Alamanni, del que a su vez depende la versión de Aldana.

²⁸ Nos encontramos en la trayectoria de ese «abanico amplio» en el que convergerán sobre una preceptiva dada respuestas que en el espacio de la experimentación «recibirán, desde la variación del canon, las relaciones de historia y poesía», válidas para el *Faetón* de Soto y su lectura polivalente desde la historia y la poesía. Nos referimos, con J. Lara Garrido, «Variaciones de historia y poesía en la evolución del canon épico: la épica culta española del Siglo de Oro, entre la teoría y la práctica», *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, p. 35, a ese «abanico amplio en el que la estricta consideración de la historia, que en los términos de un Maggi narra “aride” y “multa brevis sermone perstringit”, cabrá añadir elementos (como las amplificaciones, las digresiones y las varias formas de provocar los sentimientos del ánimo) hasta una esencial unidad con la poesía como la predicada por un Daniello, ya que ambas “insegnano, dilettaño e giovano parimenti”».

²⁹ Recordemos las «pistas para la ironía» que enumeraba W. C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, 85-115: advertencias claras en la voz del propio autor; proclamación del error conocido; conflictos entre hechos dentro de la obra; contrastes de estilo; conflictos de creencias. Todas estas instancias pueden ser documentadas en el *Faetón* de Soto.

riega la faz del cazador profano³⁰.

Clío, musa de la historia, desarrolla a través de su narración profética la nota distintiva y paradigmática de la fabulación, la de alcanzar la fama por la muerte, tan vinculada al mito de Faetón en la literatura española del Siglo de Oro³¹, y remite a la función aédica del poeta³².

³⁰ *Los Rayos del Faetón*, 56, p. 83. Cf. M. Perniola, «Entre vestido y desnudo», en M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi, eds., *Fragments para una Historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 237-266.

³¹ Así ya en los primeros acercamientos conocidos a la poetización del mito. Además del ya citado de A. Gallego Morell, el de J. M. Rozas, «Dos notas sobre el mito de Faetón en el Siglo de Oro», *Boletín Cultural de la Embajada Argentina*, 2 (1963), pp. 81-92; y en las relecturas y anotaciones que se han venido realizando en las últimas décadas a propósito de los poetas que versaron sobre su fábula. Como ejemplos, el soneto XII de Garcilaso de la Vega, «Si para refrenar este desseo» (*Obras Completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981, pp. 98-101), asociado a la imagen de Ícaro, dará pie a F. de Herrera para sustentar esta idea a partir de su propio soneto «Dichoso fue'l ardor, dichoso el vuelo» (*Poesía*, ed. M.^a T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1986, n.º 138, pp. 223-224), aunque en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M.^a Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 363, da cabida a la interpretación tropológica: «Pero algunos significan esta fábula moralmente contra los que presumiendo subir con temeraria osadía más alto que lo que pueden sus fuerças, al fin caen en tierra».

³² Se cumple así, no sólo desde una perspectiva estrictamente retórica, el hecho de que «el poeta puede preservar la memoria de antiguas civilizaciones porque desde una edad temprana cada nueva generación crece en un doble mundo, el real y el de la poesía. Así ocurre que cuando los cantores hablan el lenguaje de la poesía en lugar del ordinario, se sumergen automáticamente en la antigüedad remota y se mueven con total seguridad en un medio que solo por la poesía conocen», tal como apunta H. Fränkel, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid, Visor, 1993, p. 37, hecho que gozará de una continuidad natural en la actividad, ya estrictamente humanista y filológica, que inauguraré el periodo del que Soto de Rojas sin duda se consideraba no un epítome, sino culminación, de un proceso ligado al concepto de «antiguos y modernos» y a la concepción de la nueva poética como cumbre de un transitar anterior en el que poetas primitivos como Ennio fueron eslabones para la perfección posterior de Virgilio y Catulo. Para ello remito a A. Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982; F. Antal, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglo XIV-XV*, Madrid, Alianza, 1989; C. Grayson, «Il Rinascimento e la storia letteraria», AA. VV., *Il Rinascimento. Interpretazione e problemi*, Roma / Bari, Laterza, 1983, pp. 239-271; C. Hope y E. McGrath, «Artistas y humanistas», en J. Kraye, *Introducción al humanismo renacentista*, Madrid, Cambridge University Press, 1978, pp. 211-242. En un segundo nivel, J. A. Maravall, *Antiguos y modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, Alianza, 1986², texto que debe complementarse con la lectura de A. Bloom, *Gigantes y enanos. Interpretaciones sobre la historia sociopolítica de Occidente*, Buenos Aires, Gedisa, 1991 y de R. Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1991². En un tercer nivel, el de la inmortalidad de la poesía frente a las artes plásticas, que remite al «aere perennius» horaciano (*Carm.* III, xxx), Cf. J. Bialostocki, «Arte y vanitas», *Estilo e iconografía*, pp. 185-226 y las consideraciones y bibliografía que encontramos en J. Lara Garrido, «De Herrera al Príncipe de Esquilache: un oximoron de Velleius Paterculus en la

IV

La sección III del poema³³, cuya originalidad y función axial dentro del mismo deben quedar convenientemente señaladas, está constituida por una serie sucesiva de «peregrinaciones»³⁴: las de Faetón (oct. 25-29 y 117-139); Climene (30-63) y la de la ninfa Nonacrina (64-116), que se encadenan *grosso modo* en una formulación que podríamos esquematizar en esta secuencia:

Faetón
 Climene
 Nonacrina
 Climene
 Nonacrina
 Faetón

El desplazamiento central de Faetón enmarca las versiones «menores» de la serie, que en su conjunto irradian la ejemplaridad buscada por el autor. Todos esos desplazamientos «menores» se organizan en torno a un eje semántico cuyos términos se adecuan a los valores de «respeto» *versus* «transgresión», vector axial que encuentra su expresión paradigmática en una recurrencia coherente y relevante: la del término de «ley natural».³⁵ Así en:

poesía áurea» y «El motivo de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro. Funciones de un paradigma nacional: Sagunto», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 91-110 y 251-308.

³³ Octavas 25 a 139 y que componen el ámbito de la *peregrinatio* del joven ardiente Faetón, ya fueron en G. Cabello Porras, «El motivo de la *peregrinatio* en Soto de Rojas: sumarización ejemplar de un itinerario en la vida y en la literatura», *Analecta Malacitana*, X, 1 y 2 (1987), pp. 81-106 y 273-318; y en *Barroco y Cancionero*, capítulo IV.

³⁴ Cf. J. Hahn, *The Origins of the Baroque Concept of «peregrinatio»*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973 y J. Lara Garrido, «Estructura y poética de género en la narrativa (*El peregrino en su patria* de Lope de Vega como *romance*)», *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea – CEES Ediciones, 1997, pp. 401-470.

³⁵ Cabe la pena destacar en este tramo poético las referencias teratológicas de Faetón a su propio origen, ya que establece una equipolencia entre «bastardía» y «monstruosidad», ignorando la privilegiada ascendencia de aquellos que, en parte, proceden de una ascendencia divina. Así en la octava 18. Esa reacción, sin duda, alude veladamente a la anómala condición del joven y a lo que, en definitiva, constituirá un móvil fundamental y un resultado trágico para el desarrollo de su condición como sujeto narrativo. Sobre los monstruos como producto híbrido de la acción natural y su actualidad en el barroco, Cf. J. Lara Garrido, «Episteme y estética: la conformación del bestiario poético barroco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349 (1979), pp. 1-7, además de las referencias bibliográficas que aporta C. Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, esp. el capítulo V, «Monstruo, lengua e imagen», en el que se trata de la elaboración del

La tierna voz repeticiones pierde
 menospreciada en la rebelde oreja,
 ley natural, como el pradillo verde,
 la inobediencia a las espaldas deja;
 del loto (ausente apenas) Faetón muerde,
 Climene (aún no dejada) forma queja,
 el alma de las plantas son las voces,
 sus pies a quien las da puntas atroces.³⁶

O en:

De cristal tierno, o de templada nieve,
 en seis dulces esferas dividida
 amiga unión se hace, mientras mueve
 süave voz la púrpura encendida;
 elocuente Lampecia bien se atreve
 a tener su madre divertida,
 si no es ley natural, que a tal respeto
 manda ostensión de su mayor secreto.³⁷

Los avatares de Climene y Nonacrina son en buena medida responsables del *melos* pastoril o bucólico que caracteriza al *Faetón* de Soto, vinculándolo a una buena parte de su actividad poética anterior.³⁸

monstruo por medio del lenguaje, y de la lengua o imagen, como medios de expresión más aptos para representar los monstruos y/o crearlos.

³⁶ *Los rayos del Faetón*, 29, p. 74. Por alusión, y en el contexto de esta octava, podríamos recrear el mito de Teseo en el laberinto, la alusión a Eurídice embriagada por la música de Orfeo, y los efectos de las quejas de Hércules. Cf. A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, I, p. 711; A. Alciato, emblema CLXXX: «*Quid quod lingua illi levibus traiecta catenis, / quis fissa facileis allicit aure viros?*» (cito por *Emblemas*, ed. M. Soria con la traducción de Bernardino Daza «el Pinciano» y el texto latino original, Madrid, Editora Nacional, 1975). Y debe tenerse en cuenta a M.-R. Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule Baroque*, Ginebra, Droz, 1966, pp. 81 *passim*, sin pasar por alto el clásico de P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948, o el ensayo de K. Kerényi, *En el laberinto*, Madrid, Siruela, 2006.

³⁷ *Los rayos del Faetón*, 40, p. 78. Teniendo en cuenta que «ostensión», según el *Diccionario de Autoridades*, es «manifestación de lo que es digno de verse y que corresponde al estado de cada uno».

³⁸ Me refiero al Soto homenajeado e impreso por sus églogas, especialmente la tercera, definida como «cornucopia». En buena medida, la desfiguración de la obra de Soto se debe a las «labores» de recuperación del barroco literario español que llevaron a cabo G. Diego en su *Antología poética en honor de Góngora* [1927], Madrid, Alianza, 1979, pp. 101-104, y a las

La *consolatio* de la madre abandonada, Climene, cuenta como elemento complementario y en cierta forma reparador, desde la perspectiva de la justicia poética, con el relato que Lampecia realiza sobre Acteón, cuyo valor ejemplarizante y prefigurador de la suerte que le tocará vivir al propio Faetón provocará un efecto inverso al pretendido. En la introducción al *Paraíso*, Trillo y Figueroa, cuando describe la mansión quinta de los jardines de Soto recurre a un procedimiento en el que la *ekphrasis* cobra un sentido que la moderna teoría literaria no logra abarcar³⁹:

Aquí, Diana, con escuadra de Nonacrinas ninfas, de cipreses todas, y todas con arcos y flechas en manos, sigue un ciervo, dejando a Anteón en ya casi transformado de otro ciprés; los sátiros, como que sigue las ninfas, vestidos de su librea. Aquí se muestra un feroz jabalí de la misma planta en quien las Nonacrinas emplean sus flechas; descúbrese en medio de esa montería...⁴⁰

Podemos encontrar en esta mansión quinta del *Paraíso* los segmentos estructurales que van a componer las estancias previas a la llegada de Faetón al palacio de Apolo. La ninfa de Nonacria sirve de hilo conductor, en su seguimiento de Faetón, entre estas primeras octavas del «*Rayo Clareciente*» y las del «*Rayo Matutino*». Su condición privilegiada de ninfa de Diana permite engarzar el relato que hará Lampecia a su madre Climene de la fábula de Acteón y Diana, a partir de la octava 41 hasta la 63. En el «*Rayo Matutino*», desde la octava 64,

conferencias en homenaje a Soto de Rojas dictadas por F. García Lorca en el centenario del poeta, recogidas por M. Laffranque, «Federico García Lorca: Textes en prose tirés de l'oubli», *Bulletin Hispanique*, LV (1953), pp. 326-332. Cf. G. Cabello Porras, *Barroco y Cancionero*, capítulo III; I. Lerner, «Soto de Rojas, poeta bucólico», en L. Schwartz, ed., *Studies in Honor of James O. Crosby*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 181-196.

³⁹ Ya E. Orozco Díaz, *Introducción a un poema barroco granadino. De las «Soledades» gongorinas al «Paraíso» de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1955, recogido en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968, y Madrid, Ediciones del Centro, 1974², pp. 101-152, presentaba las bases de este proceso de metaforización en el que literatura y vida quedan imbricados: la naturaleza se convierte en artificio por el arte de la jardinería y a su vez esta mutación es materia prima para un poema descriptivo en el que la metáfora / concepto es la base para describir una naturaleza sometida a la metáfora o artificio. No quiero crear aquí filiaciones dudosas entre la labor de Soto de Rojas y las que describe E. Kretzulesco-Quaranta, *Les jardins du songe. «Poliphile» et la Mystique de la Renaissance*, París, Magma, 1976. En todo caso, y a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, debo seguir remitiendo a la obra de E. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1979.

⁴⁰ F. de Trillo y Figueroa, «Introducción a los jardines del licenciado don Pedro Soto de Rojas», en P. Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos / Los fragmentos de Adonis*, ed. A. Egido, Madrid, Cátedra, 1981, p. 88.

Nonacrina será la que protagonice una acción cuyos vectores podríamos fundamentar en tres ejes :

- 1) El encuentro con Faetón dormido, donde Soto recrea escenas análogas que le llegan desde la iluminación de Galatea por el durmiente Acis⁴¹, y en su propia obra, el pasaje en el que Adonis duerme, acunado por la fatiga que le ha procurado su actividad venatoria.⁴²
- 2) El discurso en el que la ninfa apela a Faetón para que permanezca en su esfera natural, en el ámbito que le corresponde por designio divino, bajo la máxima de «cada cual goza el sitio el sitio señalado / que le constituyó la suerte ruda», desde una clara discursividad neoestamentalista en la que ni el propio poeta confía, pues sólo ironiza sobre los «temerarios».⁴³
- 3) El desplazamiento de la propia ninfa de Nonacria, al final del «*Rayo Matutino*», desde el ámbito venatorio en el que quedaba limitada y reducida como sujeto de la actividad de la cacería, aquella que implicaba a Acteón y su metamorfosis en ciervo, hacia un tipo de montería distinto, ya explicitado por Trillo y Figueroa previamente: el que va desde la persecución del ciervo a la del jabalí. Es este intento el que nos adentra en las primeras octavas del «*Rayo Luciente*». Y ese intento de apresar a un jabalí, tema tan recurrido en la poesía áulica de la época, el que traerá como consecuencia directa la intervención de Clío como musa de la historia. Su aparición acarrea una transferencia de funciones poéticas: Clío imprecaba a la ninfa en un sentido análogo a como ésta lo había hecho previamente con Faetón. Cada elemento debe permanecer en la esfera que le ha sido señalada. Pero esto da lugar a una de las codificaciones poéticas más discutibles en Soto, aunque nos amparemos en su condición de poeta áulico: el jabalí no pertenece al tiempo de la fábula, no está reservado para el tiempo mítico en el que se conjugaron Acteón y

⁴¹ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 31-39 (cito por la de A. A. Parker, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 144-147).

⁴² P. Soto de Rojas, *Los fragmentos de Adonis*, vv. 1205 *passim*. Cf. A. López Gámiz, «La tradición clásica en los *Fragmentos de Adonis* de Soto de Rojas», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Editorial Complutense, 1989, pp. 553-559 y P. Cherchi, «El sueño de Adonis en Marino y Soto de Rojas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXV (1989), pp. 97-108.

⁴³ El desplazamiento desde una fundamentación iconográfica neoplatónica hacia una órbita neoestamental propia del barroco de los Austrias en la España del XVII ha sido magníficamente analizado en sus detalles más próximos por J. Fernández Dougnac, «Pedro Soto de Rojas ante el mito de Faetón», en G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, eds., *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, pp. 375-406.

Diana⁴⁴; tampoco pertenece al tiempo de la bucólica que representa en sus parlamentos la ninfa de Nonacria, como evocación de la Edad de Oro⁴⁵. El jabalí forma parte del tiempo de la historia, que se manifiesta en la prefiguración de una montería real cuyos protagonistas pertenecen a

⁴⁴ Sigue siendo más que válida la propuesta de M.^a R. Lida de Malkiel, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española. 2. El ciervo herido y la fuente», *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 52-80; y, con menor fortuna, la monografía de E. Morales de Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

⁴⁵ El patrimonio de las fábulas antiguas, cuya verdad profunda y riqueza de sentido vienen avaladas por una impresionante y autorizada tradición, y el mundo que recrean, constituirá a la vez, por el ideal de *imitatio* dominante, una materia característicamente poética sobre la que establecer la continuidad como un ejercicio de *aemulatio* de los antiguos, y un horizonte de referencias ficticias que distorsiona bellamente, en una suerte de retórica, la referencia al mundo y las propias vivencias. Cf., contra la interpretación en términos de experiencia «autobiográfica», P. Veyne, *La elegía erótica romana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 47 *passim*. También L. Schwartz Lerner, «Blanda pharetratos elegeia cantet amores: El modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 101-132. Se crea así una entropía de imágenes que otorga a la ficción poética una cierta autonomía significativa. Es en este contexto cultural donde surge la fábula mitológica como género privilegiado e inexcusable para probar las capacidades poéticas de los autores en competencia tanto genérica (fábula como materia poética por antonomasia) como específica (Ovidio como versión especialmente aceptada de los mitos antiguos), orientación esta última en la que la distancia entre traducción e imitación se hace a veces difícil de deslindar. Cf. J. M. Camacho Rojo, «La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico», *Florentia Iliberritana*, 2 (1991), pp. 33-92, y el volumen misceláneo *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990; además S. Guillou-Vargas, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, I-II, París, Didier, 1986, sobre todo la primera parte, «Sources de la culture mythologique des poètes du Siècle d'Or», pp. 38-240. Conviene, como ha señalado J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barabona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, 1994, pp. 159-160, no extremar siguiendo a J. M.^a Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, la oposición entre Edad Media y Renacimiento a propósito de la naturaleza alegórica o estética de la elaboración de la fábula. De hecho, entre ambas dimensiones de la fábula existe una estrecha solidaridad y convergencia, y la evolución tiende precisamente a intensificar ese lazo cuando en los siglos XV y XVI se consolida, de la mano de la actualidad del hermetismo, lo que podríamos llamar el «modelo jeroglífico» para la interpretación de las fábulas, ya conocido (y siempre latente) en la Antigüedad tardía y explotado por la primera patrística. Cf. el trabajo seminal de E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972, y las consideraciones que desde una fabulación mítica particular, realiza F. Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courty Love Lyric*, Ithaca: Nueva York, Cornell University Press, 1967. En este modelo la superficie es a la vez signo y síntoma: signo de verdades escondidas de orden natural y moral, que los expertos se preocupan por catalogar; pero también su misma inverosimilitud y artificiosidad se convierten en síntoma de la existencia de estos mismos sentidos, ocultos por la decisión consciente de que no sean revelados a todos, y del valor iniciático de los mismos. Cf. F. Jesi, *Mito*, Barcelona, Labor, 1976, p. 11,

una casa real / Real, la de los Austrias. Y Soto se nos convierte en poeta áulico y encomiástico, en esa vena que le procuraba no dejar la cortesanía a la vez que pretendía o se disponía a cultivar las soledades de sus jardines.⁴⁶ En la «*Mansión quinta*» de su *Paraíso* se da a sí mismo licencia para escribir:

Mal enseñada al ocio la pureza,
 la castidad, Dïana –el arco al viento
 tendido– al monte sigue el pensamiento,
 dejando destrozado
 el que dio a su recato gran cuidado;
 un ciervo que, ante el móvil poderoso,
 los tesoros registra de sus años
 en el volumen que le dio ganchoso
 y nonacrino el escuadrón hermoso.
 Los sátiros extraños,
 con pie disforme y con neutral cabeza,
 del miedo y la belleza
 a muerte condenados,
 se quedan en la hierba aprisionados.
 Aquí la horrenda calidonia fiera,
 egea flechadora, tanta espera,
 cortés, como cautivo,
 sin temor, con acato al dardo esquivo.⁴⁷

⁴⁶ Cf. N. Marín, «Soledades de Soto», en AA. VV., *Al Ave el Vuelo*, pp. 119-138; reimpr. en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. al cuidado de A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1994², pp. 155-174; y A. S. Trueblood, «Pedro Soto de Rojas: horticultura y cultura literaria», en AA. VV., *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba-Real Academia de Córdoba, 1996, pp. 211-226, además de su «A Reading of the *Parayso* of Soto de Rojas», *Calíope*, 2 (1996), pp. 5-29. Cf. J. Lara Garrido, «La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo», *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, Sevilla, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura, 2007, pp. 121-168 (esp. pp. 153-158).

⁴⁷ P. Soto de Rojas, *Paraíso*, vv. 624-641. J. Fernández Dougnac, *El «Paraíso» comentado. Estudio, edición y versión en prosa del «Paraíso cerrado» de Pedro Soto de Rojas*, Granada, Ediciones Ubago, 1992, pp. 58-59, ha «prosificado» este pasaje: «Diana cazadora, mal enseñada a perder el tiempo en el ocio, personificación de la pureza y la castidad, tendido el arco al viento, le persigue con rapidez el pensamiento al monte, dejando destrozado a Acteón, el cual produjo gran temor al pudor de la diosa al descubrirla bañándose, y ésta lo convirtió en ciervo. Al lado de Diana, hay, por tanto, un ciervo, hecho igualmente de ciprés, representando al propio Acteón y metamorfoseado, que ante el móvil poderoso que representa la divinidad en su desnudez, apunta los tesoros de sus años en el volumen ganchoso de la cornamenta que le dio la propia diosa, y, junto al animal, un hermoso y

La divinidad se dedica a la actividad que más la caracteriza, la caza, y con tanta presteza que «al monte sigue al pensamiento».

Justo en la clausura de la *consolatio* de Clímene se encuentra la narración de la fábula de Acteón en boca de la helíade Lampecía (octavas 41-63). Conforme al proceder ovidiano, Lampecía introduce un relato heterodiegético que funciona expresamente como una narración paralela a la del mito principal. Ya ha quedado señalada la originalidad de Soto al recurrir como un *excursus* perfectamente integrado al mito de Acteón. Es significativo en este sentido que un autor como Durand incluya este mito en el mismo régimen de significación y funcionalidad que el de Faetón, como expresión, a través de una serie iconográfica (teriomorfía, aguas profundas, aseo femenino), de la angustia del tiempo.⁴⁸ Las posibilidades de introspección psicológica y la presencia del misterio femenino han determinado su fortuna entre la crítica moderna.⁴⁹ El Acteón de Soto reproduce en la esfera del agua el movimiento de transgresión que Faetón perpetra en la del fuego.⁵⁰ Por ello la extensa sección dedicada a la topografía (octavas 41-47) amplifica el original ovidiano para poner de relieve lo que ese espacio comporta como lugar «sacralizado», sólo accesible a los iniciados, cerrado a los profanos, y marcadamente excluyente de todo lo que atente contra la castidad y la pureza.⁵¹

nonacrino escuadrón de ninfas que acompañan a Diana». Y prosigue su comentario: «Tras esta serie de perífrasis se alza la luminosidad de la diosa cazadora. Frente a la vengativa hechicera de la isla de Colcos se contraponen la serena limpieza de una activa Diana construida igualmente de ciprés, cuyos atributos son la pureza y la castidad. Le rodea un grupo de sus ninfas vírgenes, que según Trillo y el propio Soto es "nonacrino" por proceder de Nonacris, ciudad de la Arcadia» (p. 59).

⁴⁸ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 83 *passim*, esp. p. 94.

⁴⁹ Cf. P. Klosowski, *El baño de Diana*.

⁵⁰ No necesitamos acudir a los pertinentes análisis sobre la poesía simbolista de G. Bachelard para establecer estas «correspondencias», pues son estas la base misma de la concepción de un mundo diseñado en clave neoplatónica. De esta manera obras como *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1968, o *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, encuentran la debida «relección» áurea en trabajos como los que se agrupan en R. Klein bajo el epígrafe «Pensamiento y símbolo en el Renacimiento», *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 29-215; o en los de J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, París, J. Corti, 1976.

⁵¹ Nos encontramos ante una topografía sacralizada en las aras de la pureza y la castidad, pero no menos en las aras de un espacio que sólo comparten las mujeres. Las referencias iniciáticas del mundo clásico pueden conducirnos desde los misterios de Eleusis (cf. E. Rohde, *Psiqué. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, I, Barcelona, Labor, 1973, pp. 265-286, como referencia muy temprana, hasta los estudios antropológicos de R. G. Wasson, A. Hoffmann y C. A. P. Ruck, *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980), para abocar a los rituales

En la octava 43 se impone el antídoto al *solvere zonam* horaciano que el propio Soto había comentado en sus apuntamientos al *Desengaño* a propósito de un cortejo sacro que representa a las tres Gracias:

Antes los prados, que de alegres flores
se visten una vez, jamás desnudos
el desdén los halló de los calores,
desprecios de la nieve o vientos rudos;
de dos en dos retozan los amores,
sin los arpones de Cupido agudos,
absuelto de la vista el embarazo,
no de la cinta el defendido lazo.⁵²

Esa imagen se conecta con la idea del «templo santo» ajeno a cualquier mirada que pueda violentar, desde el sentimiento profano, su inviolabilidad, próxima a una configuración análoga a la que poseerá en la iconografía bíblica el *hortus conclusus*:

Todo mortal sus límites respeta,
retira el pie del territorio, en cuanto
la escuadra de los faunos inquieta
ahuyentada le tributa espanto;
consente dios sin forma de planeta
no ha visto de la diosa el templo santo
que es jerarquía de la eterna vida,
pureza limpia en tantas repetida.⁵³

dionisiacos (M. Detienne, *Dioniso, a cielo abierto*, Barcelona, Gedisa, 1986) o los dedicados a Adonis (M. Detienne, *Los jardines de Adonis*, Madrid, Akal, 1986).

⁵² *Los rayos del Faetón*, 43, p. 79. En los «Apuntamientos» al *Desengaño*, f. 188v.: «Dulcemente las cintas enlazadas. Significa pureza, castidad. *Solvere Zonam* es lo contrario. Horacio hablando con Venus: *Et solutis gratiae Zonis*» (*Desengaño de amor en rimas*, ed. facs. de la de Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1623, al cuidado de A. Egido, Málaga, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda [Biblioteca de los Clásicos], 1991). En J. Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, II, VIII, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 161, leemos: «Cynthia se deriva de cingulo. Esto es, porque Iuno, señora de los casamientos, quitaba la cinta a la esposa para que con su esposo se ayuntase. Estos quieren atribuir más a Venus que a Iuno; empero como quiera que sea, ponían los antiguos una deesa que este oficio tuviese. En otra manera se puede entender esto del quitar la cinta, y es que la cinta que las vírgines se ponen después de haber concebido de varón, por razón de la preñez como crece el vientre, así por esto como por la molestia que da la pretina para resollar, era necesario aflojar la cinta o quitarla; y así el Latino, para decir que la mujer conoce varón, dice: *Solvere zonam*. Y para esto atribuían una deesa que este cargo tuviese, que les quitase la vergüenza».

La localización temporal en el *meridianum daemonium* (ya repetida en Ovidio, *Metamorfosis*, III, 145 y 151-152) se desdobra aquí con un carácter que adquiere una funcionalidad específica, ya que se adjunta en primer lugar un marco cronográfico a la fabula, como en Ovidio:

En roja esfera, exhalación volante,
el venado parece que fatiga
y que el bosquete le quitó delante
del arco; a quien la aljaba desobliga,
disipación de flechas penetrante
pudo obligarla a que el rigor desdiga,
cuando, lisonja de una fuente bella,
se convidaba a retozar con ella.⁵⁴

Pero no actúa esa demarcación como un elemento de un *continuum* temporal, sino como símbolo de la detención, de la quietud y eternización del instante. Así la imagen del sol detenido sobre el templo de Latona en la octava 41, y la del tiempo inmóvil dispensado de su inevitable transcurso hacia la ruina y la nada. En la octava 42:

belleza infatigable, sin ruinas,
gozan ufanas, como eternas diosas,
dispensación del tiempo⁵⁵

⁵³ *Los rayos del Faetón*, 46, p. 80. Cf., para la conexión entre la imagen clásica y la iconografía de origen bíblico, G. Cabello Porras, «Definición y ordenación del jardín literario en las *Sonatas* de Valle Inclán (La desacralización del *huerto místico*)», *Revista de Investigación. Filología* (Colegio Universitario de Soria), VII (1983), pp. 43-66.

⁵⁴ *Los rayos del Faetón*, 48, p. 81. Cf. P. Zumthor, *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, y la bibliografía que aporta.

⁵⁵ *Los rayos del Faetón*, 42, vv. 5-7, p. 79. Pero Soto, con esta *acronía* sólo nos está preparando para «la disminución del poder del héroe», con lo que «los valores de la ironía se liberan y se dan libre curso». Como ya apuntara P. Ricoeur, *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, p. 37, «la ironía está potencialmente presente en cuanto hay *mythos* en sentido amplio: todo *mythos*, en efecto, implica un «repliegue irónico fuera de lo real». Esto explica la ambigüedad aparente del término mito: en el sentido de mito sagrado, el término designa la región de héroes superiores a nosotros por todos conceptos» [aquí Apolo, Diana y, evidentemente, el Júpiter del desenlace]; «en el sentido aristotélico del *mythos* abarca todo el dominio de la ficción» [Acteón frente a Diana]; «Los dos sentidos se enlazan por la ironía. Entonces, la ironía inherente al *mythos* aparece vinculada al conjunto de los modos de ficción. Está implícitamente presente en todo *mythos*, pero sólo se convierte en un «modo distinto» gracias a la decadencia del mito sagrado. Sólo a este precio la ironía constituye un «modo terminal» según la ley descendente». La

En la metamorfosis y muerte de Acteón, Soto precisa una interesante sustanciación del modelo ovidiano, al centrar la descripción de la transformación del joven cazador en una de las partes de su fisionomía, la cabeza, como culminación de un proceso metamórfico que se ha iniciado desde los otros miembros de su cuerpo:

Así ufano verdor de la espesura
suele ultrajar el generoso octubre,
que en pedazos se cae la vestidura
que los adulterados miembros cubre,
con parda piel, extraña compostura,
los brazos dilatándose, descubre
pies y manos hendidas, pero breves,
castigo igual a pensamientos leves.

Dos ramos, erizadas las guedejas,
brotan en forma de chaparro seco,
el primer tronco abrigan las orejas,
cuidosa prevención del menor eco;
brama si intenta pronunciar sus quejas,
muda la voz de la garganta el hueco,
que si de forma eterna se deriva,
materia la produce sensitiva.⁵⁶

Soto ha invertido la ordenación secuencial original de la metamorfosis de Acteón en el relato de Ovidio, ya que la transformación se iniciaba precisamente en sus cabellos, sobre los que Diana derramaba el líquido vengador que iniciaría la catástrofe:

*dat sparso capiti vivacis cornua cervi,
dat spatium collo summasque cacuminat aures
cum pedibusque manus, cum longis bracchia mutat
cruribus et velat maculoso vellere corpus;*⁵⁷

inmovilidad del sol, la anulación del factor cronográfico, es sólo la premisa «irónica» para el desastre universal de un sol mal gobernado y dirigido.

⁵⁶ *Los rayos del Faetón*, 57-58, p. 84.

⁵⁷ Ovidio, *Metamorfosis* III, 194-197.

La secuencia en la transformación, que se inicia en la cabeza hasta irse apoderando del resto de sus miembros, era también la habitual en la prosopografía de Faetón.⁵⁸ Creemos que la inversión del proceso en Soto, desde los miembros al rostro, sirve para intensificar el drama de la desproporción entre el alma y el cuerpo que ya subyacía en la ficción original, interpretada aquí en términos aristotélicos:

que si de forma eterna se deriva,
materia le produce sensitiva⁵⁹

Este proceso tiene su culminación en el instante en el que Acteón contempla su rostro en el agua. Ovidio lo describía en estos términos: «*Ut vero vultus et cornua vidit in unda*».⁶⁰ A este punto de partida Soto adjunta la dimensión psíquica del cambio que ha tenido lugar como un consecuente de la transgresión de lo sacro:

Espejo de la fuente lisonjera
muda de condición y ostenta clara,
a una luz racional bulto de fiera,
ganchuda testa en vez de hermosa cara;
la corzuela vencida, aunque ligera,
baruco late y venteando para,
que el olfato le informa dueño amado,
la vista ciervo de vivir cansado.⁶¹

⁵⁸ Así en el que seguimos considerando como libro de referencia para Soto en materia mitológica. J. Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, V, v: «Enojada Diana de Acteón, que desnuda la viera, quisiera tener cerca de sí las saetas para lo matar; y porque otra cosa hacer no podía, tomó agua con sus palmas y echóla sobre el rostro de Acteón, diciendo con saña: “De aquí adelante, di, si pudieres, cómo viste desnuda a Diana”. Luego Acteón fue tornado en ciervo, y queriendo hablar no pudo, y quedándosele empero el primero entendimiento, quisiera tornarse al palacio real, y había vergüenza, quisiera esconderse en los desiertos, y no osaba. Entre tanto que en estos pensamientos le detenían, viéronle sus perros en figura de ciervo, a quien con crudas llagas mataron y comieron» (p. 578).

⁵⁹ *Los rayos del Faetón*, 58, vv. 7-8, p. 84. No en vano es la misma distinción, referida a otro ámbito, que el propio Soto establecía en su *Discurso sobre la poética*. Una «causa formal sustancial» que equivale al *animus* de Acteón, y una «causa material» que responde en este caso a la imposibilidad de articular ya la palabra, es decir «la locución propia». Es este un aspecto en el que he incidido de forma especial en el capítulo V de *Barroco y Cancionero*.

⁶⁰ Ovidio, *Metamorfosis* III, 200.

⁶¹ *Los rayos del Faetón*, 59, p. 84.

Y convierte esa visión especular en las aguas en el momento clave del autoconocimiento, en términos muy semejantes a los que Baltasar Gracián describiría años más tarde.⁶² Y a la vez se nos da una clave que J. Lara Garrido ha desarrollado al partir del mito de Narciso y Eco, «el descenso del lenguaje al sonido y las connotaciones materiales de la metamorfosis acústica», que en el caso de Acteón no permite acceder a la *réplica* mediante el «fenómeno ecoico».⁶³ Como en el caso de Narciso, «la autocontemplación induce una parálisis progresiva que culmina con la muerte: como causa eficiente del *spiritus* actúa la idea de que el espejo es el alma», pero al igual que en Acteón no cabe la *réplica*, tampoco cabe esa «parálisis progresiva» que posibilite el autoconocimiento, «la conceptualización del espejo como *medium* del alma dianoética, rectificadas o completadas» que adopta el neoplatonismo».⁶⁴ En este sentido, J. Lara Garrido, al analizar la *Fábula de Acteón* en Barahona de Soto, lee el tratamiento del mito en Barahona desde una perspectiva en la que el texto de Ovidio quedaría distorsionado:

La metamorfosis presenta en Ovidio una significación ejemplar. Se trata de un castigo merecido por haber ultrajado a una diosa. Pero la ejemplaridad no parte de Diana, que psicológicamente ejerce su poder oculto por un sentimiento de vergüenza y de venganza. Esta polaridad concedía un tono de tragedia y lección moral que Barahona destruye al incluir una larga declaración de Acteón sobre el amor que le motiva la visión de la diosa desnuda. La ejemplaridad desaparece al ser además un castigo gratuito y desproporcionado. Acteón convertido en ciervo realiza una defensa ante Diana comparando su caso con otros mitológicos, y deduciendo su disculpa. Esta parte de la fábula constituye, pues, una total distorsión del texto ovidiano y su recreación en un sentido nuevo.⁶⁵

Soto, frente a lo que en Barahona podría aparecer como un «milagro... extraño» que chocaba contra la ley natural, ya que sólo el hombre se rige por razón, frente al animal, que lo hace por instinto o movimiento de naturaleza, replanteando la relación alma-cuerpo (señales espirituales-señales corporales), nos muestra a un Acteón profundamente dividido, incapaz de comprender y llegar a alcanzar las razones que le permitan precisar y distinguir entre lo que se consideraría un desajuste contranatural de sus sentidos y el dolor que éste le va a acarrear, hasta acabar con su propia vida. No alcanza a comprender el hecho de

⁶² B. Gracián, *El Criticón*, Parte I, Crisi IX (ed. A. Prieto, Barcelona, Planeta, 1985).

⁶³ J. Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, p. 59.

⁶⁴ J. Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, p. 287.

⁶⁵ J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto*, p. 170.

que haya transgredido una ley natural que no alcanza a entender como tal, evidenciando en un grado más incomprensible la «gratuidad» del acto punitivo de Diana:

Dentro en la ruda piel la voz humana
se lamenta, los ojos dan señales,
que su corriente el arroyuelo ufana,
del aljófara tierno y líquidos corales;
alza la testa y ve su edad temprana
sustento atroz de ingratos animales,
con el hocico halaga a su homicida,
y el feroz ejecuta nueva herida.⁶⁶

El final pone de manifiesto, apeándose a la técnica ovidiana, una tropología que venía desprendiéndose de la fábula.⁶⁷ Va a ser Climene misma quien traiga a colación la fábula y le confiera un carácter de *exemplum* en el que quede prefigurada la suerte del propio Faetón:

«El transgresor del virginal cercado,
pródigo asilo a fieros delincuentes,
de la pureza y de ellos castigado,
muere ejemplo temido de las gentes».
Cesó, y la madre teme al hijo amado
expuesto a los peligros evidentes.
La mesa abastecida ya las llama
y las convida la mullida cama.⁶⁸

La parte central de esta sección estructural se concentra en la exhortación de la ninfa Nonacrina al joven Faetón, basada en una apología de la *aurea mediocritas* (octavas 74-83). Con ella se inicia un periodo en el que se suceden una serie de admoniciones, advertencias, invitaciones y reprehensiones que tienen como finalidad el que Faetón recapacite en su objetivo y vuelva a su esfera natural. En primer lugar, la de Clío (octavas 94-115), a quien seguirá la de Mercurio (octavas 131-139), para culminar con las del propio Apolo (octavas

⁶⁶ *Los rayos del Faetón*, 61, p. 85.

⁶⁷ La continuidad en este punto entre Edad Media y Renacimiento ha sido señalada convenientemente por J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983, quien reconocía que es precisamente la recuperación de las formas lo que permite marcar, dentro de lo que él consideraba una continuidad dominante, una cierta cesura a partir del Renacimiento en aquello que a la recepción de la fabulación antigua se refiere.

⁶⁸ *Los Rayos del Faetón*, 63, p. 86.

172-181). Podría hablarse de un eje central de confrontación, o de delimitación de las posiciones de los protagonistas o de las actitudes que están en juego: es el que marcan las octavas 84-87, en las que Faetón rechaza todos los consejos recibidos, y la agrupación estrófica de las octavas 88-91, concebidas como una sumarización de las virtudes que conlleva el ejercicio de una vida retirada.⁶⁹

El contraste entre ambas secciones estructurales viene dado por la diferente perspectiva temática, no ajena a la tradición en la que se legitiman, entre ambas. En la primera se incide en el ámbito negativo, representado por la vida cortesana, para dar pie a la exaltación, por contraste, de las excelencias que comporta una vida retirada, insertándose en una dilatada trayectoria a la que el propio Soto jamás fue ajeno, al menos desde una posición intelectual⁷⁰ (o intertextual⁷¹), ya que no vital.⁷² En la segunda, se destacan en primer plano las

⁶⁹ Abundo en el eje sobre el que estructuré mi conferencia inédita «Con un desengaño más en el alma (un motivo poético para la estructuración de un cancionero barroco)», dictada en el palacio de la Madraza, Granada, 24 de mayo de 1984, en ocasión del Centenario de Soto de Rojas celebrado por la Universidad de Granada.

⁷⁰ Cf. P. Palomo, *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, SGEL, 1975 y *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus, 1987; A. Prieto, «El Desengaño de amor en rimas, de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 403-412; A. Egido, «La poesía de Soto de Rojas», *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, pp. 87-172; J. Lara Garrido, «De la ejemplaridad petrarquista al gongorismo esencializado de Pedro Soto de Rojas», *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, pp. 215-222.

⁷¹ Además de las referencias contenidas en los ensayos citados en la nota anterior, Cf. G. Cabello Porras, «Francisco de Medrano como modelo de imitación poética en la obra de Soto de Rojas», *Analecta Malacitana*, V (1982), pp. 33-47, abreviado en «Góngora y Medrano en un soneto de Pedro Soto de Rojas», en T. J. Dadson, «Trayectoria de la poesía barroca», en A. Egido, *Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. 3/1*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 375-378; «Significación y permanencia del *Canzoniere* de Petrarca en el *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas», *Revista de Investigación. Filología* (Colegio Universitario de Soria), IX, 1 (1985), pp. 41-70; «Significación y permanencia de Horacio y Tibulo en el *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas», *Castilla*, 11 (1986), pp. 81-109; «Préstamos poéticos garcilasianos en el *Desengaño de amor* de Soto de Rojas», *Canente*, I (1987), pp. 53-68; «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí», *Estudios Humanísticos* (Universidad de León), 12 (1990), pp. 255-278; 13 (1991), pp. 57-76; recogido con importantes variaciones en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad de Almería, 1995, pp. 65-108; y junto a J. Campos Daroca, «Apuntes para una poética de la traducción en Pedro Soto de Rojas: las *Metamorfosis* de Ovidio en el *Desengaño de amor en rimas*», en *La traducción: puente interdisciplinar*, pp. 153-176; P. Cherchi, *loc. cit.*, pp. 97-108; A. Chicharro Chamorro, «En torno a una oración académica de Soto de Rojas: el *Discurso sobre la poética*» en AA. VV., *Al Ave el Vuelo*, pp. 13-31; E. Dehenin, «Poesía culterana. Góngora frente a Soto de Rojas», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 67-78; G. Di Febo Di Vito, «Pedro Soto de Rojas e *Il Passero solitario*», *Trimestre* (Pescara), II,1 (1968), pp. 152-162; A. Egido, «Introducción» a P. Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, 1991, pp. VII-LXXXIII; J. Fernández Dougnac, «Pedro Soto de Rojas ante el mito de Faetón», pp. 375-

excelencias de la vida humilde, de forma muy positiva, sobre un inquietante trasfondo en el que la vida cortesana se identifica con esos «naufragios» en los que en alguna ocasión tanto él como alguno de sus amigos, caso de Trillo y Figueroa, hicieron hincapié.⁷³

La exhortación de la ninfa Nonacrina, que tiene mucho de vocación de la edad dorada, ha sido comentada por J. M.^a Cossío y por A. Gallego Morell en aquellos aspectos en los que cabría destacar su originalidad.⁷⁴ En la primera parte Soto compone su intervención en una clave horaciano-senequista que no deja de participar de lo que cabe calificar de secuencia tópica ya que transitamos por las ventajas que acarrea el disfrute del poder,

La silla levantada desvanece,
el peligro al descanso desobliga,
dulce sueño en las yerbas aparece

406; A. Gallego Morell, «Pedro Soto de Rojas», *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970, pp. 119-184; «La imagen poética amorosa en los poetas gongorinos Soto de Rojas y Trillo de Figueroa», en AA. VV., *La imagen del amor en la literatura española*, Buenos Aires, Universidad Católica de Buenos Aires, 1986, pp. 71-80; L. García Montero, «Soto de Rojas, el gongorismo y la generación de 1927», en AA. VV., *Al Ave el Vuelo*, pp. 97-118; J. Gómez, «Pedro Soto de Rojas y Giambattista Gelli en el prólogo al *Desengaño de amor en rimas*», *Criticón*, 38 (1987), pp. 45-56.

⁷² Baste la lectura de las páginas de A. Gallego Morell, «Soto de Rojas: Biografía del poeta gongorino que acertó en el arte de dar título a sus libros», en AA. VV., *Al Ave el Vuelo*, pp. 72-96, además de A. Egido, «Introducción» a P. Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, 1991, pp. VII-LXXXIII; J. Fernández Dougnac, «Pedro Soto de Rojas ante el mito de Faetón», pp. 375-406; A. Gallego Morell, *Pedro Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1948; y del mismo, «Nuevos documentos para la biografía de Soto de Rojas», *Boletín de la Real Academia Española*, XXIX (1949), pp. 511-516; «Soto de Rojas en su paraíso», *En torno a Garcilaso y otros ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 53-59; *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, pp. 119-184; M. A. López, «Soto de Rojas, estudiante y clérigo», *Libro Homenaje a Manuel Vallecillo Ávila*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 121-129; y la aportación fundamental de N. Marín, «Soledades de Soto», en AA. VV., *Al Ave el Vuelo*, pp. 119-138;

⁷³ Aquí sólo quiero remitir a mi futura edición de las obras de Pedro Soto de Rojas para la Fundación José Manuel Lara, Sevilla, en la serie de «Clásicos Andaluces», donde señalo cómo el acercamiento de Soto de Rojas a la «stoá» es muy anterior a las citas que apelan a Epicteto o a Séneca. Evidentemente, no aciertan aquéllos que realizan una aplicación mecánica de las generalidades de O. H. Green, *España y la tradición occidental*, IV, Madrid, Gredos, 1969, pp. 29-92 o los acercamientos más particulares de K. Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983; o los de H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neo-Stoic Movement*, Oxford, Oxford University Press, 1972, al mundo, a ese jardín – paraíso / libro que Soto de Rojas ya prefigura en sus juveniles *Rimas* al referirse al «conocimiento perfecto».

⁷⁴ Cf. J. M.^a Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, y A. Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*. Consúltense los índices.

más bien que en lechos que el brocado abriga;
 el apetito entre las flores crece
 y entre varios manjares se fatiga,
 aquí el claro discurso galantea
 y en los campos del cielo se pasea.⁷⁵

así como por las imágenes de la necia esperanza, hija de la ambición, motivo por el que ya habían transcurrido algunas de sus rimas de desengaño en términos muy semejantes:

Sabroso engaño al corazón doliente,
 hija de la ambición, necia esperanza⁷⁶

¿No ves tan dilatados los caminos
 que aun la esperanza se fatiga en ellos?⁷⁷

con el desprecio y soledad retoza
 y no forceja en la esperanza güeca,
 logra su intento, sigue sus verdades
 sin depender de ajenas voluntades.⁷⁸

La codicia y la solicitud, la lisonja, como males que afectan a aquellos que profesan la vocación cortesana:

vencida la codicia diligente
 se escondió de la sana confianza,
 dulce murmuración, lisonja amena,
 sólo en cristales y esmeraldas suena.⁷⁹

⁷⁵ *Los rayos del Faetón*, 76, p. 91. En una tradición que se remonta al menos a Jenofonte, *Hierón*, ed. M. Fernández Galiano, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1972.

⁷⁶ *Los rayos del Faetón*, 77, vv. 1-2, p. 91.

⁷⁷ *Los rayos del Faetón*, 81, vv. 1-2, p. 92.

⁷⁸ *Los rayos del Faetón*, 88, vv. 5-8, p. 95. En todos estos fragmentos hay un eco del movimiento inicial de A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio*, vv. 1-6, ed. D. Alonso, estudio preliminar de J. F. Alcina y F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993: «Fabio, las esperanzas cortesanas / prisiones son do el ambicioso muere / y donde al más activo nacen canas. // El que no las limare o las rompiere, / ni el nombre de varón ha merecido, / ni subir al honor que pretendiere». Pero se trata no de una influencia sino de una línea de pensamiento no menos constatable en Medrano y en otros muchos poetas coetáneos, y que el propio Soto tematizó en sus composiciones «*Quietud envidiada*» y «*Soledad*» en la segunda parte de su *Desengaño de amor en rimas*, ff. 145v-146v. y 146v-148v. Cf. G. Cabello Porras, *Barroco y Cancionero*, pp. 255-257.

riquezas (más que supo dar la plata
a la solicitud) le ofrece el sueño,
y el oficiarle aquista más belleza
que material formó naturaleza.⁸⁰

La mutabilidad de la fingida fortuna:

Aquí no la materia del estado
muda los puestos, los semblantes muda,
cada cual goza el sitio señalado,
que le constituyó la suerte ruda;
el más vano verdor, el más poblado
da la mano a la yedra que le anuda;
con esto goza estimación lucida
la que nace de fuerzas desvalida.⁸¹

⁷⁹ *Los rayos del Faetón*, 77, vv. 5-8, p. 91.

⁸⁰ *Los rayos del Faetón*, 89, vv. 5-8, p. 95. En los sonetos morales con los que inicia la segunda parte de su *Desengaño* Soto ya había dedicado dos sonetos a la lisonja a y a la codicia: «*Contra la lisonja*» (f. 142-142v) y «*A la avaricia*» (f. 143). La imagen de la lisonja vuelve a quedar entretejida con el símil del espejo, como «creador de imágenes, emblema de la *idea*» que «hace desaparecer totalmente la relación sujeto-objeto de lo reflejante y lo reflejado», tal como señala G. R. Hocke, *El mundo como laberinto. I. El Manierismo en el arte*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 374, como jeroglífico de la prudencia, por una parte, y de la falsedad, por otra; y de cómo en la proyección del segundo sentido sobre el primero el espejo deviene un jeroglífico del desconocimiento narcisista y, por tanto, un instrumento de la vanagloria y la imprudencia; cf. J. Lara Garrido, notas a Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 338-339. Para la avaricia y la codicia Soto tuvo muy en cuenta el pasaje de P. Mexía, *Silva de varia lección*, IV, 13, ed. A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989-1990. Las definiciones que en él da el autor sevillano son de raigambre aristotélica: de «exceso» y de «defecto», por ejemplo del «tomar frente al dar» y el «no saber dar oportunamente». Cf. Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, IV 1, 1121a 22 - 1122a 16; introd. E. Lledó Íñigo, ed. J. Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1985. Ahí desarrolla la concepción de la avaricia junto con la de prodigalidad, frente a la medianía de la liberalidad. Distinta es la posición estoica, que es la que encontramos en Soto, en la que se define la avaricia como origen de todos los vicios en términos de enfermedad de la inteligencia: creer que se debe tener por un bien las riquezas. Cf. Cicerón, *Tusculanas* IV 11, 26 (sigo la edición de *Disputas Tusculanas*, I-II, introd., versión y notas de J. Pimentel Álvarez, México, D.F., Universidad Autónoma de México, 1987). De ahí su equiparación a la hidropesía. Véase el emblema LXXXIV de Alciato, *Emblemas*, pp. 255 y 323, que representa a Tántalo. La comparación del avaro con el hidrópico era corriente entre los estoicos. En Horacio, *Odas*, II, ii, 13-16 (*The Odes and Epodes*, ed. C. E. Bennett, Cambridge: Massachusetts-Londres, Harvard University Press-William Heinemann Ltd., 1988) y *Epístolas*, II, 2, v. 146 (ed. J. L. Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, pp. 328-329). Para hidrópico en la *Biblia*, cf. *Lucas* 16, 9 y *1Timoteo* 6, 10.

Pero esta exhortación en clave moral de la ninfa de Nonacria va a ser reconducida por Soto hacia uno de los vectores axiales de significación que componen el entramado sobre el que conforma su poema. Me refiero a la idea, en una especial mixtura en la que neoplatonismo y neoestamentalismo se combinan, de que en ningún caso debe transgredirse la ley natural que el propio poeta ya dejó clara en su *Desengaño*: el que cada elemento siempre debe tender a su esfera natural. En sus rimas amorosas, y desde una perspectiva que comentaristas posteriores han leído en clave de determinación astrológica, ya lo expresaba claramente en los versos de su soneto «*Inclinación en parte fuera de su curso naturals*»:

Acude todo instinto al ejercicio
a que la estrella en que nació le influye
y alcanza en él descanso y alegría.⁸²

⁸¹ *Los rayos del Faetón*, 78, p. 91. También en la segunda parte de las rimas de su *Desengaño*, Soto había dedicado un soneto «*A la fingida fortuna*» (f. 142v-143), en el que el poeta se presentaba como ya inmune a los efectos de ésta, lejos ya de las gentes, del amor y de las pretensiones cortesanas. De nuevo aquí podría establecerse una analogía, tal como ya hicimos con la *Epístola moral a Fabio*, con la tendencia direccional de un pensamiento que afectaba a los poetas andaluces, por encima de influencias concretas de orden clásico. Así, en este caso, con la Ode III, x, 19-30 de F. de Medrano (*Diversas rimas*, ed. J. Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 175): «A la corte, enemiga / de verdad y reposo, siga el vano; / a la mentira siga / del privado soberbio, que la mano / indigna y loca frente / promete ornarle con rubís de Oriente. // Dóblele agradecido / una y otra rodilla; el pensamiento / traiga desvanecido / en sustentarle el paladar contento; / falto de seso y sueño / espere, si tal vez le vio con ceño». Cf., como muestra de que «el plano personal es trascendido por un discurso condenatorio», en línea homóloga a la de Soto, S. Pérez-Barro Abadín, «La oda X de Medrano en la tradición del poema de despedida», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXIV, 6 (2007), pp. 701-720.. Hay que señalar aquí el lugar de excepción que la Fortuna ocupa en el *Faetón* de Villamediana, octavas 70-76 (ed. J. M. Rozas, pp. 225-226, y las pertinentes anotaciones de M.^a T. Ruestes a su ed. del Conde de Villamediana, pp. 264-265), y la funcionalidad que irá adquiriendo no sólo en la poesía sino en el teatro posterior. Cf. E. T. Howe, «Fate and Providence in Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 29 (1977), pp. 103-117 y A. Close, «Convergencia de comedia y novela en Tirso de Molina», en J. Lara Garrido, ed., *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 131-150.

⁸² *Desengaño de amor en rimas*, f. 19, vv. 9-11. O. H. Green, *España y la tradición occidental*, II, p. 261, señalaba cómo el soneto de Soto «aplica la ciencia astrológica a su propio caso particular de *amant désespéré*. Según su psicología, todo instinto reclama aquella forma especial de expresión que le asignaron las estrellas en el momento de su nacimiento. El astro particular de cada hombre le inclina a las armas, a la caza, al arado o al timón. Sólo tiene una excepción esa ley de la Naturaleza: el poeta, nacido para el amor, sólo recoge lágrimas en el ejercicio de su impulso instintivo».

La ninfa Nonacrina, desde esta perspectiva, advierte al intrépido Faetón sobre los peligros que acechan su futura peregrinación y de la transgresión que supone el abandonar su «lugar natural», representado por el hogar en el que ha crecido, junto a su madre Climene:

Espantosos rugidos de leones
amedrentan la bárbara espesura,
ceraste acecha do la planta pones
embozando veneno en la verdura;
del hijo de Vulcán los escuadrones
a Hércules se oponen; de fe pura
ser transgresor tu fuga nos lo enseña,
con alma dura en corazón de peña.

De tu amorosa madre a los gemidos
piadosos niegas la memoria ingrata
si a su voz tierna excusas los oídos;
ley natural de su precepto acata
o teme de los dioses ofendidos
el castigo mayor si se dilata;
no es perdonar sufrir, que la tardanza
es prevención para mayor venganza.⁸³

De esta conclusión del parlamento de Nonacrina en la que se proporcionan para definir la condición de Faetón, los datos sobre sus lazos de sangre, que lo unen de forma inevitable a su naturaleza mortal, dada la progenie de su madre, y los que lo atan a un lugar, aquél que lo ha visto nacer y crecer y que él mismo deberá preservar para la conservación y supervivencia del lazo sanguíneo que le une a su madre, se desprende un consecuente ético que no deja de tener sus proyecciones en el ámbito de la esfera pública y del poder. Queda establecido claramente que al igual que Apolo es el conductor de los caballos del Sol en su esfera divina, Faetón, a su vez, es el «sol» en la esfera de los dominios que le han sobrevenido por su nacimiento mixto de dioses inmortales y seres mortales:

Vuelve, oh hijo del Sol, padre del día
que en estos dulces campos amanece,
vuelve, que tú originas su alegría
y su hermosura entre tus luces crece,

⁸³ *Los rayos del Faetón*, 82-83, p. 93.

vuelve, y valga el temor a mi porfía,
 si amor no vale, porque más merece,
 vuelve del prado a los alegres juegos,
 si no a la voz de mis ardientes ruegos.⁸⁴

Y lo que es más importante, se le invoca para que acepte su condición de ser un simple reflejo, una proyección, una entidad especular, de aquella divinidad solar que lo engendró. Incluso se le recuerda que su destino no será más que aquel que le corresponde al lucero, cuya misión es la de ser la estrella precursora del estallido de las luces que alumbran el día:

¿A dónde vais lucero de estos días,
 verdor de aquestos campos deleitosos,
 alma y dulzura de estas fuentes frías,
 pompa de aquestos árboles frondosos?
 ¿A dónde vais –le dice–, a qué alegrías
 os arrastran intentos cuidadosos?
 Mejor es parda sombra en breve haya
 que dorada su popa en ancha playa.⁸⁵

⁸⁴ *Los rayos del Faetón*, 80, p. 92. Aquí Soto recrea el tono elegíaco que había impreso a algunos pasajes de sus églogas en el *Desengaño*, especialmente a aquellos tramos en los que pudo recoger las huellas de sus primeras lecturas del *Polifemo* gongorino. Sin embargo, es de destacar que el diseño retórico de la octava responda en un contexto muy diferente al que desarrolla en su soneto «*Misericordia*» (f. 179v-180), verdadera expresión palinódica de su *Desengaño* inserta en un periodo poético que evocaba estrechamente el *ordo commendationes animae*. No deja de llamar la atención que Soto incluyera este soneto en una sección estructural en la que el hombre, obcecado en sus obsesiones y encerrado en su prisión carnal, exigía una intervención divina a fin de quedar liberado de los peligros inminentes que se cernían sobre su vida futura. En el *Desengaño*, esos pasos poéticos habían abocado ya a una nueva conciencia, pero ésta, a su vez, sólo se concebía, tal como ocurre en esta «intervención admonitoria exterior» del *Faetón*, como una etapa previa para la recuperación de la libertad frente a la predestinación de «linaje», de la que en el *Desengaño* solo Dios era dueño, y que aquí se deja en manos de un joven inexperto y «dueño» del libre albedrío, como caracteriza al temerario Faetón. Sobre este soneto en particular y sus problemas de atribución, en este caso a Barahona de Soto, que lo compondría en ocasión de una enfermedad, tal como afirmara F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto, estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, pp. 310 y 694-695. Cf. J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto*, pp. 81-82.

⁸⁵ *Los rayos del Faetón*, 74, p. 90. Cf., para la contextualización de esta vena admonitoria, L. Schwartz Lerner, «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en L. Schwartz Lerner e I. Lerner, eds., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 313-325. Para la distinta funcionalidad y significado que conlleva la aceptación de asumir la entidad de un emisor de luz a la de ser un reflejo especular, y la tipología que conlleva esta

De la peregrinación que emprende Faetón tras esta intervención de la ninfa de Nonacria destacaré el punto final del itinerario, aquél en que se encuentra con Mercurio, con su valencia emblemática.⁸⁶ Su intervención permite interpretar el viaje del joven hijo de Apolo en términos de un recorrido iniciático, cuya etapa primera ya quedaba marcada tras finalizar el monólogo de Climene:

Ya asidos los cristales inquietos,
símbolo de amistad, al cielo claro
daban la vista, el trato a los efetos
que al peregrino servirán de amparo.
Índice los caminos más secretos
muestra y seguros del palacio raro,
y el tierno de la madre lazo absuelto
ata el coturno a caminar resuelto.⁸⁷

La presencia de Mercurio-Hermes en las fronteras del alcance humano remite en última instancia a una interpretación neoplatónica de la función de este dios, según la cual representa las limitaciones de la razón del hombre, pero en el sentido negativo que denota su mirada hacia el origen y no al más allá inescrutable.⁸⁸

Pero toda mirada hacia el génesis de la metamorfosis nos conduce hacia lo que fue la superación del origen, la adquisición de la palabra, y nos retrotrae a un futuro en el que la abolición del verbo se embosca en lo que es la pérdida, nunca llegada a consignar del todo, de la capacidad para el «logos» del sujeto que ha sufrido el arrebató de su capacidad lingüística, a la vez que conserva su *hybris*

tensión, Cf. J. Baltrusaitis, *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias*, Madrid, Miraguano -Polifemo, 1988.

⁸⁶ Deben añadirse las aportaciones de A. Faivre, «Hermes», en P. Brunel, ed., *Dictionnaire des mythes littéraires*, [s.l.], Éditions du Rocher, 1994, pp. 734-761, y en el aspecto en el que convergen las figuras de Hermes y Mercurio, Y. Bonnefoy, ed., *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo. Vol. III. De la Roma arcaica a los sincretismos tardíos*, Barcelona, Destino, 1998, pp. 332-334.

⁸⁷ *Los rayos del Faetón*, 25, p. 73.

⁸⁸ Para el papel mediador de Hermes-Mercurio en la tradición neoplatónica, Cf. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 285-286. Las conexiones con corrientes de pensamiento que buscan su razón de ser en la explicación del «origen» han sido puestas de manifiesto en los últimos años por H. Bloom, *Presagios del milenio: la gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, Barcelona, Anagrama, 1987; y desde una perspectiva mucho más documentada por I. Gómez de Liaño, *El círculo de la sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, I-II, Madrid, Siruela, 1998.

para seguir siendo, sintiendo, como humano racional, devorado por las propias jaurías que lo acompañan en su cetrería.⁸⁹

GREGORIO CABELLO PORRAS
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

⁸⁹ Como recuerda G. Steiner, «El abandono de la palabra», *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1990, p. 377: «El Apóstol nos dice que en principio era la Palabra.. No nos ofrece ninguna garantía sobre el final. Resulta apropiado que haya utilizado la lengua griega para explicar la concepción helenística del *Lógos*, porque al hecho de su herencia greco-judaica debe la civilización su carácter esencialmente verbal. Ese carácter es algo que damos por sentado. Es raíz y fruto de nuestra experiencia y no nos resulta fácil trasponer fuera de ella lo que imaginamos. Vivimos en el interior del acto del discurso. Pero no podemos suponer que una matriz verbal sea la única donde se conciben la articulación y la conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se basan en el lenguaje, sino en otras fuerzas de comunicación tales como la imagen o las notas musicales [en el caso de Acteón sus bramidos]. Y hay acciones mentales enraizadas en el silencio [cuando Acteón deja de bramar, perplejo ante la ausencia del *lógos*]. Es difícil *hablar* de éstas, pues ¿cómo puede el habla comunicar con justicia la forma y la vitalidad del silencio? [o la imposibilidad de articular la palabra en el caso de Acteón]». En la misma línea, E. Lledó Cañal, «*Philia y Logos*», *El silencio de la escritura*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992, pp. 17-21; y las tesis sobre «la comunicación abierta entre el *poder* y la *imposibilidad*, entre el poder vinculado al momento de la lectura [de la imposibilidad de leer las palabras del mito desprovisto del lenguaje articulado] y la imposibilidad vinculada al momento de la escritura [donde el poeta debe dar cuenta de la imposibilidad de la palabra de su personaje, en proceso de metamorfosis]», de M. Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 187. Queda como solución, casi como única alternativa, «la confianza en el estratega», en el poeta, «con vistas a una victoria que ella puede inducirnos a estimar necesaria»: «Mucho sobre nosotros y nuestro destino pueden decir los conceptos, pero los conceptos no agotan la razón, ni el pensamiento, ni mucho menos la experiencia de la realidad. Junto al “sol” del filósofo y del científico permanece siempre el otro sol de mi experiencia individual, de muchas infinitas experiencias individuales. Sólo un pensamiento que se mueve a través de conceptos y figuras puede proponernos la forma en la cual estas dos experiencias se dan como una experiencia compleja del mundo. Una forma en la cual lo inexpresable de la diferencia pueda finalmente tornarse visible [en el acto mismo del proceso de la metamorfosis]». Sigo aquí a F. Rella, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 222-223. Soy el responsable de las frases insertas entre corchetes.