



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES. DOCTORADO EN FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E
HISPANOAMERICANA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

**“BIÓN DE ESMIRNA Y LA MUERTE DE ADONIS EN JUAN DE LA CUEVA Y
PEDRO SOTO DE ROJAS”**

TESIS

QUE PRESENTA

LEONOR HERNÁNDEZ OÑATE

MATRÍCULA 2183801276

PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DIRECTOR:

DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA

JURADOS:

DRA. MAGDA RAQUEL BARRAGÁN AROCHE

DRA. PAOLA ENCARNACIÓN SANDOVAL

Para mi madre y para Gris

Agradecimientos

Muchas personas colaboraron de diversas formas en la realización de esta tesis. En primer lugar, mi asesor, el Dr. Marcelo Serafín González García, a quien agradezco enormemente por todo su apoyo a lo largo de este proceso, por su confianza, paciencia, seriedad y guía para crear una investigación a partir de una mera idea. Gracias a la UAM-I por darme la oportunidad de enriquecer mi formación en su programa de Posgrado en Humanidades, al igual que al estudiantado, profesorado y Coordinación de Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana de los siglos XVI-XVIII, en especial a la Lic. Andrea Arellanes. Gracias a las lectoras de la tesis, la Dra. Raquel Barragán Aroche y la Dra. Paola Encarnación Sandoval, por su lectura atenta y especializada de mi trabajo y por sus atinados comentarios, los cuales contribuyeron significativamente a mejorarlo.

Gracias al Prof. Camillo Neri por su acompañamiento durante estos años y por permitirme utilizar los recursos de la biblioteca de la Universidad de Bologna. Gracias al Dr. Rich Rabone y a la Dra. Imogen Choi por leer un anteproyecto de la investigación y por su valiosa retroalimentación. Gracias al Prof. Luis Arturo Guichard, quien tuvo un impacto decisivo en mi acercamiento a la tradición clásica, a la Prof. Jill Krave por otorgarme acceso a la Biblioteca del Warbug Institute en el verano de 2019, y a la Dra. Syrithe Pugh por enviarme una copia de su capítulo “Adonis and Literary Immortality in Pastoral Elegy”. Gracias a quienes me permitieron presentar mi trabajo en foros académicos: a la Dra. Raquel Barragán por la invitación al Coloquio Internacional *La Poética de Zeuxis*, a la Dra. Vera Tufano por la organización del panel de la RSA 2022, así como al Prof. David Marsh por su réplica, al Dr. Claudio García por la invitación a participar en la Cátedra Extraordinaria Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, al Dr. Bernardo Berruecos por la invitación al Seminario de Estudios sobre Historia de la Poesía Griega y Latina, y a los organizadores del quinto congreso de la Asociación Prolepsis. Gracias especialmente a los profesores Stephen J. Harrison y Louise Locock por el generoso apoyo brindado para la realización de dos estancias de investigación en la Universidad de Oxford, una en el verano de 2019 y otra en otoño de 2021, que fueron sumamente enriquecedoras personal y académicamente; no habrá forma en que pueda pagarles esta experiencia.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca otorgada durante la realización de este doctorado y al programa de becas de titulación de la UAM-I. Gracias también a Kevin Yael Muñoz por su colaboración en aspectos formales de la tesis.

No habría podido culminar este proyecto sin el apoyo de mi familia y amigos, a quienes agradezco infinitamente por su cariño invaluable a través de los años. Gracias en especial a mi padre, Juan, y a Néstor, mi más grande lector, apoyo, inspiración y felicidad.

Índice

I. Introducción	p. 6
1.1 Justificación y estado de la cuestión	p. 8
1.2 Hipótesis y objetivos	p. 12
1.3 Metodología	p. 12
Capítulo 1. La tradición clásica	p. 15
1.1 La tradición clásica como teoría en los estudios hispánicos	p. 24
1.2 La tradición clásica como práctica literaria en los Siglos de Oro	p. 32
1.3 Literatura griega y Siglos de Oro	p. 35
Capítulo 2. El Lamento fúnebre por Adonis de Bión de Esmirna: contexto, recepción y transmisión textual	p. 40
2.1 Bión y su <i>Lamento</i> . Contexto y recepción	p. 40
2.1.1 Bión y su obra	p. 40
2.1.2 Adonis y el <i>Lamento</i> en la literatura antigua	p. 48
2.2 La transmisión del Lamento fúnebre por Adonis y sus ediciones modernas	p. 52
Capítulo 3. La muerte de Adonis en el Siglo de Oro	p. 63
3.1 Fuentes modernas italianas	p. 64
3.1.1 Ovidio y su tradición	p. 64
3.1.2 Adonis en el Renacimiento italiano	p. 69
3.2 Adonis en el Siglo de Oro y sus vertientes	p. 80
Capítulo 4. Juan de la Cueva. <i>Llanto de Venus en la muerte de Adonis</i>	p. 95
4.1 Contexto	p. 95
4.1.1 Biografía y obra	p. 95
4.1.2 El círculo literario en Sevilla y el helenismo	p. 102
4.1.3. El texto del <i>Llanto de Venus en la muerte de Adonis</i>	p. 108
4.2 La vertiente trenódica en el <i>Llanto de Venus en la muerte de Adonis</i>	p. 116
4.3 Eclecticismo y tradición literaria griega en el Llanto	p. 136
4.3.1 Teatralidad y prolepsis trágica	p. 137
4.3.2 Literatura burlesca	p. 143
4.3.2.1 Sátira, Momo y épica burlesca	p. 151
Capítulo 5. Pedro Soto de Rojas. <i>Fragments de Adonis</i>	p. 161
5.1 Contexto	p. 161
5.1.1 Biografía y obra	p. 161
5.1.2 Contexto cultural	p. 169

5.1.3 Los Fragmentos de Adonis	p. 174
5.2. Mecanismos de expansión de la vertiente trenódica	p. 183
5.2.1 Prolepsis y la vertiente trenódica en los <i>Fragmentos</i> I a VI	p. 184
5.2.1.1 La interferencia genérica de la tragedia	p. 185
5.2.1.2 Relación entre eros y muerte	p. 190
5.2.1.3 El llanto de Adonis	p. 204
5.3 La vertiente trenódica en el fragmento VII	p. 207
5.3.1 Continuación de elementos prolépticos	p. 207
5.3.2 La muerte de Adonis y el lamento de Venus	p. 214
6. Conclusiones	p. 234
7. Bibliografía	p. 242
Apéndice 1. Texto y traducción del Lamento fúnebre por Adonis	p. 261
Apéndice 2. Imágenes	p. 269

I. Introducción

Esta investigación pretende estudiar la manera en la que dos poetas del Siglo de Oro español recrean la muerte de Adonis en dos de sus fábulas mitológicas, el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva y los *Fragments de Adonis* de Pedro Soto de Rojas, para determinar el grado en el que el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna pudo fungir como modelo para el acercamiento de ambos autores a este tema. El mito de Adonis y Venus fue sumamente popular en el periodo temprano moderno, en todo tipo de artes y en varios países y lenguas. Por ende, existió un gran eclecticismo y variaciones en las representaciones del mito, que diversifican narraciones que cubren desde el nacimiento de Adonis hasta el momento de su muerte. Nuestros poetas, ambos andaluces, otorgan un peso notorio al aspecto funerario o trenódico (es decir, de lamento fúnebre) de esta multi citada historia: al momento en el que Adonis muere y Venus lo lamenta (a lo que se añaden otros elementos, como los funerales de Adonis y los ritos asociados o la presencia de motivos funerarios que permean otros momentos de la narración). Considero, como pretendo probar en las siguientes páginas, que estos relatos sobre el momento funerario pertenecen a una tradición o vertiente en el enfoque de este mito que denomino trenódica, y que delata la presencia del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna.

Bión de Esmirna (s. I a. C.), poeta griego tardío continuador de la línea genérica de Teócrito de Siracusa (s. III a. C.), suele considerarse un poeta menor y de poca influencia en autores posteriores. Sin embargo, su *Lamento fúnebre por Adonis*, breve poema hexamétrico en el que describe la muerte trágica del joven, el lamento de Venus y los rituales funerarios preparados, fue un texto conocido y difundido (confundido en su autoría y transmitido en las primeras ediciones impresas como obra de Teócrito) y un modelo importante para la recreación de este mito y otras escenas fúnebres desde la antigüedad. El retrato patético de Bión, en el que la muerte, la sangre de Adonis y de Venus, el beso final, la presencia de Eco, entre otras características, son elementos indispensables, es también frecuente en versiones áureas del mito, como las de Cueva y Soto. Es probable que esta tradición haya llegado

a España a través de las influyentes plumas de los poetas italianos, pero conservamos evidencia de que el conocimiento de la poesía bionea existió también en España.

El mito de Adonis y Venus fue famosamente representado en el libro 10 de las *Metamorfosis* del poeta latino Ovidio. Este texto fue muy influyente y estandarizó, como lo hizo con muchos otros mitos, el hilo narrativo básico de la historia, reproducido por una gran cantidad de autores posteriores: inicia con la relación incestuosa entre Ciniras y su hija Mirra, quien, convertida en árbol, da a luz a Adonis; posteriormente, relata el amorío de Venus y Adonis, el que llamo el “momento erótico”, en el que se incrusta la historia de Atalanta e Hipomenes; finalmente, Adonis muere y su sangre es convertida en una flor, la anémona. Sin embargo, la versión de Ovidio, quien de cualquier manera evoca el poema de Bión, no es, como sostengo, la única fuente, ya sea directa o indirecta, de los poetas áureos. Por lo tanto, es necesario revalorizar las fuentes clásicas del relato mitológico en el Siglo de Oro y hacer nuevos cuestionamientos sobre su conformación. Especialmente en la crítica de hoy en día, que da nueva atención a géneros, tradiciones, obras y autores en otro tiempo relegados a una luz secundaria, debemos replantear continuamente nuestro conocimiento sobre la tradición clásica y las fuentes de los poetas posteriores.

Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas, además, crearon poemas colmados de intertextos y apegados a la tradición trenódica, que son, al mismo tiempo, sumamente particulares, eclécticos e innovadores, que es necesario revalorizar y estudiar por sí mismos. Ambos textos muestran elementos en común, pero ofrecen al final de cuentas acercamientos distintos al mito: mientras que Cueva se interesa en el lamento de Venus y en los ritos fúnebres de Adonis, en los que introduce una serie de episodios totalmente ajenos al mito y su tradición, Soto de Rojas narra el mito “alla Ovidio”, aunque también intensifica los motivos fúnebres que anticipan la muerte de Adonis y el llanto de la diosa, creando una mezcla balanceada de la vertiente bionea y la ovidiana-amorosa. Ambos poetas, por consiguiente, representan dos maneras distintas pero complementarias de recrear la muerte de Adonis que evocan el modelo de Bión.

Considero que existe una tradición amplia y compleja detrás de la recepción temprana moderna de la muerte de Adonis, que no es de origen ovidiano, sino que está constituida por otras fuentes, entre las cuales hay que destacar el rol ejercido por el *Lamento fúnebre* de Bión de Esmirna. Por ende, esta tesis parte de las siguientes preguntas: ¿Puede la recreación de la muerte de Adonis tener diferentes modelos en Cueva y Soto y cuáles son? ¿Fue el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna uno de ellos? ¿Pudieron estos poetas conocer el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión? ¿Cómo lo conocieron, tomando en cuenta sus propios contextos? ¿Por qué y para qué tomarían a Bión como modelo? ¿Por qué recrear el mito de Venus y Adonis y, particularmente, la muerte de éste? Espero ofrecer algunas respuestas, al menos de forma parcial, pero sobre todo dar lugar a mayores y más profundos cuestionamientos sobre las obras de Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas y sobre la tradición poética y mitológica griega en este periodo.

I.1 Justificación y estado de la cuestión

La historia de Adonis y Venus, como mencioné, fue sumamente exitosa en el Renacimiento y el Barroco. En España, el florecimiento del género conocido como fábula mitológica y el gusto por la mitología clásica propició la proliferación de las recreaciones literarias sobre este tema. José María de Cossío (1952) consigna varias versiones áureas pertenecientes a distintas tradiciones. Aunque todas estas relatan un mismo mito, cada una se construye de distinta forma; muchas de las divergencias se deben, en parte, a la multiplicidad de sus fuentes. Algunos textos se enfocan en el transcurso entre el enamoramiento de Afrodita y Adonis y la venganza de Marte, es decir, narran el tiempo en el que Adonis está vivo. No obstante, hay otros que enfatizan con especial atención la muerte de Adonis y sus funerales, así como el lamento de Venus, y que por ende contienen muchos elementos que no pueden remontarse directamente a la fuente ovidiana, que prácticamente no incluye un lamento. Éstos, como explicaré en el capítulo 3, pertenecen a la vertiente trenódica o a la vertiente mixta, y exhiben rasgos que los unen entre ellos y que los remiten a Bión.

Los poetas elegidos para esta investigación, Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas, abordan la muerte de Adonis desde dos perspectivas distintas. Cueva omite por completo el momento erótico, centrándose en la muerte y en el consecuente luto de la

diosa, mientras que Soto de Rojas incluye el amorío pero magnifica con distintas técnicas el momento funerario. Por ello, cada uno será analizado para ejemplificar dos acercamientos distintos a la muerte de Adonis, dos vertientes de la recreación del mito que se remiten a Bión: Cueva será representante de la vertiente que denomino trenódica y Soto lo será de la que denomino mixta. Esto permitirá estudiar el fenómeno con mayor amplitud y en textos de distintos tipos: los que se centran en la muerte y los que abarcan todo el mito. Por otra parte, Cueva pertenece al segundo Renacimiento y Soto al periodo barroco, por lo que cada uno aparece como representante de periodos cronológicos diferentes, aunque contiguos. Todo lo anterior, considero, demostrará la extensión literaria e incluso temporal-cronológica del modelo bioneo en el Siglo de Oro, que no se restringe a un texto o enfoque determinados ni a un solo periodo.

Además, estos dos autores comparten una serie de rasgos que hacen propicio estudiarlos en conjunto. Ambos provienen de la misma zona geográfica, Andalucía, pues Cueva es sevillano y Soto es granadino. El rico ambiente cultural y literario gestado en la zona en estos siglos permeó la formación de ambos, además de que los hallazgos de cultura material encontrados en el área, como libros en bibliotecas, etc., pueden comprobar el contacto de ambos con la literatura griega. Sus textos, el *Llanto* y los *Fragmentos*, exhiben igualmente varios elementos literarios y de imitación semejantes, que pretendo destacar en sus respectivos capítulos.

Ninguno de nuestros poetas, desafortunadamente, goza del privilegio de la atención académica actual; la presente investigación pretende contribuir a este problema. *Los Fragmentos de Adonis* necesitan de un comentario cuidadoso y detenido que explique muchos de los problemas de interpretación que quedan pendientes y que se dificultan por su lenguaje y estilo oscuros. Tampoco la prolífica producción no dramática de Cueva ha sido atendida, entre ella su *Llanto*, que demuestra una íntima conexión con el resto del corpus conservado del sevillano, y sin el cual no puede entenderse cabalmente. Es importante estudiar sus aproximaciones al mito de Adonis y sus aportaciones únicas, pero también las relaciones intertextuales entre ambos. Considero que la lectura crítica de estos textos en conjunto provee un camino hacia una interpretación de la función de este mito particular y de la mitología

en general en ambos autores y en sus distintos periodos. Cabe aclarar que desde el estudio de Cebrián García (1988) no se ha examinado a Cueva y Soto de Rojas juntos, y de cualquier manera, éste no es el objetivo de este especialista, sino recopilar el mayor número posible de versiones áureas del mito de Adonis. El enfoque de mi investigación es diferente, además de que da igual importancia a ambos y pretende ponerlos en relación con el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión.

Esta investigación también busca contribuir al estudio de la tradición clásica y el helenismo en los poetas áureos. De tal forma, es importante comprender los mecanismos de la transmisión literaria y mitológica para la revalorizar las fuentes griegas y el conocimiento de la literatura griega en los Siglos de Oro. Si bien es claro que Ovidio y su tradición mitográfica constituyen una fuente fundamental e innegablemente presente en múltiples recreaciones temprano modernas de la mitología clásica, es imprescindible superar la visión que, sin mayor cuestionamiento, remite todos los relatos mitológicos del periodo al modelo ovidiano. Ovidio es el gran recopilador y “estabilizador”, por decir así, de las múltiples versiones de las infinitas fuentes griegas, por lo que casi cada mito también estará en Ovidio; esto no invalida la existencia de otras fuentes ni debe cegarnos a ver la amplia gama de innovaciones introducidas.

Recientemente, el estudio sobre el helenismo y la presencia de la literatura griega antigua en el periodo temprano moderno ha cobrado popularidad. Una de las principales aportaciones recientes es el volumen colectivo editado por F. Pontani y S. Weise, *The Hellenizing Muse. A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present* (2021), que recoge composiciones modernas en griego antiguo, y que contiene un capítulo dedicado a la península ibérica en el que destaca, por ejemplo, Vicente Mariner (pp. 571-581). Sin embargo, aún hay mucho trabajo que hacer en este campo, y un tema que necesita atenderse es el de la recepción de los autores helenísticos en la literatura del Siglo de Oro.

A pesar de que Bión ha sido tradicionalmente opacado por la atención otorgada a otros autores, en las últimas décadas su obra ha suscitado mayor interés entre los estudiosos de poesía helenística. Entre las ediciones contemporáneas de este poeta

destacan las de Gow, (1952a) y Gallavotti (1946, 1993, 3ª ed.). Marco Fantuzzi (1985) publicó una importante edición comentada del *Lamento fúnebre por Adonis*, texto que sigo en el apéndice de esta tesis y cuando cito los versos del poema. La versión de Palumbo Stracca (2008) incluye una traducción. Por su parte, J.D. Reed (1997) editó la obra conservada de Bión, tanto el *Lamento* como los fragmentos.

Sin embargo, poco se ha trabajado su influencia en etapas posteriores. Reed (2004, 1997b) es uno de los estudiosos que mayor atención ha puesto a este tema, aunque se centra sobre todo en autores latinos augústeos; la introducción a su edición (Reed 1997) contiene un apartado sobre la fortuna de Bión, pero se detiene en la etapa tardo antigua. García Teijeiro y Molinos Tejada (1986), en la introducción al apartado de Bión dentro de su traducción de los bucólicos griegos, mencionan la influencia del *Lamento* en el *Adonais* de Percy B. Shelley y en el *Venus and Adonis* de William Shakespeare. En la poesía hispánica, han notado intertextos bioneos Paterson (1977), Cammarata (1983), Cebrián García (1984, 1988), Morros (1995) y Torres (2006), aunque ninguno elabora un análisis exclusivo centrado en el griego; éste, en cambio, es el enfoque de Hernández Oñate 2018.

La obra de Cebrián (1988) aborda la pervivencia del mito de Adonis y Venus en los Siglos de Oro. La aportación de este especialista es relevante y útil, pues es única en su tipo, pero es necesario un nuevo estudio, con mayor atención crítica a las diversas manifestaciones del mito y que tome en cuenta la influencia de las versiones poéticas italianas. Por otra parte, el mito de Adonis en la literatura italiana del Renacimiento ha sido explorado con profundidad por Caruso (2013), obra que facilita el acceso a estas fuentes y que evidencia las semejanzas entre las narraciones italianas y las españolas.

Como mencioné previamente, nuestros poetas están aún necesitados de mayor atención crítica. En el caso de Juan de la Cueva, José Cebrián (1984, 1988, 1989, 1990, 1991) ha realizado importantes ediciones, estudios y demás contribuciones para el conocimiento de su obra no dramática. Cabe destacar que en esta tesis sigo su edición del *Llanto de Venus* (Cebrián García 1984). También podemos destacar a Cano Reyes (1980). Soto de Rojas, por su parte, cuenta con el trabajo, en primer lugar, de Gallego

Morell (1948, 1950), y más recientemente de Fernández Dougnac (1992), Cabello Porras (2004) y Aurora Egido (1981). Es la edición de esta especialista la que utilizo para citar los *Fragmentos* en el capítulo 5. No obstante, debe aclararse que el *Paraíso cerrado* es la obra que más se ha estudiado, y que los *Fragmentos* aguardan aún un estudio y/o edición propios.

I.2 Hipótesis y objetivos

La hipótesis que sustenta esta investigación es que el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna fue un modelo para la recreación de la muerte de Adonis en el Siglo de Oro, particularmente en el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva y en los *Fragmentos de Adonis* de Pedro Soto de Rojas. El poema de Bión fue un texto accesible, conocido y difundido en Europa en los siglos XVI y XVII, y también en España y Andalucía. Ambos autores hacen uso de este mito y de la representación de la muerte de Adonis por motivos distintos que corresponden a sus contextos, pues, mientras que en Cueva vemos el funeral de Adonis como pretexto para introducir una serie de innovaciones narrativas, el *Adonis* de Soto es típicamente barroco en su retrato de los peligros del exceso de las pasiones.

Por ende, el objetivo de la presente tesis es analizar el tratamiento de la muerte de Adonis en los textos de Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas para comprobar que el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna es un modelo importante en la reelaboración y reescritura de este mito en los Siglos de Oro. Buscaré estudiar los relatos de Cueva y Soto en conjunto para observar sus similitudes pero también sus particularidades e innovaciones, y para comprobar nuevos intertextos e intratextos que permitan reconsiderar la relación entre sus obras y entre las tradiciones clásica e hispánica, buscando, al mismo tiempo, ofrecer lecturas novedosas que permitan esclarecer problemas interpretativos previos. Espero igualmente contribuir al trazado de la historia del helenismo y de la presencia de la literatura griega en el periodo temprano moderno.

I.3 Metodología

Esta investigación utiliza los preceptos teóricos de la corriente crítica de la tradición clásica para estudiar la versión del mito de Adonis y Venus en estos dos autores

áureos. Ésta provee un marco idóneo para explorar las vertientes existentes en el acercamiento al mito y las distintas recreaciones de la muerte de Adonis; igualmente, permite postular la posibilidad de que Bión y su *Lamento fúnebre por Adonis* hayan funcionado como modelos de estas manifestaciones literarias. Como explicaré en el primer capítulo de la tesis, el concepto de tradición clásica aquí adoptado toma en cuenta las discusiones académicas actuales y se basa en una visión más reciente de la manera de abordar el estudio de la Antigüedad, como la que puede apreciarse en el volumen colectivo de Kallendorf (2007) o en los estudios de Causo & Laird o de Hall & Stead (2020). Es imprescindible alejarse de las nociones de tradición clásica desarrolladas en la crítica angloparlante de mitades del siglo XX, ya que, a pesar de su relevancia innegable en la construcción de la disciplina, enarbolan preceptos elitistas, eurocentristas y unidimensionales que precisamente no permitirían observar la presencia de un poeta menor en una cultura como la de España en los siglos XVI y XVII.

La tradición clásica cuenta con un amplio desarrollo en los estudios hispánicos, e incluso podría afirmarse que éstos son pioneros en el rescate de la cultura antigua en sus principales autores, desde Marcelino Menéndez y Pelayo, pasando por María Rosa Lida y hasta Vicente Cristóbal o Francisco García Jurado. Sin embargo, es importante que algunas de estas visiones se actualicen y que tomen en cuenta una metodología más amplia e incluyente, que vaya más allá de las coincidencias léxicas o de la reelaboración de episodios mitológicos o tópicos clásicos. Para ello, encontré ideales las propuestas de Javier Aparicio Maydeu (2013), especialista en literatura barroca, entre otros campos, pero que enfatiza la importancia de la transmedialidad y transculturalidad sustentadas en un riguroso planteamiento teórico.

Abordaré estos aspectos con detenimiento en el primer capítulo. Después, en el segundo capítulo, describiré el texto del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión y su transmisión y recepción hasta las primeras ediciones impresas de los siglos XVI y XVII para comprobar la posibilidad del contacto entre el *corpus* de Bión y los poetas hispánicos. En el tercer apartado, realizaré un breve y panorámico recuento sobre el mito de Adonis en la literatura italiana, primeramente, y en la española, posteriormente, de los siglos XVI y XVII, a los que pertenecen nuestros autores. El análisis de sus obras se abre en el cuarto capítulo. Siguiendo un criterio cronológico,

estudio el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva, así como la presencia de otras tradiciones griegas en este poema y en su obra. Finalmente, el estudio cierra con un análisis de los *Fragmentos de Adonis* de Pedro Soto de Rojas, que abordo en su totalidad a pesar de que la muerte de Adonis se retrata en el fragmento VII; de esta forma, espero probar que la muerte y el lamento permean los primeros seis fragmentos y no únicamente el último.

Cabe mencionar algunas cosas sobre la manera en la que cito los textos. Sigo la ortografía de los editores mencionados en cada caso, por lo que en ocasiones está modernizada. Cito en párrafo aparte los versos hispánicos de más de cuatro líneas o los que consideré especialmente relevantes para la argumentación.

1. La tradición clásica

Esta investigación, como se indicó en la introducción, se inserta dentro de los estudios de tradición clásica. Es evidente que un análisis de la forma en la que el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna continúa transformándose y transformando, al mismo tiempo, la literatura en época moderna, específicamente su acercamiento al mito de Adonis, necesita de un marco teórico sólido y cuidadosamente construido para conducir a conclusiones válidas que contribuyan a la comprensión de un sistema literario y para que no sea, de otra forma, un trabajo anecdótico que encuentre paralelismos vagos e incidentales entre los textos. Es importante comprobar la presencia de un intertexto, sin dudas, pero también hay que explicar cómo y por qué existe y la función que puede tener en el nuevo texto en un sistema cultural distinto. Esta relación bilateral, en que el texto de partida es tan importante como el de llegada, nos ayuda a comprender tanto la evolución y vida post clásica de la fuente, como la naturaleza del texto de llegada. La tradición clásica, por lo tanto, busca dar explicación de dos fenómenos que no se comprenden separadamente: la pervivencia de un elemento cultural (continuidad, en el vocabulario de Aparicio Maydeu, que se explicará más adelante¹) y su transformación (ruptura, según Aparicio Maydeu²).

Por ende, surgen las siguientes preguntas sobre nuestra investigación: ¿El *Lamento* de Bión de Esmirna fue leído en los Siglos de Oro y, más particularmente, por Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas? ¿Fue este verdaderamente un modelo en la conformación del mito de Adonis y Venus? ¿Por qué? ¿Qué implica que un autor áureo lea y recree a Bión para crear su propio texto? ¿Por qué le interesa Bión y no, digamos, el modelo más obvio, Ovidio? Todas estas preguntas representan cuestionamientos sobre etapas distintas pero integrales del proceso de recepción de Bión en el Siglo de Oro (a grandes rasgos, el surgimiento del texto en el siglo I a. C., su relectura y pervivencia textual a través de otras lenguas y épocas, y su llegada al mundo moderno) que deben ser coherentemente sistematizadas y explicadas. Considero, de tal forma, que es necesario tener un plan de trabajo bien fundamentado en la teoría de la tradición para poder contestar las anteriores preguntas.

¹ Cfr. infra p. 16.

² Cfr. Aparicio Maydeu 2013, p. 24 y ss.

En primer lugar, hay que tener definiciones operativas y positivas de nuestros conceptos. ¿Qué es, pues, la tradición clásica? Craig Kallendorf inicia su propio volumen sobre el tema con la etimología de la palabra: viene del latín *tradere*, “hand down”, legar (Kallendorf 2007, p. 1); el sustantivo que deriva de dicho verbo, *traditio*, puede entenderse entonces como el proceso de pasar algo a alguien, una operación activa bilateral entre quien efectúa la acción de pasar o transmitir algo y otro agente que lo recibe.³ Si atendemos meramente esta indagación lingüística, la tradición clásica puede entenderse como un método que busca proveer bases sistemáticas para el estudio de la presencia de la cultura clásica en expresiones artísticas modernas, explicar la innegable existencia de motivos, géneros, mitos y otros elementos provenientes de la Antigüedad en sociedades posteriores.

Javier Aparicio Maydeu, por su parte, contiene una sólida definición teórica de tradición en un sentido amplio:

“Sistema de convenciones y códigos a la vez que acervo modélico en renovación continua – cuya referencia, crédito e influjo resultan inmanentes al proceso creativo, consciente o no el creador de su existencia y ascendiente – y en proceso constante de alternancia contingente entre continuidad y ruptura, que origina una diacronía estética aleatoria y permite la valoración de toda nueva obra creativa, a un tiempo por comparación y a través de un protocolo escindido en procesos de reconocimiento de la continuidad ... constituyendo una superestructura isotrópica independiente de los idiomas, espacios, disciplinas, técnicas y géneros que operen en cada caso.”⁴

Esta definición de Aparicio Maydeu, que busca abarcar todo el concepto de tradición y no solamente la denominada clásica, se fundamenta, como indica el título de su libro, en dos fenómenos contiguos que recién cité: continuidad, la preservación en toda nueva creación de la tradición como sistema, y ruptura, su alteración (cfr. Aparicio Maydeu 2013, p. 24). De tal forma, hay “una suerte de sucesión de periodos alternados de continuidad y de ruptura”, es decir, de contingencia y alternancia entre ambos, así como “estadios” de aproximación a la tradición: “... con desiguales grados de proximidad o analogía, vinculación o dependencia de la iniciativa rupturista

³ Cfr. además los trabajos de Christopher Stray 2007, 2001.

⁴ Aparicio Maydeu 2013, pp. 35-36.

respecto al modelo o referente elegido de la tradición...”(p. 26). Maydeu reconoce catorce de estos estadios, que agrupa en tres distintos rubros: por reproducción, por evolución o por revolución, dependiendo de la relación de la obra artística con su precedente.⁵ La tradición es, de esta forma, inherente a la creación artística, pues “ninguna obra, por iconoclasta u “original”... que sea, viene al mundo ni a nosotros de novo”. Por ende “... toda creación es ... en mayor o menor medida, y de forma consciente o no, recreación...”.⁶

Por otra parte, ¿qué significa clásico? Highet explica que clásico es lo derivado de la tradición literaria griega y latina, originado en Grecia antigua y que creció a través de Roma, por lo que toda la literatura grecorromana y sus imitaciones en lenguas modernas han sido llamadas “clásicas”. Este término, de forma más llana, significa “de primera clase”, “suficientemente bueno para ser usado como estándar”, y por derivación en el Renacimiento fue usado como una descripción general de toda la literatura griega y latina.⁷ Los clásicos son, en esta acepción, los autores antiguos. La tendencia de referirse a “los clásicos” como un objeto de estudio específico, dominante en el siglo XIX y que llegó hasta el XX, combinó el estudio del mundo antiguo con el estudio de su literatura (Stray 2007, p. 7).

García Jurado afirma que el término “tradición clásica” fue usado por primera vez, según Laguna Mariscal (2004), en 1872 por Domenico Comparetti en su obra *Virgilio nel medio evo*.⁸ La tradición clásica es, entonces, un concepto moderno⁹, aunque siempre ha habido nociones de herencia clásica y de tradición literaria. Este

⁵ Cfr. Aparicio Maydeu 2013, pp. 27-34. También hay distintos procesos asociados con la continuidad y la ruptura: Continuidad es repetición, adhesión a la tradición, imitación y re-conocimiento. Ruptura es diferencia, aversión a la tradición, originalidad y descubrimiento.

⁶ Aparicio Maydeu (2013, pp. 28-29) retoma para estas formulaciones algunos postulados de *Gramáticas de la creación* de George Steiner (disponible en español en la traducción de A. Alonso & C. Galán, Madrid, Siruela, 2011). No obstante, este es un punto compartido por distintas teorías estructuralistas y post estructuralistas. Por ejemplo, cfr. Frye 1952, pp. 95-97: ningún acto literario sale de la nada y la literatura sólo puede ser creada a partir de otras obras literarias.

⁷Highet 1985, pp. 227-228. Una visión parecida es la de Bolgar 1981, p. 7: “Viewed historically, the classical tradition must be defined as the exploitation of the heritage left to us by the two great civilizations of Greece and Rome and the influence which that exploitation was able to exert”. Ambas visiones, la de Highet y la de Bolgar, enfatizan la superioridad de Grecia y Roma y utilizan terminología poco precisa para describir fenómenos, como “influence”, “heritage” “expoltation”.

⁸ “Viriglio il sommo rappresentante dell’antica tradizione classica”, apud García Jurado 2012, p. 2; García Jurado 2015, p. 11.

⁹ Cfr. Kallendorf 2007, p. 1; García Jurado 2015, p. 12.

término surge por oposición a la tradición popular, con lo que se estableció una dicotomía entre la tradición literaria culta y la leyenda popular y, en algunos contextos, con originalidad y romanticismo (Highet 1985, p. 227). Es importante notar que Comparetti ya considera la tradición clásica como el legado literario grecolatino, pagano. Más aún, fue José Campillo y Rodríguez en su manual de literatura griega de 1882 el primero en utilizar la expresión *Tradición clásica* frente a romanticismo anárquico.¹⁰

Como ya se mencionó, la idea de la tradición clásica es una noción moderna. Para muchos, los estudios seminales son los de Gilbert Highet (1985, cuya primera edición es de 1949) y R. R. Bolgar (1954). Sin embargo, es claro que los estudios de Marcelino Menéndez Pelayo en España, además del ya citado trabajo de Comparetti en Italia, anteceden cronológicamente a estos primeros por mucho. Por esta razón, muchos estudiosos han considerado al santanderino el gran fundador de la tradición clásica,¹¹ pocas veces reconocido en el mundo angloparlante. Más adelante me detendré en sus extraordinarias contribuciones a la filología clásica (cfr. infra pp. 24-25). Cabe mencionar, además, que los estudios de tradición clásica gozan de un auge importante en la academia actual y que la comprensión de tradición y sobre todo del término clásico es cada vez más incluyente.

La tradición clásica como línea teórica y metodológica también se ha transformado a través de los años, y es importante tomar en cuenta las posturas recientes, que enfatizan la comprensión y explicación de fenómenos en lugar de la jerarquización de autores o de tradiciones (o en las cuestiones de canon) como sucedía con los teóricos de la primera mitad del siglo XX. El más notorio ejemplo de esta última visión, de la que intento apartarme, es Gilbert Highet, cuya obra *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature* es, no obstante, una de las más relevantes y un referente obligado para cualquier examen que se inserte en esta corriente. Highet destaca la noción de la conservación de una cultura en la nuestra: “Our modern world is in many ways a continuation of the world of Greece and Rome. ... It (i.e. la civilización grecolatina) did not entirely disappear... something of it

¹⁰ García Jurado 2012, p. 2. García Jurado hace un breve recuento del uso de esta palabra y “juntura” en libros españoles del siglo XIX y de su aparición en nuestra lengua.

¹¹ Por ejemplo, Ruiz Casanova 2003, p. 23.

survived, transformed but undestroyed...” (p. 1), pues para él la civilización grecolatina es el culmen de la humanidad, y la época que la sucede, en esta visión diacrónica y lineal de la historia, es oscuridad, barbarismo e ignorancia: “The darkness had begun with the separation of the western and eastern empires and the severance of Roman from Greek culture...” (p. 81), e igualmente cuando asegura que “... much of it was covered by wave after wave of barbarism; silted over, buried and forgotten. Europe slipped backwards, backwards, almost into savagery” (p.1); por ende, los años posteriores fueron una lenta, discontinua y difícil reconstrucción de la civilización occidental basándose en el modelo grecolatino.

Su definición de literatura también es restringida, dejando de lado expresiones populares u orales: “Literature will be taken to mean books written in modern languages or their immediate ancestors” (p. 2). De la misma manera, sólo toma en cuenta la tradición griega y latina y la idealiza en un discurso tradicionalista, eurocéntrico y prejuicioso: “It is not always understood nowadays how noble and how widespread Greco-Roman civilization was, how it kept Europe, the Middle East, and northern Africa peaceful, cultured, prosperous, and happy for centuries, and how much was lost when the savages and invaders broke upon it.”(p. 3) La única tradición válida, digna de estudiarse y que salvó a Europa de la “barbarie” con su regreso en el Renacimiento es la clásica, es decir, la griega y latina.

Aunque, como indiqué, me es imposible demeritar la contribución de Highet y la relevancia de su libro en los estudios literarios (que debemos entender como parte de las tendencias intelectuales posteriores a la Segunda Guerra Mundial), no podemos seguir leyendo las transformaciones y continuaciones culturales bajo estos preceptos bifocales, basados más en nuestro prejuicio sobre periodos, culturas y obras que sobre los hechos y descubrimientos recientes. La tradición clásica no debe ser un mecanismo “civilizador” ni de dominación cultural, tradicional y conservador, opuesto al cambio y la innovación, sino una herramienta que describa sistemas literarios y culturales, que explique las complejidades de la interacción entre textos, lenguas, épocas, sociedades, tradiciones literarias distintas, sincrónicamente, diacrónicamente y diatópicamente, y que dé explicación de los resultados de las diversas expresiones culturales moderna y contemporánea, cuyo cambio es incesante.

Precisamente la comprensión no lineal del funcionamiento de la tradición es uno de los puntos innovadores en los que el paradigma ha mutado, pues el cambio es un elemento constante e inescapable de la tradición, por más que la imagen de la tradición como una totalidad fija sea común en la cultura (Stray 2007, p. 8). Craig Kallendorf (2007, pp. 35-41), por su parte, nos dice que no hay una sola tradición clásica unívoca, sino varias. Por ejemplo, en el Renacimiento una vertiente clásica buscaba asociarse con imperios y reinos antiguos, como el túmulo funerario de Felipe II (1527-1598) en Sevilla, que contiene una inscripción tomada de la Eneida, 1, 279: *Imperium sine fine dedi*. Por otro lado, Isabel I usó el mismo texto, para relacionarse con Elisa-Dido. Al contrario, los reinos florentinos tempranos se definieron en referencia al republicanismo clásico, por lo que crearon una ideología de activismo cívico que se basaba en una nueva apreciación de Cicerón, el gran defensor de la agonizante república romana. Vemos, de tal manera, que la tradición clásica no es ni conservadora ni subversiva *per se*: el ejemplo de Felipe II es muestra de un uso conservador de la tradición, pero la revolución femenina de Isabel y el republicanismo de los florentinos indica lo opuesto.

La tradición clásica también puede abarcar el estudio de otras culturas y su influencia en la modernidad. Recientemente, Ingrid Rowland (2007, pp. 48-49) ha destacado el interés que surgió durante el periodo barroco por los egipcios y etruscos, los cuales fueron igualmente considerados parte del gran pasado artístico antiguo y origen de la sabiduría occidental. El hallazgo de artefactos etruscos, que naturalmente se encontraban en suelo itálico, así como egipcios, éstos últimos traídos a Roma por emperadores como Hadriano, otorgó gran atención a estas culturas y las colocó como parte del canon de lo que se consideraba clásico en el sentido de modélico, de forma que proveyeron inspiración e influencia para todo tipo de obras, especialmente al mezclarse con mitos latinos y cristianos. El diseño de la Piazza Navona en Roma y la creación de las espurias historias etruscas por parte de Annius de Viterbo son ejemplo de lo anterior y destacan la necesidad de ampliar nuestro concepto de clásico.

Como es bien sabido, la idea de lo clásico está estrechamente unida tanto al periodo renacentista como al mismo concepto de Renacimiento. Esta idea, genialmente gestada por Petrarca en el siglo XIV, implica la noción de la existencia de

un pasado que funciona como modelo para la actualidad y que, por ende, necesariamente debe renacer.¹² Para dar vida nueva a este pasado, que hasta los tiempos de Petrarca, según su propia visión, estaba enterrado y muerto, es imperativo estudiarlo y difundirlo mediante el conocimiento de su literatura y de sus vestigios; es decir, sólo mediante la filología, la historia y la erudición puede lograrse esta compleja tarea.¹³ También las obras de arte antiguas y su descubrimiento fueron parte de este resurgimiento y motivaron recreaciones por parte de los humanistas (cfr. Kallendorf 2007, pp. 33, 38).

Es importante recalcar en este punto que el contacto directo con los clásicos estaba generalmente restringido a círculos eruditos, por lo que no todos los lectores tuvieron acceso a muchas fuentes. No obstante, recientemente los estudios de tradición y recepción clásicas han recuperado muchas formas de expresión populares que son herederos del pasado clásico y que interactúan con él de manera evidente,¹⁴ por lo que el prejuicio, aún imperante entre especialistas, de que solamente las élites educadas pueden ser objeto de los estudios de tradición clásica debe ser superado.

En la producción literaria renacentista, hubo dos formas principales de traer la Antigüedad al mundo moderno: la imitación y la traducción. En primer lugar, la imitación o *imitatio* fue el proceso creativo por excelencia del Renacimiento, como es bien conocido.¹⁵ Fue gracias a este concepto que los poetas de los siglos XIV en adelante crearon literatura adaptando los modelos antiguos a nuevas formas métricas, lingüísticas y culturales. La *imitatio* se puso en práctica en literatura neolatina al igual que en lenguas vernáculas, pero es con estas últimas que alcanza su mayor perfeccionamiento. Sin embargo, es importante tomar en cuenta, como apunta Kallendorf, que en el Renacimiento los clásicos no fueron objeto de una reproducción literal, estéril y de absoluta veneración, sino que la cultura renacida estaba en debate

¹² Petrarca, no obstante, no fue el primero en clamar por un regreso de la antigüedad grecolatina, sino que fue precedido por varios humanistas italianos, entre los que destaca el grupo de Padua, como Lovato Lovati (1241-1309. Sobresale su trabajo con la métrica de las tragedias de Séneca), y Albertino Mussato (1261-1329), autor de la tragedia de corte clásico *Ecerinis*. Cfr. Kallendorf 2007, p. 34.

¹³ Como expresa Petrarca en *Familiares* 8.3; *Africa* 9. 456-7; *Rerum memorandum* 1.2.

¹⁴ Edith Hall y Henry Stead, cuyo trabajo se centra en tradiciones británicas e irlandesas, son dos de los especialistas líderes en esta tendencia. Cfr. Hall & Stead 2020; Stead 2016. No obstante, hace falta mucho trabajo de este tipo en ámbitos hispánicos.

¹⁵ Como Thomas Greene (1982, pp. 28-53) ha señalado, hay varios tipos de *imitatio* en estos periodos.

dialéctico con el pasado, y podía ser un catalizador para creaciones novedosas.¹⁶ Por otra parte, la traducción fue especialmente importante en este periodo. Highet (1985, p. 113) afirma que ésta fue la gran edad de la traducción, la cual, mediante la imprenta, fue decisiva en la difusión de los clásicos; casi tan pronto como estos textos eran descubiertos, eran traducidos y así revelados al público europeo. Países como Francia, Inglaterra, Alemania, España, y especialmente Italia, desarrollaron sus propios grupos de traductores, e igualmente traducían del latín a lenguas modernas como del griego al latín¹⁷ (como describiré más adelante en el caso de Bión de Esmirna).

Andrew Laird y Carlo Caruso (2013, pp. 15-16), por su parte, nos advierten que la tradición clásica es diferente en cada país y en cada lengua, por lo que la hispánica, en el caso de esta investigación, tendrá sus propias características. No obstante, todo estudio de este tipo debe tomar en cuenta la tradición clásica italiana debido a su papel mediador: no solamente el Renacimiento se origina en Italia, por lo que los humanistas se convierten en los primeros en rescatar, traducir, e interpretar los textos; además, todo lo que recibieron los otros humanismos pasa forzosamente por Italia. El tráfico de ideas, textos, lenguas e imágenes entre la antigüedad y las épocas posteriores casi siempre transitó por Italia. El Renacimiento italiano, no menos que Alejandría helenística o que Roma imperial, es responsable de moldear y determinar el canon actual de autores griegos y romanos. Por lo tanto, será necesario tomar en cuenta la forma en la que los italianos recibieron el *Lamento* de Bión, el mito de Adonis y las representaciones de su muerte, para comprender cómo los reelaboraron, tanto ellos como los poetas españoles.

Para cerrar este apartado de definiciones, quisiera hacer una breve reflexión sobre la dependencia o independencia metodológica de la tradición clásica; a través de las páginas precedentes, he nombrado ciertos términos que pueden encontrarse en distintas disciplinas (recepción, intertexto, etc.), por lo que comprensiblemente el lector puede entrever las relaciones entre estos diversos métodos y confundir un marco teórico con otro. Es imposible, de cualquier forma, aislar la tradición clásica de otras áreas del conocimiento que sin duda la apoyan y nutren.

¹⁶ Kallendorf 2007, pp. 38-42; cfr. Caruso & Laird 2013.

¹⁷ Cfr. Bolgar 1954, pp. 506 y ss., que incluye un útil apéndice de traducciones de griegos y latinos antes de 1600.

No es mi intención, ni me es posible por cuestiones de delimitación del tema, entrar con profundidad al complicado tema de las distinciones entre la tradición clásica y otros métodos, especialmente con uno que se le parece mucho, los estudios de recepción. Al respecto, el lector puede referirse a un interesante artículo de García Jurado que justamente busca examinar “... cómo se ha ido transformando el propio concepto de Tradición clásica a partir del auge de los estudios de Recepción” (García Jurado 2015, p. 10).¹⁸ Ya Caruso & Laird nos advierten que la distinción entre tradición y recepción no sobreviviría un escrutinio cercano y que como conceptos ambos están estrechamente unidos (Caruso & Laird 2013, pp. 2-3).¹⁹ Al contrario, Brockliss, Chaudhuri, Haimson Lushkov & Wasdin, en su introducción a *Reception and the Classics*, afirman que sí hay una diferencia clara, y que la tradición sigue los preceptos de Harold Bloom y enfatiza las “influencias”, mientras que los de recepción, al menos en el campo de los estudios clásicos, se separaron de la línea de la tradición y se basan en la visión teórica de Charles Martindale, desplegada en su conocido libro *Redeeming the Text* (1993).²⁰

Sin ánimos, insisto, de entrar en esta controversia, y aunque esta última distinción me parece equivocada y simplista,²¹ considero que ambos métodos son discernibles; yo, de tal manera, no me apegaré al marco terminológico y metodológico de los estudios de recepción. La “estética de la recepción”, una de las teorías literarias más relevantes del siglo XX, fue inaugurada en 1967 por Hans Robert Jauss con el texto *La historia literaria como provocación para la teoría literaria*,²² en el que describe la

¹⁸ Al respecto, también puede verse el capítulo de libro “Tradition and Reception” de Budelmann & Haubold 2008, quienes admiten que el concepto de tradición es muy abierto y de amplio significado.

¹⁹ Estos autores notan que en italiano, por ejemplo, los términos “tradición clásica” y “recepción clásica” no se distinguen, sino que ambos son englobados por el término *tradizione classica*, que comprende cualquier contexto en el que los legados griegos y romanos son encontrados.

²⁰ Brockliss, Chaudhuri, Haimson Lushkov & Wasdin 2012, p. 5.

²¹ La tradición clásica, como he intentado señalar en estas páginas, no es sinónimo de “falta de teoría”, sino que ha ido construyendo un marco conceptual tan sólido como el de los estudios de recepción. De igual forma, Bloom y otros teóricos son parte de la historia de la tradición clásica como método pero no de su actualidad. También se dice en p. 7 que esta publicación tiene la intención de ser: “a wider example for the revitalization of what was once called the “Classical Tradition.” Lo cual indica justamente la idea antes expresada de que el pasado teórico de los reception studies es la tradición clásica.

²² Se trata de la conferencia inaugural en la Universidad de Constanza, la cual fue recogida para publicación como *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967. También fue editado junto con otros ensayos en *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970; la

Rezeptionaesthetik, un nuevo paradigma de interpretación que cuestiona el supuesto objetivismo histórico de los estudios literarios. La estética de la recepción es, para Jauss, la clave para entender la continuidad histórica de la tradición, al poner de relieve que la experiencia de una obra pasada crea reglas para las nuevas producciones. Este enfoque considera básico definir el marco de referencia de las expectativas del lector, el cual se construye a partir de un proceso continuo de *horizon setting* y de *horizon changing*, el cual determina la relación del texto individual con la sucesión de textos que forman un género. Si el horizonte de expectativas es reconstruido podemos comprender la naturaleza artística de un texto a través de su efecto en un determinado público.

Como podremos ver en los enfoques de Aparicio Maydeu, de Vicente Cristóbal o de García Jurado, la tradición clásica puede confundirse con varias nociones igualmente destacadas en los estudios de recepción, como el horizonte de expectativas o la importancia de las distintas dimensiones del texto, pues tradición es un concepto que esta línea de investigación pone de relieve. Sin embargo, la tradición clásica entra en interacción con muchas otras disciplinas, como mencionaré más adelante, y posee su propia terminología, teoría y método, que es al que este estudio se apegará.

1.1 La tradición clásica como teoría en los estudios hispánicos

Aunque López Grigera (2007, p. 193) considera que la presencia de los clásicos en España goza de menor popularidad que en otros países y tradiciones, los estudios de tradición tienen por inicio la obra, excepcional por su precocidad con respecto al surgimiento y consolidación de esta disciplina, de Marcelino Menéndez Pelayo. *Horacio en España* (1877, 2ª ed. 1885) es el primer libro de este paradigma en España y probablemente también en la tradición occidental, y que además servirá como modelo para los estudiosos posteriormente. Más aún, la *Biblioteca hispano-latina clásica*

traducción a la que yo tuve acceso fue elaborada por Elizabeth Bezenger al inglés: "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en *New Literary History*, vol. 2, num. 1, 1970, pp. 7-37.

(1950-1953)²³ y la *Biblioteca de traductores españoles* (1952-3), son obras fundamentales del estudio de la tradición clásica en España, aunque no alcanzó a completarlas. Por otra parte, *Horacio en España* es un recorrido cronológico desde el siglo XV al XIX que incluye un índice general y cronológico de traductores castellanos, portugueses, gallegos, asturianos y catalanes, un índice de comentadores, y el desglose en índices de traductores de toda la obra horaciana (cfr. Ruiz Casanova 2003, pp. 22-25).

La traducción de los grecolatinos ocupa un lugar importante en este sistema, pues, como apunta Ruiz Casanova (2003, p. 22), Menéndez Pelayo propone un “...modelo pedagógico que señalaba como fundamental el conocimiento de la literatura clásica griega y latina, su lectura, estudio y traducción...”. La innovación, de tal manera, de la obra de Menéndez Pelayo no radica únicamente en su carácter intertextual y en su énfasis en la recepción clásica, sino también en su método, que dio origen a lo que los especialistas denominan “obras del paradigma A en B”. Estos estudios han sido a veces menospreciados y vistos como puras descripciones genéticas o genealógicas.²⁴ En este tipo de trabajos el autor antiguo se estudia dentro de una nueva realidad histórica estableciendo una relación entre el punto de partida y el de llegada, de acuerdo con el estudio de las fuentes (García Jurado 2015, p. 1). El objetivo es conocer con mayor precisión y profundidad la literatura hispánica, por lo que el énfasis está en B, en la literatura de llegada, como destaca Ruiz Casanova (2003, p. 26): “Uno de los destinos finales más interesantes que deparan tales obras, es el de comprender mejor... las configuraciones estéticas de nuestras literaturas nacionales. “

El siguiente nombre fundamental en el desarrollo de la tradición clásica hispánica es el de María Rosa Lida de Malkiel, quien elaboró durante varios años, desde su etapa como estudiante a finales de los años 30 hasta su tiempo en Estados

²³ Los capítulos que contiene indican cuáles eran los intereses del español y qué autores destacó: I. Accio-Catón -- II. Cátulo-Cicerón -- III. Cicerón-Historia Augusta -- IV-VI. Horacio -- VII. Hostio-Plauto -- VIII. Quintiliano-Virgilio -- IX. Virgilio-Vitrubio -- X. Miscelánea y notas para una bibliografía greco-hispana.

²⁴Ruiz Casanova (2003, p. 26) distingue tres tipos de estudios comparativos: una literatura en la literatura de llegada, un autor clásico o moderno en la literatura de llegada; un autor clásico o moderno en otro autor. Este último tipo se basa más en estudio estilístico y de influencias, mientras que en los primeros dos se trata más de recopilación bibliográfica. También puede haber una cuarta: la recepción de varias obras por un individuo, por ej. La poesía anglosajona en Juan Ramón Jiménez.

Unidos y su prematura muerte en 1962, distintos estudios que ya intuían la relevancia de destacar los modelos clásicos y de rastrear distintos motivos; si bien no poseía un método definitivo o sistemático y sus análisis se basaron más bien en su extraordinaria erudición y conocimiento de un gran rango de tradiciones. El volumen que compila sus trabajos dispersos en diferentes publicaciones, conocido como *La tradición clásica en España*, aparece en 1975 publicado en Barcelona.²⁵

Esta obra reúne artículos como “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”²⁶, en el que la autora examina diacrónicamente la influencia de los poetas antiguos y sus motivos, imágenes o paralelos textuales, los cuales, en ocasiones, cita más bien recogidos que analizándolos, pero, en otras, propone preguntas y expone las dificultades de lectura, buscando modelos explicativos y funcionales más que meramente enumerativos.²⁷ Como vemos, Lida de Malkiel todavía no trabaja dentro de un marco teórico con conceptos definidos y delimitados, pues, al contar con pocos antecedentes sólidos de estudio, de lo cual es ejemplo la terminología de Menéndez Pidal (citada por ella misma²⁸), quien llamaba “estudios de tradicionalidad literaria” a los que exploran la presencia de la cultura clásica en la literatura posterior, es ella misma la que abre camino en la senda de la tradición clásica. La relevancia de la visión de Lida de Malkiel es muy significativa, especialmente si tomamos en cuenta que gran parte de su trabajo sobre tradición antecede la publicación de los libros de Highet y Bolgar.

Justamente su reseña-artículo de *The Classical Tradition* de Highet (en la que también menciona detalladamente el *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* de Curtius), titulada “La tradición clásica en España”,²⁹ es la que da nombre al volumen que describimos y en la que con más exactitud teórica despliega sus observaciones generales sobre los procesos de recepción y transmisión de la cultura grecolatina.³⁰ En primer lugar, critica en numerosas ocasiones a Highet por olvidar la literatura

²⁵ Yo utilicé la edición de 2017 y cito en este párrafo según esta versión. Cfr. López Grigera 2007, p. 193

²⁶ Inicialmente publicado en la *Revista de Filología Hispánica*, vol.1, 1939, pp. 20-63

²⁷ Por ejemplo, en Lida de Malkiel 2017 p. 46, cuando menciona este motivo en *De la creación del mundo* de Alonso de Acevedo.

²⁸ Lida de Malkiel 2017, p. 37.

²⁹ Cito ésta en la versión original publicada por la *Nueva Revista de Filología Hispánica* en 1951 y no a partir de la obra completa de 2017.

³⁰ Vicente Cristóbal opina lo mismo en 2013, p. 23.

española, al igual que por su tradicionalismo y enfoque restrictivo en la literatura europea y sobre todo en la de su lengua nacional.³¹ Igualmente, considera que se equivoca al restringir su estudio únicamente a las fuentes griegas y romanas: “Como E. R. Curtius, desatiende a veces Highet a lo que en la cultura de la Europa occidental no es grecorromano” (Lida de Malkiel 1951, p. 189). Es erróneo, además, representar lo grecorromano como superior a lo demás, como hace Highet con respecto al Oriente, y consecuentemente exagerar la deuda de la modernidad con Grecia y Roma (Lida de Malkiel 1951, pp. 190 y ss.). La noción de tradición clásica de Lida, que ya concibe que ésta va más allá de lo griego y lo latino y abarca más que las fuentes grecorromanas, sorprende por su inclusión y amplitud, acercándose así más a los estudios actuales que a los de su tiempo.

Actualmente, la tradición clásica en España constituye un campo ampliamente estudiado y con numerosos y muy prolíficos representantes. Aunque no me es posible nombrar a todos estos especialistas, mencionaré a tres que sirvan de ejemplo de las líneas y acercamientos trabajados en nuestros días. Uno de ellos es Francisco García Jurado, cuyo enfoque toma en cuenta los preceptos y método de la historia cultural³², como lo muestran los volúmenes titulados *La historia de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo* (2013), y *La historia de la literatura grecolatina durante la edad de plata de la cultura española (1868-1936)* (2010). Más aún, destaca como tratadista e historiador de la materia, pues recientemente publicó *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos* (2016), y el artículo “Tradición frente a recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector”(2015), en el que como indica el título, hace un análisis de las relaciones, especialmente recientes, entre el método de la tradición clásica y el de la teoría de la recepción; por ende, la reflexión sobre el significado de lo clásico y la definición de la propia disciplina no es tema acabado, sino que la discusión continúa en pleno siglo XXI.

³¹ Lida de Malkiel 1951, pp. 187, 203. Sin embargo, en p. 185 lo aplaude porque considera que discute sobre la alusión y la reminiscencia. Es importante notar el vocabulario que Lida de Malkiel usa para referirse a la intertextualidad y la relación entre textos, pues es poco preciso.

³² El principal referente de esta línea es Peter Burke, *What Is Cultural History?*, Cambridge-Malden, Polity, 2004. Cuenta con una traducción al español titulada *¿Qué es historia cultural?*, trad. P. Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós, 2006.

Por otro lado, Vicente Cristóbal, uno de los más prolíficos estudiosos españoles de este campo,³³ utiliza un enfoque filológico tradicional y apegado al conocimiento de las fuentes clásicas. En su artículo “Tradición clásica. Consideraciones generales y bibliografía” (2000), realiza un estudio introductorio general sobre la recepción de la mitología clásica en la literatura española, en el que examina el concepto de mito, su transmisión, sus funciones y relación con la literatura. Incluye una muy útil bibliografía hasta el año 2000, que recoge las publicaciones sobre tradición y mitología clásica en la literatura española, y a la que el lector se puede remitir para obtener una visión panorámica de estos estudios en el siglo XX.³⁴ Contiene igualmente un trazado básico, pero sucinto, de la transmisión mitológica en España desde la Edad Media hasta el siglo XX, desde los primeros traductores y receptores de estos relatos míticos, como Alfonso el Sabio, Juan de Mena y el Marqués de Santillana, hasta Buero Vallejo y Fernando Savater (Cristóbal 2000, pp. 35-42).

Cristóbal también describe la manera en la que se articulan las distintas tradiciones (griega, latina y moderna) que describe como una “triple cadena de tradición” en la que: “Grecia es la creadora de esos mitos y alguna vez también la transmisora, la literatura latina es la transmisora habitual y la literatura española es la receptora de los mismos” (Cristóbal 2000, pp. 34-35). No obstante, reconoce acertadamente que entre estas últimas dos ha existido la mediación de obras medievales francesas e italianas renacentistas. Aunque su exposición es clara y ejemplificativa, considero que esta concepción del funcionamiento de los procesos de recepción, transmisión, alusión y demás mecanismos que interactúan en la tradición, la cual ampliaré posteriormente para dar cabida al influjo de oriente en los griegos,³⁵

³³ Aunque sus contribuciones han sido fundamentales en esta área y no pretendo enumerarlas todas, podemos destacar algunas de las más recientes: “Ovid in Medieval Spain” en *Ovid in the Middle Ages*, J.G. Clark et al. (eds.), CUP, 2011; “La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas”, *Lectura y signo* 5, 9-30, 2010; “Mitología clásica en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, en D. ESTEFANÍA et al. (eds.), *Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas (Cuadernos de Literatura Griega y Latina VI)*, Alcalá de Henares-Santiago de Compostela, Universidad de Alcalá, 37-57, 2007; “Tradición Clásica. Tradición y poligénesis”, en F. GARCÍA JURADO (coord.), *Encuentros complejos entre literaturas antiguas y modernas, Biblioteca E-Excellence, Liceus*, en http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id_area=18, 2005 / “Tradición Clásica: concepto y bibliografía”, *Edad de Oro* 24, 27-46, 2005.

³⁴ Cristóbal 2000, pp. 44-76. En sus artículos del 2005 y del 2013, el autor complementa esta bibliografía con publicaciones actualizadas.

³⁵ Como puede notarse en Cristóbal 2013, p. 20. En esta ocasión llama a este fenómeno una “triple sucesión”.

es superficial y no da cuenta de la profundidad de las relaciones entre las distintas culturas y medios que operan en el complejo entramado hipertextual que constituye la tradición clásica. Entonces, ¿qué es lo que puede aportar la filología clásica tradicional al conocimiento de esta disciplina? ¿Su conservadurismo la condena a desconocer el fenómeno literario más allá del aspecto textual grecolatino? Sin embargo, el autor concluye que la tradición clásica actualmente “tiene el interés de revalorizar un tipo de obras tradicionalmente desdeñadas por la crítica...” (Cristóbal 2000, p. 44).

Cristóbal retoma estos tópicos en el artículo *La tradición clásica en España. Miradas desde la filología clásica* (2013), cuyo nombre alude a la importante obra de Lida de Malkiel que comentamos anteriormente e, al igual que ella, intenta reflejar de forma práctica, con dos ejemplos, el análisis de la “fortuna” de la antigüedad en la literatura hispánica. El enfoque filológico de Cristóbal, entonces, indica atención al trazado literario de las fuentes griegas y romanas. Este estudio proporciona bases teóricas importantes que después son aplicadas a los textos para ilustrar un método en el que el autor insiste mucho.

En primer lugar, encontramos una definición, aunque algo difuminada, de Tradición clásica: es el estudio de la transmisión y recepción o secuelas de lo clásico, y no sólo se refiere al ámbito literario, sino que alcanza a un ámbito cultural mucho más amplio. Su concepto de tradición comprende tanto la transmisión como la recepción, en la que distingue la recepción reproductiva (traducciones, comentarios, etc.) de la productiva (influjo, ecos y recreaciones literarias).³⁶ Hay que destacar, no obstante, que Cristóbal siempre propone una metodología, si bien no siempre acompañada de una terminología exacta y fundamentada.

Otro teórico reciente que quisiera destacar y que tiene un impacto importante en la metodología de esta tesis es Javier Aparicio Maydeu, cuya definición de tradición clásica mencioné anteriormente (cfr. supra pp. 16-17) y guía la noción de este concepto para la elaboración del presente trabajo. Cabe destacar que su *Gramática de la tradición* tiene un enfoque teórico e interdisciplinario, pues no toma en cuenta solamente la literatura, sino también las artes plásticas, el cine, la música, etc., por lo

³⁶ Cristóbal 2013, pp. 18-19. En esto último sigue a González Rolán, Saquero & López Fonseca 2002.

que busca acercarse a una definición de tradición que permita comprender el funcionamiento interdisciplinar de la tradición en la cultura contemporánea, además de esclarecer este concepto. En consecuencia, aunque Aparicio Maydeu centra su estudio en la cultura del siglo XX, sus fundamentos teóricos y definiciones son sin duda muy valiosos para cualquier análisis del fenómeno literario de la tradición (Aparicio Maydeu 2013, p. 19).

La tradición, para este teórico, no es una cuestión secundaria, sino que es prácticamente inherente a la cultura misma: "... la presencia de la tradición es condición ingénita de todo acto creativo, estando el creador encadenado a ella como un nuevo Prometeo".³⁷ Además, busca un énfasis diferente en el que la tradición se entienda como selección (acercándose mucho a la teoría de la recepción³⁸), pues el acervo se va modificando por elección o descarte cronológicamente; por lo tanto, la noción de tradición es sincrónica, pero es diacrónico el mecanismo de su constitución como acervo. Como vemos, Aparicio Maydeu da igual importancia a ambas dimensiones y pone en relieve la compleja cuestión del canon: "... no todas las obras alcanzaron a formar parte del acervo que denominamos tradición, las que, en cambio, sí la integran devienen modélicas por definición, toda vez que se las reconoce como referencias latentes o pasivas que pueden activarse en cualquiera de los nuevos procesos de creación que se estén llevando para contribuir a la generación de las nuevas obras, que a su vez serán escogidas o descartadas" (Aparicio Maydeu 2013, p. 37). Este canon, entonces, no es fijo, pues lo modélico va cambiando y ciertas obras que en un momento no son tomadas en cuenta, en otras ocasiones sí lo son.

Este concepto es importante en el caso de Bión y en la cuestión de su potencial lugar como fuente de relatos de Adonis y Venus: es erróneo pensar que el único modelo fijo podía ser Ovidio y que si Bión no fue tomado en cuenta, por ejemplo, en ciertos momentos o autores, nunca lo sería, o que Ovidio era único e inamovible como

³⁷ Aparicio Maydeu 2013, p. 21. Ya mencionamos las aproximaciones similares de Frye (1952, pp. 95-97), y Jauss (1970, p. 9 y ss).

³⁸ También en pp. 39-40 habla de un horizonte de expectativas: "El conocimiento de la tradición provee al receptor de la información enciclopédica necesaria... para llevar a cabo su protocolo exegético e interpretativo de la obra de arte". Considero que en algunos aspectos la teoría de Aparicio Maydeu y su noción de tradición se vincula con la teoría de la recepción y que ambos campos comparten ideas, aunque no la terminología.

referente mitológico-literario básico para todo autor y época. Más aún, el canon al que un autor recurra cambiará según también cambien sus intereses narrativos, poéticos, políticos, etc., y su contexto en general. Por ello, es importante reconocer, en primer lugar, que la recreación de la muerte de Adonis y el lamento de Venus implica una adecuación de enfoque que claramente daría primacía al relato de Bión por encima de otros modelos; en segundo lugar, hay que discernir la función que adquieren esta elección de enfoque y la interacción con los posibles modelos en la interpretación general de la obra. En otras palabras, ¿por qué Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas deciden dar atención a este momento narrativo y qué es lo que la muerte-lamento implica en sus obras? Determinar el modelo de los relatos áureos de Adonis y Venus, por ende, no es la única tarea del análisis de tradición clásica, sino que su método nos obliga a explicar el significado literario de estos elementos y la relación entre el modelo, en este caso antiguo, y el poeta moderno.

Igualmente, Maydeu aboga por un nuevo entendimiento de “tradición”, en el que ésta nos sea vista mediante un proceso simple y automatizado de transmisión en el que la idea de diacronía supera la de sincronía. Al contrario, hay que entenderla como “repertorio a disposición”, que contempla la diacronía y la sincronía, y en la que el artista elige, consciente o inconscientemente, continuar o romper con los elementos que ha recibido (Aparicio Maydeu 2013, p. 41). Por esto, nuestra investigación necesita el testimonio no solamente de un poeta, sino de al menos dos, pues cada uno añade a la construcción del mito de Adonis y Venus y a la forma en que pudo leerse y recrearse en el Siglo de Oro. Así, mientras que el rastreo de la transmisión bionea es fundamental (dimensión diacrónica), el análisis del corpus hispánico es tanto parte de la vida del texto griego al igual que el griego es parte de la constitución de los hispánicos.

Finalmente quisiera aclarar: ¿por qué mencionar a estos tres teóricos entre los muchos que trabajan tradición clásica en la literatura hispánica? En realidad, elegí tres figuras destacadas, especialmente en el ámbito teórico, que, en su pluralidad, son ejemplos de tres distintas maneras de trabajar la tradición clásica, y que muestran que esta disciplina en la actualidad no es estática. En otras palabras, no hay un solo método, positivo e infalible (como dice Aparicio Maydeu (2013, p. 19), la tradición no

es una ciencia exacta), sino que hay diferentes vías, posibilidades y maneras de trabajar siempre sustentadas en la teoría, con aproximaciones a diversas disciplinas hermanas, como la historia o los estudios culturales (García Jurado), con la filología clásica tradicional (Vicente Cristóbal) o con la literatura comparada-estética de la recepción, en la mirada intercultural interdisciplinaria contemporánea de Aparicio Maydeu. Todos, sin embargo, tienen en común el uso de bases teóricas y la búsqueda de definiciones funcionales que den explicación del fenómeno de la trayectoria y el progreso³⁹ literarios.

1.2 La tradición clásica como práctica literaria en los Siglos de Oro

De acuerdo con López Grigera, el estudio de la tradición clásica, entendida como recuperación del pasado grecolatino, comienza en España con Alfonso X, quien dirige la traducción y compilación de materiales clásicos en la *General Estoria* y la *Estoria de España*, en las que pueden encontrarse pasajes de poetas latinos mediados por intérpretes medievales (López Grigera 2007, p. 196). Por su parte, Battlori destaca la contribución de Juan Fernández de Heredia (1313-1395), quien ordena por primera vez una traducción de Tucídides y Plutarco a una lengua romance de origen hispánico, castellano o su dialecto aragonés, e imita a los historiadores antiguos en sus obras vernáculas (Battlori 1987, p. 4).⁴⁰ Además, Fernández de Heredia mantuvo un grupo de eruditos helenistas en su casa en Aragón para editar, transcribir y traducir su colección de historias griegas, latinas y vernáculas (Nader 1979, pp. 82-83).

En el siglo XV Alonso de Cartagena (1385-1456) fue una de las figuras más relevantes del llamado Prerrenacimiento en España. Fue traductor de Cicerón y de tratados y tragedias de Séneca, por los que tenía un interés especial dada su inclinación por el estoicismo. Algunos especialistas consideran que este Prerrenacimiento del siglo XV fue introducido por la clase social de los “letrados”, funcionarios administrativos de alto rango en las cortes reales que iban a la

³⁹ Entendido etimológicamente como movimiento hacia adelante temporalmente, sin juicio de valor sobre el mejoramiento teleológico del arte

⁴⁰ Para este especialista, las Conquistas de Aragón en el este bizantino explican por qué el humanismo catalán-aragonés fue más helenista que latinista.

universidad; según otros, la familia Mendoza es determinante en la introducción de estas corrientes, comenzando con Pedro López de Ayala (1332-1407), traductor de Tito Livio y Boecio (citar), y con miembros como Iñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana (1398-1458). Éste último se rodeó de manuscritos y de eruditos que tradujeron autores clásicos e italianos. Su mentor fue Don Enrique de Villena (1384-1434), traductor de Cicerón y Virgilio (López Grigera 2007, pp. 197-198).⁴¹

Durante el Renacimiento, como es bien conocido, la presencia de los clásicos griegos y latinos en todas las esferas artísticas fue fundamental. La estrecha relación política, social y cultural entre Italia y España fue evidentemente un factor decisivo para la introducción de estos preceptos en la literatura del Siglo de Oro. En primer lugar, muchos de los humanistas españoles estudiaron en Italia. Basta pensar en la estancia de Garcilaso en Nápoles, o los años que Hurtado de Mendoza pasó en este país como embajador; Núñez de Guzmán, el Pinciano, o Antonio de Nebrija son otros ejemplos. Más aún, hay que tomar en cuenta la ocupación española de Italia, como quedó conformado con el tratado de Cateau-Cámbresis de 1559, que da inicio a la preponderancia española en Europa.⁴²

La mitología fue uno de los principales vehículos de entrada de la cultura clásica en la moderna. El catolicismo, sin embargo, dominó Europa durante estos siglos, antes del surgimiento del protestantismo. Como consecuencia, el mito pagano se fusionó con el cristiano (cfr. Caruso & Laird 2013, pp. 12-13) y la Antigüedad se entendió a través de la ideología religiosa del cristianismo, el cual jugó un papel importante al determinar qué tradición clásica debía ser revivida (Kallendorf 2007, p. 39). La noción de clásico, por ende, incluía las tradiciones hebreo-cristianas además de la grecolatina, por lo que se mezclaban referencias clásicas con personajes de la vida real y el cristianismo (Rowland 2007, p. 46). Este aspecto resulta de gran importancia, en primer lugar, para destacar que la tradición clásica en los Siglos de Oro no fue secular o laica, es decir, no buscaba alejarse de la realidad socio-cultural o reaccionar contra ella; al contrario, ambas deben ser leídas en conjunto y de acuerdo con esta relación

⁴¹ Cfr. Nader 1979, que es un referente básico sobre este tema.

⁴² Estos tratados ente España, Francia e Inglaterra pusieron fin a las guerras de Italia (o Grandes Guerras de Italia) y a los conflictos entre los Habsburgo y Francia, marcando la debilidad de los estados italianos y dando lugar a una nueva situación internacional Cfr. Highet 1985, pp. 257-259.

multilateral y simbiótica. Es fundamental, según las tendencias de estudio actuales, tener en cuenta la alta carga moral e incluso de censura que esto conlleva y buscar los diversos significados que los textos revividos pueden tener al leerse ante este trasfondo social. De esta forma hay que preguntarnos, ¿qué implica que cierto mito o texto se reelabore dentro del entramado cultural de estos siglos? ¿Tal texto debe leerse aisladamente, de forma literal, o intertextualmente, reflejado en alguna estructura social relevante del tiempo? Hay que entender los mitos, incluyendo el de la muerte de Adonis, y las reelaboraciones clásicas con esta clave.

Las tensiones ideológicas inherentes en el humanismo del Renacimiento emergieron de nuevo en la Contrarreforma, en la que los textos clásicos que parecían retar la moralidad cristiana terminaban en el Index, una lista de libros que los católicos podían leer sólo en forma expurgada, o no podían leerlos (Kallendorf 2007, p. 40). En el Barroco, entonces, fue muy importante la presencia religiosa en un momento en el que la iglesia católica estaba bajo cuestionamientos y cismas, los primeros siglos de la historia cristiana fueron de especial interés. Las imágenes de los primeros cristianos eran continuamente asociadas con la antigua Roma, y se pintaba a los personajes bíblicos vestidos como romanos. De esta manera, en el arte barroco se intensifica la asociación natural entre las culturas clásica y cristianas (Rowland 2007, p. 45).

En el periodo barroco, la tradición clásica adquirió dos funciones fundamentales. Por una parte, continuó siendo un estándar de imitación y de calidad, pero asumió más bien el estatus de reto, pues el artista ya no se contenta con imitarla, sino que busca incluso superarla y empujar sus límites. El mito clásico otorgó a los artistas barrocos vías para externar opiniones e ideas sin ser explícitos; por ejemplo, la libertad de los antiguos para desplegar erotismo o el cuerpo humano dio una libertad similar a los artistas barrocos, por lo que éstos últimos debían conocer bien a los clásicos, quienes serían sus vehículos expresivos. La idea era que mientras más conocimiento de los clásicos tuviera el artista, más posibilidades de expresión y variedad podría desplegar.⁴³

⁴³ Sobre el uso del mito en conjunción con el erotismo en el barroco, cfr. Kluge 2014.

Otra función muy relevante de la tradición clásica será la legitimación del poder político. Los países más poderosos de Europa se disputaban cuál era el centro de la tradición clásica, es decir, quién era el heredero de los clásicos: Italia, Francia, España, Alemania, Inglaterra, etc. Las cortes usaron el arte barroco para cimentar esta afirmación, buscando conexiones entre sus antepasados y los clásicos para dar certificación, de forma colateral, a su posición política preponderante. Quien se comprobaba el legítimo heredero de los clásicos, mediante la cultivación de las artes basadas en paradigmas grecolatinos, también sería el legítimo centro político y de poder europeo (Rowland 2007, pp. 47-50).

1.3 Literatura griega y Siglos de Oro

Como mencionamos anteriormente, el concepto de Renacimiento implica la reconfiguración de los textos grecolatinos, aunque la tradición clásica nunca fue totalmente interrumpida durante la Edad Media; el latín fue la lengua de este nuevo enfoque, la cual, de igual manera, nunca dejó de utilizarse en círculos de erudición y en el seno de grupos eclesiásticos. El griego antiguo, por otra parte, no gozó de este estatus de “lingua franca” o cultural, y prácticamente desapareció de Europa. Sin embargo, la cultura griega también tuvo una continuidad ininterrumpida a través de la Antigüedad tardía y la Edad Media en los monasterios de Italia del sur, sobre todo en Calabria. Más aún, en el periodo renacentista esta lengua regresó a Europa debido a la emergencia de textos antiguos y a importantes sucesos políticos e históricos, especialmente la caída de Constantinopla a manos de los otomanos, que provocó el éxodo masivo de filólogos bizantinos, concedores de la lengua y literatura griega, a Italia.⁴⁴

Los humanistas italianos aprendieron griego de estos eruditos bizantinos migrantes, pero ya desde el siglo XIV dos monjes calabreses se convirtieron después en importantes maestros de griego: Barlaam (1290-1350) y Leonzio Pilato (1300-1365). Petrarca dio inicio a esta inquietud helenófila y comenzó en 1339 lecciones de griego con Barlaam, quien desafortunadamente no pudo llevar a cabo el curso debido a su

⁴⁴ Cfr. Caruso & Laird 2013, pp. 8-10; Muñoz Sánchez 2014. Sobre la tradición clásica en la cultura bizantina el lector puede referirse a Mullet & Scott 1981.

edad avanzada (Highet 1985, p. 16). Aunque Petrarca nunca logró leer un libro en griego, sí buscó manuscritos griegos; sabemos que consiguió uno de Homero gracias al diplomático bizantino Nicolás Sigerio (quien se lo envió de Constantinopla), que conoció otro en venta en Padua⁴⁵, y que poseyó unos 16 diálogos de Platón (Highet 1985, pp. 83-84). Además del conocimiento de la lengua, los inmigrantes bizantinos también llevaron manuscritos griegos a Italia, aunque éstos igualmente se buscaban y pedían por encargo. Por ejemplo, Lorenzo de Medici envió a Grecia a Giovanni Lascaris, el cual visitó los monasterios del Monte Athos y encontró las obras de los oradores atenienses. El papa Nicolás V también hizo lo mismo, y gracias a estas actividades creó la actual biblioteca Vaticana, empleando a cientos de copistas y eruditos para conformar, en sólo 8 años, una biblioteca de 5 mil volúmenes. Highet (1985, pp. 17- 18) afirma que estos mecanismos permitieron a los humanistas italianos descubrir una gran parte de la cultura clásica “as though it were absolutely new...”.

Después del intento de Petrarca por aprender griego, en 1360 Boccaccio comenzó a estudiar con uno de los alumnos de Barlaam, Leoncio Pilato, quien posteriormente se instaló en la Universidad de Florencia, convirtiéndose en el primer profesor de griego en Europa occidental. Leoncio, además, produjo la primera traducción completa de la *Iliada* y la *Odisea* a prosa latina;⁴⁶ subsecuentemente, otros bizantinos continuaron enseñando griego en Italia. No obstante, fue 1397, cuando Manuel Crisoloras (1355-1415) llegó a Florencia, el momento que marca la introducción de los estudios helénicos a Italia y el occidente (Caruso & Laird 2013, p. 7).

El alumno de Crisoloras, Guarino da Verona (1370-1460), fue profesor de griego en Ferrara a partir de 1436 y uno de los primeros italianos en enseñar la lengua.⁴⁷ A finales del siglo XV ya existían gramáticas y diccionarios griegos, por ejemplo la gramática del tesalonicense Teodoro Gaza (1398-1475), publicada por primera vez en Venecia en 1495 en la imprenta de Aldo Manuzio. Todo lo anterior provocó que el

⁴⁵ Según Muñoz Sánchez (2014), éste sería el códice del que Leoncio Pilato habría realizado su conocida traducción de la *Iliada* y la *Odisea*, misma que menciono a continuación Cfr. Pade 2008.

⁴⁶ Sobre la figura de Pilato, cfr. Pertusi 1964.

⁴⁷ Menciono a su hijo, Battista Guarino, a continuación, como traductor de Plutarco, y en el capítulo 2.2 (cfr. infra, p. 54). Esta familia jugó un papel muy importante en la introducción y difusión de la lengua y literatura griegas en Italia.

canon clásico ya no se restringiera únicamente a los modelos latinos, sino que la creciente difusión del griego, y también de la literatura griega en traducciones latinas, hizo que nuevos modelos pudieran ser tomados en cuenta como ejemplos a imitar (Caruso & Laird 2013, pp. 9-10).

No solamente en Italia resurgió el griego con fuerza, sino que otros países europeos también tuvieron conocimiento y gran interés por la cultura helénica antigua, ya fuera por el contacto con los italianos o por esfuerzos propios por difundir y estudiar esta literatura. Un ejemplo de esto se dio en la corte francesa, que preparó la publicación de obras clásicas patrocinadas por el papa Urbano VIII y adornadas con grabados, publicadas por la Prensa Real Francesa y que incluían las obras de Virgilio, Horacio y Teócrito (Rowland 2007, p. 50). Es decir, los latinos ya no bastaban y no era suficiente leerlos, sino que se buscaba conocer sus modelos.

En el siglo XV la tradición helénica se conoció en España sobre todo a través de las traducciones latinas e italianas, pero en el siglo XVI varios autores griegos ya estaban editados y traducidos al español. El redescubrimiento de la cultura griega no pasó inadvertida en España; al contrario, las mentes más preclaras del Renacimiento español se sumaron a los esfuerzos por difundirla, y un número considerable de humanistas contribuyeron con traducciones e imitaciones. Por ejemplo, entre 1446 y 1452 los libros 1-4, 10 y parte del 9 (vv. 222-605 tomados de la conocida versión en prosa de Leonardo Bruni⁴⁸) de la *Iliada* fueron traducidos al español, obra conocida como la *Iliada en Romance*⁴⁹, conservada en el Ms. Add. 21245 de la British Library. Juan II de Castilla había pedido al humanista italiano Pier Candido Decembrio que le dedicara una versión latina de la *Iliada*.⁵⁰ Decembrio le envió una versión parcial, misma que fue traducida al español por encargo del Marqués de Santillana. Lida de Malkiel, así como la mayor parte de la crítica, considera que el traductor fue el hijo del Marqués de Santillana, Pedro González de Mendoza.⁵¹

⁴⁸ Cfr. Serés 1997, p. 18. Bruni tradujo en prosa latina los discursos de Fénix, Odiseo y Aquiles del ll. 9. 222-603, y le añadió un proemio en el que distingue los tipos de *ars dicendi*.

⁴⁹ Este texto ha sido editado por Guillermo Serés 1997.

⁵⁰ Decembrio probablemente usó, a su vez, la traducción de Leoncio Pilato, por lo que la *Iliada en romance* y los textos de Pilato estarían textualmente emparentados. Cfr. Pade 2008,

⁵¹ Lida (1951, p. 204) corregía así a Highet, "En nota, Highet se refiere a la versión castellana de los cantos 1, 2, 3, 4 y 10 basada en la latina de Pier Candido Decembri y realizada o patrocinada por Pedro

Posteriormente, Diego Gracián de Alderete (1510-1600), discípulo de Juan Luis Vives, tradujo la *Moralia* de Plutarco (1548), a Tucídides (1564) y a Jenofonte (1552).⁵² De forma similar, el historiador y lexicógrafo Alfonso de Palencia (1423-1492) tradujo las *Vidas paralelas* de Plutarco al español en 1491 apoyándose en la versión latina de Battista Guarino da Verona (Highet 1985, p. 117). La tragedia fue otro género privilegiado por los traductores hispánicos. La *Electra* de Sófocles fue traducida al español como *La venganza de Agamenón* por Fernán Pérez de Oliva en 1525 (m. 1531), y posteriormente *Hécuba* de Eurípides en 1528. Aristófanes, más aún, fue vertido al castellano en 1577 por Pedro Simón de Abril (1530-1595), quien fue una importante figura del helenismo hispánico, autor de gramáticas latinas y una griega, traductor de Aristóteles, de las *Fábulas* de Esopo, de *Diálogos* de Platón, y de la *Medea* de Eurípides (Highet 1985, pp. 120-121).⁵³

Es claro que los latinos fueron los modelos más inmediatos para los humanistas y poetas españoles, pero es importante no descartar la influencia de los autores griegos. Debemos tomar en cuenta la importancia de la cultura clásica en forma global y no aislando una parte de otra. López Grigera (2007, p. 200) comenta, hablando sobre la tradición helénica en Garcilaso de la Vega: “The classical sources of Garcilaso, who read and wrote Latin, although we do not know whether he also knew Greek, are Ovid, Horace, Vergil, Martial, Tibullus, and Theocritus (either directly, or by way of Petrarca, Poliziano, Bembo and other Italians such as Bernardo Tasso and Sannazaro).” De tal forma, esta especialista destaca que tanto Teócrito como Virgilio son modelo para sus églogas, por nombrar un género, y que el griego pudo llegar a él por vía de sus también relevantes modelos italianos; aunque no hubiera una lectura directa, la literatura teocritea está presente en su poesía.

Otros autores del siglo XVII también tuvieron a los griegos como modelos. Sabemos que Francisco de Quevedo leyó cuidadosamente a Píndaro, pues se han descubierto libros de su colección personal con *marginalia* que demuestran su interés

González de Mendoza, primogénito del Marqués de Santillana...”. Así también Moll 1992, p. 467. Sin embargo, Serés (1989) sugiere que Juan de Mena pudo ser quien tradujera el poema y que González de habría encargado de los paratextos preliminares.

⁵² Cfr. la *Biblioteca de traductores* de Menéndez Pelayo, p. 177.

⁵³ Cfr. Bolgar 1954, pp. 508-525, donde presenta un cuadro sintético de traducciones de autores griegos.

en poetas griegos, como Píndaro o Licofrón. En Santander, además, existe un ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles que le pertenecía, con anotaciones y referencias a su propia poesía. También hay que considerar su traducción de las *Anacreónticas*. Los *Diálogos* de Luciano, por otra parte, tuvieron un impacto decisivo en la conformación de la prosa áurea, como en las *Novelas ejemplares* de Cervantes o en los *Sueños* de Quevedo.⁵⁴ Luciano fue sin dudas un favorito del Renacimiento que, junto con la novela griega, en especial *Dafnis y Cloe* de Longo y las *Etiópicas* de Heliodoro, que contaron con traducciones al italiano y a otras lenguas europeas, conformó un importante modelo de imitación en los siglos XVI y XVII (Highet 1985, p. 124).

En estas páginas he pretendido delinear los fundamentos básicos de la tradición clásica como método de análisis literario, así como los conceptos y definiciones utilizados en el presente trabajo. La tradición clásica cuenta con una amplia historia y un fuerte arraigo en los estudios hispánicos, ya sea entre los teóricos contemporáneos o en las disquisiciones eruditas y literarias sobre el pasado clásico, existentes desde el periodo medieval, y su recuperación para su adaptación a la literatura castellana. Además, el helenismo no es un elemento extraño en el ámbito cultural hispánico. El español, como vimos, cuenta con el privilegio de ser la primera lengua vernácula en la que fue traducido un poema homérico; más aún, destacables humanistas rescataron, comentaron y tradujeron autores griegos a partir del siglo XVI. Juan de la Cueva (al menos en 1582) y Pedro Soto de Rojas (tal vez ya en 1619), por ende, trabajan en un contexto en el que la cultura griega ya está difundida, no solamente en Italia sino en toda Europa. Consecuentemente, Bión, a pesar de ser un poeta griego considerado menor, no es inviable como modelo de la recreación del mito de Adonis, específicamente del momento funerario en el que el joven muere y es llorado en un rito trenódico por Venus.

⁵⁴ Cfr. López Grigera 2007, pp. 201-204. Un trabajo importante sobre la presencia de Luciano en la literatura italiana del Renacimiento es Marsh 1998.

2. El *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna: contexto, recepción y transmisión textual.

2.1 Bión y su *Lamento*. Contexto y recepción

2.1.1 Bión y su obra

En este capítulo revisaremos panorámicamente la biografía y obra de Bión de Esmirna, así como su *Lamento fúnebre por Adonis*, su recepción en literatura posterior y su transmisión textual, tanto manuscrita como en impresiones, a partir del siglo XV, y en traducciones, ya sea a lenguas vernáculas o al latín. El objetivo primordial será ofrecer al lector un contexto general de la obra de Bión para que tenga en mente el texto del *Lamento*, cuya presencia en el Siglo de Oro habrá que corroborar posteriormente. Además, es igualmente de primera importancia comprobar el contacto del texto bioneo con Europa, y particularmente España, en época moderna, por lo que la interesante historia de la transmisión de su texto no puede ser obviada. Espero probar al final de este apartado que el *Lamento fúnebre* de Bión de Esmirna fue un texto conocido, leído y difundido los siglos XVI y XVII, y que pudo por ende ser objeto de imitación.

Bión de Esmirna es uno de los tres poetas que la tradición denomina “poetas bucólicos” junto con Teócrito de Siracusa, conocido sobre todo por sus *Idilios*, y Mosco de Siracusa, de quien se recuerda especialmente el poemilla *Amor fugitivo* y el epilio o poema mitológico hexamétrico *Europa*. Tenemos pocos indicios de su vida, de la que prácticamente no sabemos nada. Sobreviven dos testimonios: uno de ellos es el escolio al poema 9.440 de la *Antología Palatina*, precisamente el *Amor Fugitivo* de Mosco;⁵⁵ el segundo es la entrada de la vida de Teócrito en la enciclopedia bizantina conocida como Suda.⁵⁶ Poco puede concluirse de estas breves noticias.⁵⁷ Parece casi

⁵⁵Schol. Mosch. AP 9.440 (la traducción es mía): “Éste Mosco es el poeta de los llamados poemas bucólicos, de los cuales el primero es Teócrito, el segundo el mismo Mosco, y el tercero Bión de Esmirna” (οὗτος ὁ Μόσχος ποιητής ἐστὶ τῶν καλουμένων βουκολικῶν ποιημάτων, ὧν πρῶτος Θεόκριτος, δεύτερος αὐτὸς ὁ Μόσχος, τρίτος Βίων ὁ Σμυρναῖος).

⁵⁶Suid., θ 166 A., s.v. Θεόκριτος (la traducción es mía): “Debe saberse que hubo tres poetas de epos bucólico: este Teócrito, Mosco de Sicilia y Bión de Esmirna, de algún lugarcillo llamado Flosa (... ἰστέον δὲ ὅτι τρεῖς γεγόνασι Βουκολικῶν ἐπῶν ποιηταί, Θεόκριτος οὐτοσί, Μόσχος Σικελιώτης καὶ Βίων ὁ Σμυρναῖος, ἕκ τινος χωριδίου καλουμένου Φλώσσης).

seguro que nuestro poeta era de Esmirna, ciudad griega ubicada en la costa de la península Anatolia. La localidad Flosa es desconocida excepto por esta mención; J. D. Reed cree que pudo ser una de las poblaciones de las que Esmirna se reconstituyó después del sinecismo de los reyes helenísticos Antígono y Lisímaco (Reed 1997a, p. 1).

Se ha postulado que fue italiano por la lectura del *Epitafio de Bión* atribuido a Mosco (s. II a. C.),⁵⁷ cuyo estribillo es “Comenzad, oh Musas sicilianas, el duelo comenzad”, y que dice en v. 94 “Yo canto la canción de la pena de Ausonia”.⁵⁹ Sin embargo, estas menciones se han explicado de otras maneras (cfr. Reed 1997a, p. 3; Fantuzzi 1985, p. 144). Por otra parte, el antologista Estobeo (s. V d. C), quien nos transmite casi todos sus fragmentos, encabeza algunos de estos textos (III, XXIX 52=IV, XXb 53) con la leyenda Βίωvos Σμυρνᾶϊου, “de Bión de Esmirna”. Lo más probable, entonces, es que el lugar de origen de Bión sea Esmirna y, por ende, que la ubicación asiática de esta ciudad haya afectado su producción literaria, pues en un ambiente asiático como el de Esmirna podría explicarse la elección del tema del *Lamento fúnebre por Adonis* (Fantuzzi 1985, p. 144).

Su datación cronológica tampoco ha podido determinarse con precisión. Si el *Epitafio de Bión* fuera obra de Mosco, como se mencionó anteriormente, éste último sería su discípulo y, por ende, posterior, por lo que Bión se ubicaría en el siglo III a. C. No obstante, el filólogo alemán Franz Bücheler⁶⁰ refutó la autoría de Mosco y demostró que hay que atribuir un significado cronológico a la secuencia del primer testimonio que presentamos, es decir, Teócrito fue el primer poeta bucólico (s. III a. C.), le sigue Mosco (s. II. a. C), y Bión sería el último; por lo tanto, ésta no es una secuencia de aptitud poética sino cronológica (Fantuzzi 1985, p. 142).

Puede aducirse evidencia también de su obra. En primer lugar, Bión muestra una importante influencia de la poesía de Teócrito y Mosco, por lo que debió conocer

⁵⁷ Además de éstos, Reed añade otros dos testimonios sobre la vida de Bión: *El Epitafio de Bión* erróneamente atribuido a Mosco y Diógenes Laercio 4.58, una lista de los 10 Biones; el séptimo de ésta es un μελικός ποιητής, que pudo ser el nuestro porque no se conoce ningún Bión lírico.

⁵⁸ Poema hexamétrico sobre la muerte de nuestro poeta transmitido anónimo en el *corpus bucolicum* pero que en el Renacimiento fue atribuido a Mosco. Sin embargo, hoy en día esta atribución se considera errónea por motivos que se explicarán más adelante.

⁵⁹ Ambas traducciones son las de García Teijeiro & Molinos Tejada 1986. Ausonia es una localidad de Frosinone, Italia; este topónimo es frecuentemente usado como sinónimo de la península.

⁶⁰ En “De Bucolicorum Graecorum aliquot carminibus”, *RhM*, XXX, 1875, pp. 33-61.

a ambos. Reed argumenta que el poeta y antologista Meleagro (s. I. a.C.)⁶¹ evoca el *Lamento fúnebre por Adonis* y el fr. 9 bioneos,⁶² por lo que, tomando en cuenta también el *Epitafio de Bión*, concluye que nuestro poeta floreció en algún momento entre la segunda mitad del siglo II y la primera mitad del siglo I a. C., probablemente al inicio de este periodo (Reed 1997a, p. 2).

Por su parte, Marco Fantuzzi (1985, pp. 142-143) señala las relaciones temático-mitológicas e intertextuales entre el poeta helenístico Nicandro y el *Lamento fúnebre por Adonis*. La datación de Nicandro es incierta, incluso si la hipótesis más certera lo hace contemporáneo de Mosco. Mosco y Nicandro constituyen de tal manera dos probables *termini post quos*: Bión no pudo florecer antes de los primeros 30 años del siglo II a. C. (170 a. C.). Por otro lado, Catulo alude en 5. 14 al verso 55 del *Lamento fúnebre* (cfr. Hunter 1994), por lo que, aunque el poema catuliano no se pueda datar con precisión, un *terminus ante quem* puede ser la muerte de Catulo, el 55 o 47 a. C. Su vida entonces podría ubicarse entre 170 a. C. y el 47 a. C. Más aún, si se cree que los poemas bioneos fueron incluidos en la colección de poesía bucólica de Artemidoro de Tarso (cfr. *Antología Palatina* 9.205), entonces tendríamos que mover el *terminus ante quem* al 70 a. C. Wilamowitz creía que esta era la fecha de su publicación, pero Fantuzzi considera que esto es difícil de determinar: “non ci sono testimonianze per asserire che la raccolta artemidoriana fosse così estesa da comprendere anche le poesie di Mosco e di Bione”.

Fantuzzi anota igualmente, al comentar el v. 81 del *Lamento fúnebre por Adonis* (1985, p. 119), que el uso de un artículo y de relativos dotado de valor demostrativo (en este caso $\chi\omega\delta\omicron\varsigma$) resurge en un grupo de epigramas datables entre los últimos decenios del siglo II a. C. y la edad augústea. Por ende: “l’adesione bionea ad una moda letteraria cronologicamente così ben delimitata sarà forse ulteriore indizio per la datazione del poeta di Smirne alla seconda metà del II sec. a. C. o alla prima del I”. Finalmente, habría que tomar en cuenta el v. 26 del anónimo *Epitafio de Bión*, que

⁶¹ Meleagro de Gádara, autor y recolector de epigramas a quien le debemos la primera antología conocida de epigramas, la conocida Corona de Meleagro.

⁶² También Fantuzzi & Hunter (2005, p. 178) notan los paralelos entre Bión y Meleagro y afirman que fueron probablemente contemporáneos.

habla del ταχύς μόρος, la rápida muerte o destino fatal, de Bión, y que podría indicar que murió joven.⁶³

Es importante contextualizar el tipo de literatura en la que creó Bión su obra. Es, como se estableció previamente, el tercero de los poetas bucólicos. Independientemente de las problemáticas concepciones modernas y prejuicios genéricos sobre el significado de “bucólico”, en los que no pretendo profundizar⁶⁴, entiendo aquí que este término designa a un seguidor de Teócrito de Siracusa, a un autor que imita su poesía, tanto en tema como en dialecto, métrica y estilo. Teócrito es uno de los poetas más importantes de la época helenística (323-31 a. C.), que comienza con la muerte de Alejandro Magno y termina con la batalla de Actium entre las fuerzas de Octaviano y las de Marco Antonio y la reina Cleopatra. Los cambios políticos que tuvieron lugar tras las conquistas del macedonio dieron paso a nuevas sensibilidades estéticas y a un periodo de innovación literaria en el que la gran poesía de las épocas arcaica y clásica se había convertido en modelo de imitación y recreación (cfr. Gutzwiller 2007, p. 26), y en el que el surgimiento de la filología en Alejandría y el predominio de la escritura sobre la oralidad afectaron el tipo de producción poética.

Entre las principales características de la poesía helenística del siglo III veremos: un enfoque en escenas y personajes cotidianos, la “humanización” de los personajes heroicos y épicos, la alabanza y deificación de los monarcas, mayor atención a los personajes femeninos y a su psicología, la experimentación y mezcla de convenciones formales y genéricas, la erudición y conocimiento de fuentes (ésta es la literatura que mejor representa el *arte allusiva* que describe el filólogo italiano Giorgio Pasquali)⁶⁵, el juego literario y el humor, la exploración y creación de géneros menores (como el epigrama literario, el epilio, el mimo, etc.), la fijación por escrito y circulación libresca de poesía y géneros antes orales, entre otras (cfr. Gutzwiller 2007, pp. 27-28; Giangrande 1984).

⁶³ Al inicio de su comentario al Lamento fúnebre por Adonis, Fantuzzi presenta una cronología más precisa: 130, 120- 57, 55 a.C. (1985, p. 7).

⁶⁴ Para esto remito al lector a Reed 1997a, p. 3 y ss.; Halperin 1983; Fantuzzi 1998, pp. 61-62.

⁶⁵ Pasquali describe su teoría en un influyente artículo titulado “Arte allusiva”, publicado por primera vez en *L'Italia Che Scrive* en 1942, y después en *Pagine stravaganti. Stravaganze quarte e ultime* en 1951. La versión más accesible actualmente es la segunda edición de esta última (1968).

En el momento cronológico en el que probablemente debemos ubicar a nuestro autor, es decir, entre los siglos II y I a. C., muchas de las anteriores reglas siguen vigentes.⁶⁶ En el plano histórico, Roma había adquirido relevancia política y militar y había expandido su territorio hacia el este, ocupando intermitentemente áreas de Grecia y Asia menor, sobre todo tras vencer a Macedonia en las guerras Macedonias (214-148). Por ello, el contacto entre Grecia y Roma fue más intenso que nunca. Además, la capital del reino helenístico atálida, Pérgamo, aliada de Roma y unos kilómetros al norte de Esmirna, también adquirió prominencia política, pero sobre todo cultural, con su importante complejo palacial y biblioteca. Además, Esmirna, al igual que Pérgamo, había entrado en una alianza con Roma a principios del siglo II.⁶⁷ Fantuzzi (1981) señala, por otra parte, que había decaído el mecenazgo del siglo III, el de los primeros reyes Ptolomeos, dado que el reino Atálida llega a su fin en 133. Esta caída genera que termine igualmente el financiamiento monárquico que propició el auge de Pérgamo y, por ende, una “desorientación cultural” que propició una relación distinta con el pasado, más contemplativa y menos crítica.

J. D. Reed considera que la obra de Bión pertenece a un tipo de poesía tardo helenística que denomina “Late bucolic” o “poesía bucólica tardía”, un tipo de poesía de inspiración teocritea representada por un grupo de poemas transmitidos en los manuscritos del *corpus bucolicum* o en otras fuentes; éstos pertenecen a Bión, Mosco y otros anónimos, aunque varios han sido erróneamente atribuidos a alguno de ellos o a Teócrito;⁶⁸ además, tienen en común la imitación de los idilios miméticos dóricos de Teócrito. Vemos en esta colección, que para Reed entró a la tradición textual teocritea como una colección independiente, la presencia constante de temas eróticos,

⁶⁶ Sin embargo, Fantuzzi (1981) destaca las diferencias entre el cruce de géneros del siglo III y la practicada en el siglo I, evidenciada también en el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión, como menciono unas páginas más adelante (cfr. infra p. 47).

⁶⁷ Cfr. Erskine 2010, pp. 26-27; sobre las conquistas de Roma hacia el este en este periodo, cfr. Derow 2003, pp. 58-69.

⁶⁸ Los siguientes textos serían evidencia de esta “late bucolic”: *Amor fugitivo* (Mosco), fragmentos de Mosco, fragmentos de Bión, *Lamento fúnebre por Adonis*, *Epitafio de Bión* (Ps. Mosco o Mosco 3), *Epitalamio de Aquiles y Deidamia* (Ps. Bión o Bión 2), Idilio 19, Idilio 20, Idilio 23 e Idilio 27 (los cuatro falsamente atribuidos a Teócrito). Todos los anteriores pueden datarse entre el 150-50 a.C. y comparten rasgos métricos, temáticos y estilísticos (Reed 2006, pp. 209-210; Reed 1997a, p. 6).

relacionados o no con lo pastoril, de un “amor romántico” (Reed 1997a, pp. 6-9) y de temas mitológicos “jugetones”, como los denomina Gutzwiller (2007, p. 96).⁶⁹

La obra conservada de Bión consiste en el ya mencionado *Lamento fúnebre por Adonis* y 17 fragmentos,⁷⁰ todos escritos en hexámetros y en un dialecto dórico poético. Como indiqué anteriormente, estos fragmentos fueron transmitidos por antologías, la de Juan Estobeo (*Anthologium*, s. V) y la de Orión de Tebas (*Antholognomicon*, s. V, aunque éste sólo transmite el fragmento 17), que no tenían la intención de difundir o recoger la obra de Bión por sí misma, sino algún concepto importante o relacionado con el tema de su discusión. No obstante, pueden encontrarse similitudes entre algunos de los fragmentos, al grado que J. D. Reed cree reconocer al menos 5 idilios que podrían tomar el nombre de sus temas: *Jacinto*,⁷¹ Νομῆϊς o *Los pastores*, *La fiesta* o Κῶμος, Ἴξευτῆς o *El cazador de aves*, Κύκλωψ o *El cíclope*.⁷² Igualmente, este estudioso considera que hay evidencia de al menos 18 poemas de Bión de Esmirna (Reed 1997a, p. 14).

El *Lamento fúnebre por Adonis*, nombrado en los manuscritos como *Epitaphios Adonidos*, o *Epitafio de Adonis* (por lo que algunos editores lo llaman simplemente el “*Adonis*”) es sin duda su poema más importante e influyente; presento el texto griego con traducción más adelante en el apéndice 1. Se trata de un poema hexamétrico de 98 versos en dialecto dórico literario⁷³ sobre la muerte de Adonis, el joven amante de la diosa Afrodita, que es herido de muerte mientras caza un jabalí. Afrodita se percata del suceso y expresa su dolor mediante un sentido lamento; finalmente prepara el cadáver de su amado para los ritos funerarios apropiados. Como señala Hopkinson (1988, p. 215), esta obra es un “tour-de-force” de narrativa erótica.

⁶⁹ Un ejemplo de este “mito juguetón” es el fr. 10, en el que Afrodita se le aparece al poeta en sueños junto con Eros para pedirle que le enseñe a cantar a su pequeño; sin embargo, será el niño Eros quien le enseñe al poeta y lo haga olvidar todo lo que sabía.

⁷⁰ Sobre fragmentos de Bion completos con comentario, cfr. Reed 1997a. La obra de Bión también es escasa y ha sufrido de múltiples atribuciones erróneas, como el *Epitalamio de Aquiles y Deidamía*, hoy en día descartado como auténtico.

⁷¹ Este poema se relacionaría con el de Adonis por su tema, dos jóvenes bellos que mueren trágicamente.

⁷² Es destacable que este poema trataría sobre el amor entre el Cíclope y Galatea (fr. 16). Teócrito había sacralizado este tema como bucólico, aunque lo adaptó del ditirambo del siglo IV (Filoxeno de Citera). (Reed 1997, p. 10). Cfr. Hordern 2004.

⁷³ Giuseppe Giangrande (2002, pp. 136-137) destaca que el *Lamento* contiene muchas formas épico-jónicas, pero el dialecto principal es una mezcla de dórico y eólico.

Estévez (apud Reed 1997a, p. 23) distingue tres secciones en este poema: 1. anuncio a Afrodita del suceso y su búsqueda del cuerpo de Adonis (1-39). 2. Su discurso ante el cuerpo (propriadamente el lamento), que culmina con el crecimiento milagroso de flores (40-67). 3. Preparaciones funerarias del cuerpo de Adonis (68-96). Por otra parte, Fantuzzi (1981, pp. 102-103) divide el *Lamento* en cinco partes y las compara con la estructura de la tragedia griega: 1. Vv. 1-6, que funcionan como prólogo y párodo: se declara el argumento y se exhorta al luto a Afrodita (los amores, *érotés*, funcionan como un coro). 2. Vv. 7-19, funcionan como primer episodio; se presenta a Adonis en escena. 3. Vv. 19-39, funcionan como segundo episodio; se describe la carrera de Afrodita hacia Adonis. 4. Vv. 40-68, funcionan como tercer episodio; *rhésis* o monólogo de Afrodita en el que lamenta su dolor. 5. Vv. 69-98, funcionan como cuarto episodio; se representan las exequias de Adonis.

Kathryn Gutzwiller (2007, p. 97) destaca que este poema representa una canción ritual, enmarcada por un estribillo simulando los gritos de luto como los que eran entonados por los participantes, usualmente mujeres, en el festival anual en honor de Adonis, las Adonias.⁷⁴ También Reed (1997a, pp. 15-23) enfatiza que es una evocación del lamento ritual por Adonis, y presenta una mezcla típicamente helenística de narración mimética y diegética similar a los himnos miméticos de Calímaco (2, 5, 6), en los que los poemas evocan toda la escena ritual, aunque son poemas literarios que “simulan” el ambiente del rito. Sin embargo, Bión va más allá que Calímaco, pues hace del referente mismo del festival el tema del poema; es decir, el poema no se centra en la celebración ritual sino en su etiología o causa, en el evento original que la celebración anual conmemora. De esta forma, el lector, presente no sólo en las Adonias sino en la escena mitológica que les da origen, se convierte en testigo de la muerte de Adonis y el dolor de Afrodita. El rito se convierte en narración mitológica y pasa de la performance a la literatura.⁷⁵ Es notorio, además, que toda parte del mito

⁷⁴ El culto de Adonis fue adaptado en el siglo VII a. C. a partir de la fiesta de lamentación anual por el dios mesopotámico Tammuz (Dumuzi en sumerio). Este culto llegó a Asia Menor desde Siria por medio de Chipre. Cfr. Campbell 1982, p. 155. Alexiou (1974, pp. 55-56) afirma que las Adonias eran un festival popular que no fue incorporado a los cultos atenienses oficiales y que era exclusivamente de mujeres. Era, además, ocasión de alegría ritual, pero también de lamento. Cfr. Goff 2004, pp. 138- 144; Detienne, 1994. Describo la bibliografía pertinente sobre el culto de Adonis más adelante, en el capítulo 3.

⁷⁵ Podría pensarse que el *Lamento* es un himno, pero el género de este poema es un tema complicado y discutido. Cfr. Fantuzzi 1985, p. 8: “... si rivelerá un inno di argomento epicedico, in cui l’accentuato

que no se relaciona con el festival de las Adonias es omitido (e.g el nacimiento de Adonis) o es aludido de pasada (muerte en la caza, padres de Adonis, etc.).

Marco Fantuzzi (1981) insiste en que la contaminación de géneros literarios presente en el *Lamento* es distinta de la experimental mezcla genérica practicada en el siglo III, pues es más “armónica”, con rasgos genéricos menos notorios y más heterogéneos: “L’autore sembrerebbe non porsi il problema del genere (dei generi) del poema: realizza una nebulosa di elementi eterogenei...” (p. 95). Esta naturaleza, que Fantuzzi atribuye al contexto cultural del siglo I d. C., dificulta la categorización del poema, fruto para el italiano de la “desorientación cultural” producida por los cambios en el sistema de mecenazgo y mencionada previamente.

Más recientemente, Antje Kolde explora las semejanzas del *Lamento* con el epilio helenístico⁷⁶ y, extendiendo las conclusiones de Fantuzzi, enfatiza que la mezcla consciente de tradiciones literarias manifiesta una reflexión sobre los límites del género en la que Bión da continuidad a las preocupaciones de sus predecesores sobre el género (sería así una exacerbación de la *polyeideia* o mezcla de géneros calimaquea), pues tiene claras las apariencias de estos géneros sin realmente pertenecer a alguno. .

Otra aportación relevante sobre el género del *Lamento* es el de Flora Manakidou, quien examina la relación entre *el Lamento fúnebre por Adonis* y el *Epitafio de Bión* elaborado por algún alumno o seguidor de nuestro poeta (como se mencionó en pp. 39).⁷⁷ Manakidou (1996) considera que ambos pertenecen a la categoría del *genus demonstrativum* (memorial para los muertos) de Quintiliano y Menandro rétor, forma de comunicación que también se expresa en el treno o canto ritual fúnebre y concluye, por ende, que el *Lamento fúnebre por Adonis* es un treno

movimento mimetico é accompagnato da una configurazione strutturale como di “microscopica” tragedia”.

⁷⁶ Siguiendo a Baumbach & Bar (2012), considera que las características del epilio son: el uso del hexámetro dactílico, la brevedad de texto, la narración progresiva cronológicamente, la ringkomposition y el uso de la écfrasis (pues la descripción de Adonis muerto y de Afrodita errante por la montaña se asemeja a la écfrasis).

⁷⁷ El *Epitaphios bionos* es importante para entender la historia y recepción de la figura de Bión y su obra e incluso para reconstruirla, al igual que su biografía. Por ejemplo, Manakidou (1996) cree que su obra se asoma entre los contenidos de este epitafio y que su autor usa el lamento como un vehículo para reflejar la poética del poeta muerto (p. 57). Sobre esta relación simbiótica, cfr. Palumbo Stracca 2010, Kania 2012; Paschalis 1995.

dentro de la tradición de cantos fúnebres en honor de una persona famosa que ha fallecido. Esta mezcla de tradiciones, la indeterminación genérica que nos plantea, es una cualidad distintiva del poema bioneo y lo hace un texto único, atractivo y destacable en el corpus griego.

2.1.2 Adonis y el *Lamento* en la literatura antigua

El mito de Adonis está ampliamente representado en la literatura y culto antiguos, desde la poesía lírica del siglo VI y cobrando relevancia religiosa especialmente en los festivales femeninos conocidos como las Adonias.⁷⁸ Los testimonios más antiguos en la literatura griega sobre la muerte de Adonis y su funeral pertenecen a Safo: los fr. 140a LP (140 V) y 168 LP. El primero de estos es posiblemente un diálogo entre Afrodita y un grupo de mujeres en el que se describen acciones rituales funerarias tras la muerte de Adonis: “Se muere, Citerea, el delicado Adonis. ¿Qué podemos hacer? / Golpéense, muchachas, y rasguen sus vestidos“. El segundo sólo conserva el estribillo, “¡Oh, Adonis!”, pero sin duda perteneció a una composición relacionada con dicho ritual.⁷⁹

Teócrito describe también una parte de las Adonias en su idilio 15. Dos mujeres siracusanas que ahora viven en la gran metrópolis de Alejandría conversan mientras van hacia la celebración del festival de Adonis: en el palacio la reina ha dispuesto que una cantante famosa celebre, en el marco de este rito anual cíclico de renacimiento y florecimiento, la unión de Afrodita y el joven. De tal forma, describe cómo Adonis deja el Aqueronte tras doce meses: todo florece a su alrededor y la naturaleza se alegra, y se prepara el lecho para que ambos amantes yaczan juntos. A diferencia del poema funerario de Bión, Teócrito relata el momento feliz y de prosperidad en el que Adonis regresa para estar con su amada.⁸⁰

Sin embargo, los relatos sobre Adonis de época helenística y arcaica no fueron las únicas fuentes de Bión. Onofrio Vox (1989), al comentar la edición del texto de

⁷⁸Cfr. Alexiou 2002, pp. 55-58. Sobre el culto a Adonis y los festivales religiosos, cfr. Reiztammer 2016. Cfr. infra, capítulo 3.

⁷⁹ También los fragmentos de Praxila (fr.1 PMG; 747 Campbell) se remiten al culto de Adonis-Afrodita.

⁸⁰ Sobre el tratamiento de Adonis y su mito en fragmentos desde el poeta épico del siglo V Paniasis y hasta el siglo III, cfr. Reed 1996. Reed propone que la “estandarización” de la historia de Adonis, de su nacimiento incestuoso y su muerte cazando el jabalí se dio en el poema *Lyde* de Antímaco, que relataba mitos de amor desafortunado. Cfr. Kleczar 2012, quien destaca que el interés por Adonis es característico de los poetas ptolemaicos, pero también como culto estaba muy difundido en estos siglos.

Fantuzzi (1985) destacó que la descripción de la limpieza del cadáver de Adonis (v. 84) es una evocación que busca polemizar con el epilio *Jacinto*, obra del poeta del siglo III a. C. Euforión de Calcis, muy popular entre los poetas del círculo de Catulo. Este poema también presentaba la etiología de una flor a partir de la sangre, pues se menciona que la flor de Jacinto púrpura emerge de la arena donde Ajax había caído (Fr. 44 Lightfoot, 44 Van Groningen); sin embargo, Euforión rebatiría esta etiología para afirmar que la flor del Jacinto proviene de la sangre del bello Jacinto al morir accidentalmente en un juego de disco con su amante, el dios Apolo.⁸¹ Además, para Van Groningen, Euforión después habría mencionado a Adonis, quien se vincula con Jacinto por su juvenil belleza, relación amorosa con los dioses y muerte trágica.⁸² Por consiguiente, según estas sugerencias y lecturas, Euforión y su *Jacinto* habrían sido otra fuente para Bión.

Es importante señalar que el *Lamento fúnebre por Adonis* fue un texto bastante leído e imitado en la literatura posterior. Como menciona J. D. Reed (1997a, p. vii): “...Bion was a familiar figure to students of ancient literature from the Renaissance through the nineteenth century...”. Sin embargo, la fortuna del poema bioneo comenzó con la poesía latina, en la que fue especialmente popular. El tipo de erotismo que Bión despliega es similar al que prefieren los poetas latinos, y especialmente los elegiacos, para quienes los bucólicos son un modelo muy relevante.⁸³ De tal forma, veremos a los principales poetas del periodo republicano y augústeo recreando distintos *topoi* de este poema.

⁸¹ Según la lectura de Lightfoot 2009, p. 277 n. 76

⁸² Van Groningen 1977, p. 112: “Euphorion a comencé par rejeter la tradition selon laquelle la plante Hyacinthos doit son origine au suicide d’Ajax. Il préfère celle qui la met en rapport avec le belHyacinthos. A un moment donné il mentionne le sort identique d’Adonis, autre beau jeune homme qui meurt de mort violente.”

⁸³ Fantuzzi & Hunter 2005, 179. Al paralelo de la fortuna del *Lamento* en la poesía latina, Reed (1997a, Pp. 57 y ss.) enlista una serie de alusiones del corpus bioneo en la literatura griega tardo helenística e imperial, entre las que podrían destacarse: Dionisiacas, 29.87 de Nono de Panópolis y la posible relación entre Bión y Meleagro (pues para Reed el AP 5.171.3-4 es una imitación de Bión); Propercio 2.13.53-6 y Ovid. Met. 10.720-24 y Tib 3.9.7-8 evocan el mito de Adonis en términos bioneos. Reed no encuentra ecos certeros de Bión en la literatura latina después del s. I. d. C., pero afirma que a través del periodo imperial el *Lamento por Adonis* fue conocido por hablantes de griego cultos: Rufino, Gregorio Nacianceno y los novelistas (Heliodoro, Aquiles Tacio y Longo), el ya mencionado Nono de Panópolis, y los autores de algunos poemas anónimos del *corpus bucolicum*. Igualmente, concluye que si el poema tuvo alguna vez un comentario no queda rastro de él, pues las glosas y escolios en los manuscritos son obra de Triclinio y su círculo.

En primer lugar fueron los poetas del final de la era republicana de Roma, los llamados *neoterói* o *poetae novi*, que además fueron probablemente sus contemporáneos, quienes imitaron el *Lamento* y lo “incorporaron” al conjunto de textos griegos que, como modelos, darían forma a la nueva poesía latina. Catulo, el más importante en esta revolución literaria, contiene ecos bionicos en uno de sus cármes más conocidos, el Carm. 3: “Llorad, ¡oh Venus y Cupidos!, y vosotros, cuantos hombres hay sensibles al amor. El pájaro de mi niña ha muerto...” (trad. Soler Ruiz 1993). De acuerdo con Richard Hunter (1994, p. 168), el primer verso de este poema, *Lugete Veneres Cupidinesque*, evoca la fórmula *ἐπαιάζουσιν ἔρωτες* (repetido varias veces desde el v. 2 de Bión). Reed (1997a, pp. 60-61) también señala los vv. 13-14 de Catulo (*at vobis male sit malae tenebrae / Orci, quae omnia bella devoratis*) como alusión a vv. 54-55 del *Lamento* (λάμβανε, Περσεφόνα, τὸν ἐμὸν πόσιν· ἔσσι γὰρ αὐτά / πολλὸν ἐμεῦ κρέσσω, τὸ δὲ πᾶν καλὸν ἐς σὲ καταρρεῖ). Por ende, es muy probable que este lamento por el pájaro tuviera el de Adonis como hipotexto.

Los poetas augústeos también hicieron un amplio uso del *Lamento fúnebre por Adonis*. Recientemente se ha enfatizado la influencia de Bión en varios poemas de Virgilio. Por ejemplo, F. Brenck (1990) considera que el *Lamento* debió ser bien conocido para Virgilio y su círculo y estudia la presencia de Bión en la *Eneida*. Este autor observa una relación entre el v. 75 del griego, en el que se arrojan flores, tal vez rosas, al cadáver de Adonis, y el lamento de Anquises por la muerte de Marcelo (sobrino de Augusto y heredero al trono imperial) en *Eneida* 6. 883-4, en el que se idealizaría la belleza juvenil de Marcelo a través del paralelo con Adonis, que, por cierto, es amante de Venus, la ex amante de Anquises y por tal vía madre de Eneas. De manera similar, Reed (2004) destaca las alusiones al *Lamento*, usado así como modelo de numerosos lamentos y descripciones mortuorias a lo largo de este poema épico, en el episodio de la muerte de Euríalo en el libro 9 de la *Eneida*.⁸⁴

Como se mencionó anteriormente, los poetas elegiacos latinos de época augustea mostraron un especial interés en los bucólicos griegos, y en su obra Bión se

⁸⁴ Cfr. Reed 1997, p. 61. También se ha relacionado Aen. 12.880-881 con el v. 53 del *Lamento* (cfr. Boella, “Virgilio e Bione di Smirne”, 1979; Barchiesi, “Il lamento di Giuturna”, 1978). Cabe destacar que Reed ha trabajado mucho sobre la presencia del *Lamento* en los poetas latinos y su función como modelo helenístico en el periodo augústeo.

consagra como modelo de imitación literaria. El retrato patético y exaltado de la prematura muerte del bello Adonis y del llanto de la diosa Afrodita, en el que amor y la muerte se relacionan indisolublemente, presenta claras similitudes con el estilo distintivo de la elegía romana,⁸⁵ por lo que Bión será una presencia recurrente en la construcción de la figura del poeta elegíaco y de su relación con el objeto erótico. Para Fantuzzi y Hunter (2005, p. 187), la relevancia del de Esmirna puede apreciarse en la elegía 2.13 de Propertio, donde la descripción del funeral del poeta y del llanto de su amada Cintia, la mención de Adonis y el léxico empleado (*niveum... adonem*, v. 53) y la inclusión de escenas del mito de Adonis y Venus innegablemente siguen el *Lamento*.⁸⁶

Asimismo, en el corpus poético de Ovidio pueden encontrarse varias evocaciones de nuestro texto. En la elegía 3. 9 de los *Amores*, Ovidio configura la muerte del elegíaco Tibulo a partir del *Lamento fúnebre por Adonis* y del *Lamento fúnebre por Bión*, de forma que fusiona la poesía de Tibulo y los lamentos bioneos en la construcción del epitafio de Tibulo, quien incluso es equiparado con Adonis llorado por Venus. Para Reed (1997b), esta elegía muestra que la versión de Bión de la muerte de Adonis era bien conocida e incluso canónica (p. 263)⁸⁷. Por otra parte, es claro que el célebre relato del mito de Adonis y Venus en el libro 10 de las *Metamorfosis* de Ovidio presupone el texto de Bión (se describirá esta versión del mito en el tercer capítulo). Reed (2004, p. 40) propone que la construcción narrativa del libro 10, en el que se tratan los mitos de Orfeo, Jacinto y Adonis, que también fueron tratados por Bión en distintos poemas como consta en sus fragmentos, puede deberse a la influencia “conjunta” o yuxtapuesta de la obra de Bión.

Como conclusión de esta primera sección del capítulo, habría que señalar que el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna adquirió el estatus de modelo desde época romana y que el desconocimiento actual de este texto no debe dirigirnos hacia conceptos errados sobre su posible impacto en la tradición posterior. Mediante

⁸⁵ Fantuzzi & Hunter 2005, p. 189: las imágenes de Bión, como la del último beso o la de Adonis muerto que debe ser colocado en la cama que compartía con Venus son muy raras en la poesía griega erótica y mitología, pero cuadran con la atmósfera de la elegía latina; cfr. p. 189: “Propertius may have seen in Bion not just a precedent for a particular kind of romantic Stimmung which combined love and death in highly sensual terms, but also a precedent for his ideal of an eternal singer of a single love and his utopian dream of a pastoral love.”

⁸⁶ Fantuzzi & Hunter 2005, p. 187. También encuentran influencia de Bión en Propertio 2. 19.

⁸⁷ Sobre Bión en Tibulo, que no discutiré en este capítulo por razones de espacio, cfr. Spahlinger 2007.

los principales poetas latinos, pasó al canon tradicional de imitación clásica, aunque esto no sucedió con los otros idilios que identifica Reed. Su transmisión atestigua su popularidad. Gozó del favor y gusto de Catulo, y a partir de la época republicana fue sumamente recurrente entre los grupos poéticos de los siglos I. a.C. y I d. C., tal como lo muestran las numerosas imitaciones señaladas en las anteriores páginas y que han identificado otros especialistas. Fue un modelo para los elegiacos por su retrato erótico-trágico del episodio de Adonis y Venus, pero también fue incorporado a otros géneros, como a la épica virgiliana; fue adaptable a distintas tradiciones aunque es claro que el principal enfoque de sus receptores fue el del lamento y el de la relación muerte-eros. Su carácter sui generis, como en la cuestión de su análisis o clasificación genérica, evitó que pasara desapercibido. Los romanos lo conocieron, notaron y recrearon, y de esta forma sobrevivió a la desaparición y a la intrascendencia. De tal manera, tanto su adaptación genérica particular, barroca, del cruce de géneros helenístico, así como su tema y técnica narrativo-descriptiva, además de su recepción romana, lo colocan como un texto imitable, accesible a la tradición literaria posterior, como se señalará en la siguiente sección de este capítulo.

2.2 La transmisión del *Lamento fúnebre por Adonis* y sus ediciones modernas

La historia de la recepción del texto de Bión es difícil de rastrear, pues hay poca evidencia al respecto y muy poca precisión sobre la transmisión temprana de su obra. Como mencioné previamente (cfr. supra p. 42), no sabemos si la obra de Bión fue parte de la colección de poesía bucólica de Artemidoro de Tarso, o si circuló como parte de una colección, o bien, si tuvo sus propias ediciones.⁸⁸ La discusión de las páginas previas demostró que los poetas romanos lo conocieron e imitaron, desde la era republicana (en el caso de Catulo) hasta el siglo I d. C. (en los ejemplos de Virgilio y Ovidio). Más aún, Reed (1997a, pp. 67-70) ha encontrado ecos de Bión y su *Lamento* en autores de la antigüedad tardía hasta los círculos de filólogos y autores bizantinos.

⁸⁸ Aunque Reed (1997, pp. 64-82) propone que la obra de Bión se transmitió como parte de un corpus poético unificado que se disolvió en algún momento, y que algunos de sus poemas pertenecieron a la colección de poemas catalogados como "Late Bucolic", entre ellos el *Lamento*, como cree identificar en algunos códices de la familia Laurentina de manuscritos bucólicos (V y R, que es Tr en Fantuzzi).

Vemos así que nuestro texto tuvo una recepción ininterrumpida y que fue un modelo constante y recurrente en la tradición manuscrita de los eruditos helenófilos.

Cabe destacar que el *Lamento* se trasmite principalmente en dos manuscritos: el ms. Vaticanus gr. 1824 (V) y en el Parisinus gr. 2832 (R en Gallavotti, Tr en Fantuzzi), en los que aparece anónimo, pues únicamente contienen el título (Ἀδώνιδος ἐπιτάφιος en V, Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος en R).⁸⁹ El códice C (Ambrosianus 104, B 75 Sup.), apógrafo de R, completa este título con la indicación Θεοκρίτου Δωρίδι, es decir, en dialecto dórico, obra de Teócrito (Fantuzzi 1985, p. 139). Gallavotti (1993, p. 32), afirma que V y R pertenecen al siglo XIV y (apud Reed 1997a, p. 71) que fueron copiados bajo la supervisión del gramático bizantino Demetrio Triclinio, quien, según su hipótesis, habría descubierto un manuscrito bucólico desconocido por editores previos (como Planudes y Moscópulos), del que copió algunos poemas en V y R, que representa la redacción final. Aparentemente buscaba crear una colección estrictamente teocritea, discriminando lo que no consideró obra suya. Por esta razón e intención, atribuyó a Teócrito todos los poemas anónimos que quiso incluir. Consecuentemente, como atestigua el códice C mencionado, el *Lamento* fue atribuido a Teócrito al menos desde el siglo XIV, y es precisamente con esta autoría como llega a la edad humanística.

El *Lamento* se creyó obra de Teócrito durante los siglos XV y XVI. Varios comentaristas y autores, tanto en lengua latina como en vulgar, así lo citan.⁹⁰ Por ejemplo, Mario Equicola en el *Libro di natura d'amore* (Venecia, 1525)⁹¹ describe nuestro texto y menciona explícitamente la autoría teocritea: "Theocrito ne fa mentione e canta le lagrime di Venere sparse sopra il morto Adone esserese couerso in papavero et lo sangue di Ado hauer tinte le rose..."(apud Centanni 2017, p. 515, n. 23). Esta es claramente una descripción del *Lamento*, pues las lágrimas de Venus derramadas por el muerto Adonis se convierten en amapolas blancas y la sangre de

⁸⁹ Sobre la tradición y transmisión textual del *corpus bucolicum*, cfr. Gow 1952b, pp. xxxiii y ss., Gallavotti 1993, pp. 13 y ss., Hicks 1993. Específicamente sobre Bión y el *Lamento fúnebre por Adonis*, cfr. Reed 1997a, pp. 64-86.

⁹⁰ Reed 1997a, p. 77 recoge las menciones en el siglo XVI del Adonis de Bión, tanto en el tratado *De metris* de Ps. Dracón como en los *Adagia* de Erasmo, quienes indican que su autor es Teócrito. Cfr. Fantuzzi 1985, p. 139.

⁹¹ Mario Equicola (m. 1525) fue un humanista italiano y autor neolatino, secretario de Gonzaga. Este libro consiste en una colección de discursos sobre la teoría y práctica del amor. Cfr. Kolsky 1991.

Adonis en rosas rojas. Más aún, el testimonio de Equícola nos indica que los humanistas estaban interesados en el momento funerario del mito de Adonis y en la transformación de lágrimas y sangre en flores, pues, como veremos en el *Llanto* de Juan de la Cueva y en Juan de Mal Lara (cfr. infra pp. 85-87, 121-122), este es un momento frecuentemente retomado y destacado por quienes narran el mito en el siglo XVI. También es claramente muestra de que en Italia la fuente sobre la muerte de Adonis, el llanto de Venus e incluso sobre la metamorfosis era el *Lamento*, aunque considerado por Equícola obra de Teócrito. El *Lamento* era, por consiguiente, un texto conocido, tanto en Italia como en España, ya que, cabe destacar, el *Libro* de Equícola fue traducido al español en el siglo XVI (cfr. Kolsky 2010).

La adhesión del *Lamento* al nombre y corpus de Teócrito, el “padre” de la poesía bucólica, el modelo de Virgilio, y uno de los poetas helenísticos más conocidos, resultó ser bastante conveniente para su difusión y conocimiento, y obtuvo así una presencia textual y literaria importante. Como afirma M. Centanni (2017, p. 507). “Il Lamento per Adone di Bione é un testo che fu molto apprezzato nell’ultimo scorcio del XV secolo (al tempo si credeva fosse opera di Teocrito)...”. Teócrito era precisamente uno de los autores griegos más populares en Italia en los círculos eruditos. En el de Battista Guarino en Ferrara, la poesía teocritea fue un tema de preferencia desde la década de 1460 (Caruso 2013, p. 7). Este humanista fue el profesor de griego de Aldo Manuzio, cuya imprenta en Venecia fue una de las primeras en difundir textos griegos; su influencia se verá materializada en la edición que Manuzio realizará de los bucólicos griegos. Caruso también establece que los bucólicos griegos podían leerse ya en los códices manuscritos traídos de Bizancio en posesión de miembros del círculo de Guarino y otros. El misterioso y comentadísimo *Codex patavinus deperditus* del corpus bucólico, que también se vincula con la presencia del *Lamento* en España, como se mencionará más adelante, es muestra del interés en los bucólicos griegos generado en Italia en el siglo XV (cfr. Gallavotti 1981).

También en las primeras publicaciones del corpus bucólico el *Lamento* se imprime con el nombre de Teócrito. La *editio princeps* de este poema fue

precisamente realizada por Aldo Manuzio,⁹² impresa en Venecia en 1496⁹³ y reimpressa más tarde ese mismo año con algunas enmiendas (y por eso conocida como la *editio aldina emendatior*) en un volumen que reunía a Teócrito, Hesiodo, Teognis y otros autores griegos⁹⁴ (Τάδε ἐνεστι ἐν τῆδε τῇ βίβλῳ Θεοκρίτου Εἰδύλλια ... *Haec insunt in hoc libro Theocriti Eclogae...*). En esta colección se incluyen 30 idilios supuestamente teocriteos, entre los cuales el *Lamento* es el idilio 23 de Teócrito. No es de extrañar que la carta dedicatoria de este volumen esté justamente dirigida a Battista Guarino, maestro de Manuzio y su fuente de conocimiento de la poesía bucólica: “*Et tibi, magister doctissime, Theogonia Hesiodi, quam petis a nobis... Addidimus eiusdem poetae scutum ac georgicorum libros, nec non Theocriti Idyllia seu opuscula triginta...*” (Es para ti, maestro doctísimo, la *Teogonía* de Hesiodo, que nos pedías... agregamos el *Escudo* del mismo poeta y los libros de *Geórgicas* (i.e. *Los trabajos y los Días*), además de 30 idilios de Teócrito o poemitas...).⁹⁵

Éste fue un momento importante de popularidad de la poesía teocritea, según afirma Caruso (2013, p. 7), pues las ediciones aldinas tuvieron una difusión considerable. De acuerdo con el volumen de Benito Rial Costas (2019), Aldo Manuzio tuvo una influencia importante en el humanismo español de los Siglos de Oro, ya sea en el aspecto libresco-editorial, como modelo de imprenta, o como difusor de la cultura clásica y de los textos antiguos grecolatinos. Sus ediciones de autores griegos pudieron ser fuente de conocimiento del legado clásico para autores fundacionales de la lírica hispánica, como Boscán, Garcilaso, o Hurtado de Mendoza (cfr. las aportaciones de Roland Béhar, pp. 41-68, y la de I. Pérez Martín, pp. 241-268) o en sus principales helenistas (como demuestra A. Domingo Malvedí, pp. 117-156); más aún, sus obras fueron utilizadas en el circuito educativo español, pues la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, en parte por intervención de Hernán Núñez de Guzmán, el

⁹² Aunque la *editio princeps* de Teócrito es la de Bonus Accursius (Milán, 1480. 1481), que únicamente contiene los primeros 18 idilios, entre los que no estaba el *Lamento fúnebre por Adonis*.

⁹³ La fecha de este libro a veces se consigna como 1495 (así lo hace Gow, por ejemplo), pero, sostiene Ferreri (2014), en realidad es 1496. Reed (1997a, pp. 71-72) explica que está datada en febrero de 1495, pero la costumbre veneciana era iniciar los años en marzo; por ende, era ya febrero de 1496 pero Manuzio siguió el calendario veneciano, que iniciaría 1496 a partir del mes siguiente.

⁹⁴ Que Gow (1952b, p. XLV) describe como “gnomic matter”.

⁹⁵ Tomo el texto de Wilson 2016. La traducción es mía.

Pinciano, poseía en el siglo XVI casi la totalidad de los volúmenes griegos de Manuzio (cfr. el capítulo de Bécares Botas, pp. 23-40).

Ya en el siglo XVI aparecen, casi simultáneamente, dos importantes versiones del *corpus bucolicum*: la emanada de la imprenta de los Giunti, en Florencia, en 1516, realizada por Eufrosino Bonini⁹⁶, conocida como la edición giuntina (Θεοκρίτου βουκολικά. *Theocriti castigatissima opera omnia, Florentiae impressa in aedibus Philippi Iuntae*), y la del gramático cretense Zacarías Callierges, impresa en Roma y también en 1516; esta última edición además publica por primera vez los escolios e incluye 36 idilios (es la *editio princeps* de los idilios 24-29) y 19 epigramas (Θεοκρίτου ειδύλλια ἕξ καὶ τριάκοντα, *Theocritou eidyllia, hex kai triakonta. Tou autou epigrammata ennea kai deka (graece)*...). Ambas ediciones conservan la atribución del *Lamento fúnebre por Adonis* a Teócrito, de quien sigue siendo el idilio 23.

Los estudiosos de la historia textual de Teócrito y los bucólicos griegos mencionan frecuentemente que estas ediciones de 1516 tuvieron una fuente en común, el supuesto *Codex patavinus deperditus*, no conservado actualmente. Una carta incluida en el prefacio de la edición giuntina describe que Filippo Pandulfini, autor de la misma, envía al editor, Bonini, una copia colacionada por el filólogo bizantino Marco Musurus y suplementada a partir de un códice que habría pertenecido al joven paduano (ergo, el códice *patavinus*) Paolo Capodivacca, o Paulus Bucéfalus. Debido a que esta edición florentina comparte nuevas lecturas, no presentes en la aldina, con la romana de Callierges, se propuso precisamente que este códice *patavinus* perdido había sido usado para la conformación de ambas ediciones (cfr. Reed 1997a, pp. 75-77).⁹⁷ Curiosamente, este códice es importante en la historia de la presencia del *Lamento* en España, pues muchas de esas variantes, hipotéticamente contenidas en el *Patavinus*, reaparecen bajo el título “*Emendationes in nonnulla loca Theocriti depravata. Ex codice antiquissimo*”, que está en dos códices del siglo XVI, uno en la Universidad de Salamanca, el cod. Salmanticensis 295, escrito por Hernán Núñez de Guzmán, el Pinciano, quien una vez más es relevante en la

⁹⁶ Ferreri (2014) destaca que Bonini era profesor de gramática y literatura griega en el estudio de Florencia y Pisa, y colaboraba con los Giunti como corrector de ediciones griegas.

⁹⁷ Este *Codex patavinus* es uno de los tópicos más discutidos entre los filólogos del texto teocriteo, pero pueden consultarse especialmente Gallavotti 1981, 1993; Gow 1952b, pp. LXV.

introducción de textos griegos en España, y el cod. Bruxellensis 18974, del jesuita Andreas Schott y un poco posterior al del Pinciano⁹⁸. Este documento, que recoge conjeturas, *prolegómena* y escolios a distintos poemas supuestamente teocriteos, incluye el *Epitáphios Adónidos* y sus variantes, por lo que podemos observar que este texto bioneo era objeto de estudio y de gran interés filológico en los círculos eruditos españoles del siglo XVI (cfr. Gow 1952b, p. XLVI; Ferreri 2014, pp. 21).

La autoría del *Lamento* se vuelve polémica más adelante, cuando el alemán Joachim Camerarius sugiere en el prefacio de su edición de 1530 (*Theocriti Syracusani eidyllia trigintasex, latino carmine reddita, Helio Eobano Hesse interprete, Haganoae (Hagenau), per Iohan Secerium*), así como en una nota precedente al poema, que éste era obra de Bión y no de Teócrito (*oúde... theokrítou, allá bióonos*). Por ende, aunque no expresa certeza sobre esta hipótesis y el texto aún es incluido como parte del corpus teocriteo, la posibilidad de la atribución a Bión ha alcanzado los debates eruditos y está en vías de consolidación. Hay que destacar que el texto griego de Camerarius está acompañado por la traducción latina del poeta alemán Helius Eobanus Hessus⁹⁹, la primera traducción completa del corpus bucólico conservado hasta ese momento¹⁰⁰; sin embargo, Hessus no recoge la observación de Camerarius sobre la autoría. Esta traducción tuvo una amplia difusión en toda Europa, pues fue reimpressa varias veces¹⁰¹, ya sea con el texto griego de Camerarius o de otros editores, por lo que, además, tuvo una gran influencia en la poesía bucólica neolatina y en posteriores traducciones de Teócrito (Castro 1999, pp. 173-174).¹⁰² Como vemos, al menos desde

⁹⁸ Ferreri (2014, p. 22) piensa que Schott pudo acceder a estas *Emendationes* por medio de un manuscrito *Toletanus*, hoy perdido, que precisamente habría consultado en Toledo, pues el jesuita señala la existencia de este códice en sus *Observationum humanarum libri V* de 1616, cuyas variantes textuales son iguales a las de las *Emendationes*.

⁹⁹ Sobre Hesse y sus traducciones de los idilios de Teócrito, cfr. Vredevelde 2020, Hass 2014.

¹⁰⁰ Hessus incluye 36 idilios, entre ellos el *Epitaphion Adonidis*. Cfr. Castro 1999, p. 172; Hass (2014, p. 48, n. 5) señala que la primera traducción latina de Teócrito es la parcial de Martino Filetico, que publicó una versión bastante difundida de los 7 primeros idilios.

¹⁰¹ La edición de Camerarius con la traducción de Hessus se reimprimió en 1541, 1545, 1553, 1558 y 1601. De estas, yo tuve acceso a la de 1545. Las reediciones contienen los escolios y *argumenta* antiguos traducidos (*Accesserunt recens Theocriti genus, ac vita. De inventione, ac discrimine bucolicorum carminum. Item singulis eidylliis singula argumenta, a quodam Graece, Latineque erudito latinitate donata*).

¹⁰² Cfr. Van Sickle 2020, quien estudia las traducciones de Hessus y de Stephanus del primer idilio de Teócrito.

la primera mitad del siglo XVI ya no es necesario saber griego, habilidad reservada a pocos, para conocer el *Lamento* y el corpus bucólico en general.

A pesar de la aguda observación de Camerarius, el *Lamento* continuó imprimiéndose bajo el nombre de Teócrito, aunque en los prefacios y notas de algunas ediciones subsecuentes se sugería la autoría de Bión. Por ejemplo, Peter Brubach (Frankfurt, 1545, 1553, 1558),¹⁰³ incluye el poema entre los teocriteos, pero en las anotaciones finales (1558, p. 361) añade una pequeña nota en la que retoma la propuesta de Camerarius sobre la atribución bionea. Esta incertidumbre culmina en 1565, año en el que el humanista flamenco Adolphus Mekerchus (Adolf van Meetkercke) publica la poesía sobreviviente y fragmentos de Mosco y Bión separada del corpus teocriteo y finalmente restituye el *Lamento fúnebre por Adonis* a Bión de Esmirna (*Moschi Siculi, et Bionis Smyrnaei Idyllia*, Bruges, 1565).¹⁰⁴

La edición del francés Henricus Stephanus (Henri Estienne) del siguiente año dedicada a los poetas griegos hexamétricos (*Poetae graeci principes heroici carmina*, Ginebra, 1566) apoyó y consolidó la autoría de Bión e hizo esta atribución estándar. Igualmente, en su impresión de 1579 exclusiva sobre los poetas bucólicos griegos (*Theocriti aliorumque poetarum Idyllia. Eiusdem Epigrammata. Simmiae Rhodii Ovum, Alae, Securis, Fistula...; Omnia cum interpretatione latina*) el *Lamento* es el idilio 1 de Bión. De nuevo, el texto griego está suplementado por varias traducciones latinas. En el de 1579 encontramos una interesante variedad de interpretaciones¹⁰⁵: primero hay una versión en prosa, y posteriormente una en verso,¹⁰⁶ en el caso del *Lamento*,

¹⁰³ Yo tuve acceso a la de 1558: *Theocritou eidyllia hex kai triakonta... Theocriti Idyllia sex et triginta, cum scholiis in octodecim priora Zachariae Calliergi perquam utilibus; & in fustulam, Ioannis Pedasimi: Annotatiunculisque; in reliqua, Guglielmi Xylandri; Frankforti, per Petrum Brubachium, 1558*. No tiene traducción latina.

¹⁰⁴ Incluyo su portada en el apéndice. Sobre la atribución del *Lamento*, cfr. Matthews 1990.

¹⁰⁵ Esta interesante obra bilingüe de 1579 incluye una gran cantidad de paratextos. Destacan las distintas traducciones de Mosco y Bión, una sección titulada "Poematia variorum poetarum Graecorum vel... Idyllia, partim hexámetro, partim elegiaco carmine..." donde se incluyen fragmentos de Orfeo, Rhiano, Tirteo, Calino, Solón, Mimnermo, entre otros, y la parte final, titulada "In Virgilianas et Nasonianas Theocriti imitationes observationes...", un análisis de la influencia de Teócrito en Virgilio y Ovidio.

¹⁰⁶ Stephanus 1579, pp. 321 y ss: *Moschi et Bionis Idyllia latinis versibus a diversis reddita*, con aportaciones de distintos autores, poetas y traductores distinguidos de su tiempo, entre ellos, Poliziano con su conocida versión del *Amor Fugitivo* de Mosco.

elaborada por el conocido poeta italiano Lorenzo Gambara;¹⁰⁷ más adelante se incluye la traducción de Hesus que había aparecido originalmente con el texto de Camerarius en 1530.¹⁰⁸

La traducción de Gambara del *Lamento* había aparecido previamente en la colección de poesía femenina griega (las nueve del canon helenístico) del romano Fulvio Orsini (*Carmina novem illustrium feminarum*, Atwerp, 1568)¹⁰⁹, que también incluía lírica y elegía griega así como, destacablemente, la poesía de Mosco y de Bión. Esta obra, que representa un estadio fundamental de la transmisión de las poetas griegas, es un indicio de la popularidad y difusión de la poesía bucólica, en especial, para esta investigación, de Bión, puesto que su texto griego e interpretaciones latinas se usan para complementar a los autores contenidos en dicha colección.

Una copia de este libro fue localizado por Ruiz Pérez y Rojas Pérez (1998, pp. 185) en la Biblioteca Universitaria de Sevilla y la han ligado al círculo literario de la ciudad hispalense del siglo XVI,¹¹⁰ dado que realizaron (1998, pp.175 y ss.) un catálogo de los inventarios post mortem de Mal Lara, Velázquez, Arias Montano y Barahona de Soto, en conjunción con los manuscritos de seis bibliotecas de la región, para hacerse una idea precisamente de la clase de libros que rondaron Sevilla y sus alrededores en estos años.¹¹¹ Como discutiremos en el cuarto capítulo, Juan de la Cueva fue un miembro destacado de éste, y tuvo contacto con importantes personalidades del circuito. Este hallazgo es fundamental, pues ubica físicamente el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión en la zona geográfica y en el ambiente social de nuestros autores: en el caso de Cueva, que nace y trabaja en Sevilla, la relación es mucho más inmediata, pero

¹⁰⁷ Lorenzo Gambara (1495-1585) fue autor de un poema épico sobre Cristóbal Colon (De navigatione Christophori Columbi libri quattor), de églogas marinas (*Nautica*, 1553) y de una versión en hexámetros latinos de Dafnis y Cloe, entre otras cosas. Cfr. Yruela Guerrero 2006 y 1992.

¹⁰⁸ Stephanus, además de retomar su traducción, critica la labor traductológica de Hesus. Cfr. Castro 1999, p. 174.

¹⁰⁹ *Carmina novem illustrium feminarum Sapphus, Myrtidis, Praxillae, Erinnae, Corinnae, Nossidis, Myrus, Tellesillae, Aytae. Et lyricorum Alcmanis, Ibyci, Stesichori, Anacreontis, Alcaei, Simonidis, Bacchylidis. Elegiae Tyrtaei et Mimnermi. Bucolica Bionis et Moschi. Laino versu a Laurentio Gambara expressa. Cleanthis, Moschionis, aliorumque fragmenta nunc primum edita. Ex biblioteca Fulvii Ursini Romani, Atwerp, Ex officina Christophori Plantini, 1568.*

¹¹⁰ Aunque los autores del catálogo no reportan al editor, sólo al impresor, que es Christophorus Plantinus.

¹¹¹ Aunque el mismo Ruiz Pérez (1998, p. 76) nos advierte que: "... no siempre... la posesión de los ejemplares y su efectivo estudio y asimilación son conceptos y realidades equivalentes.

también está cerca del granadino Soto de Rojas. A final de cuentas, el volumen fue parte del ambiente literario andaluz en los siglos XVI y XVII.

Tal vez en este momento convenga recordar que también otro importante sevillano, Fernando de Herrera, conoció el *Lamento* y la controversia de su atribución autoral, dado que la menciona explícitamente y luego ofrece los versos 64-66 de este poema en español en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) al comentar la *Égloga tercera* del toledano (Gallego Morell 1972, p. 581):

“Esto es lo que algunos han tratado de la conversión de las rosas blancas en coloradas, y lo que dice Garcilaso de ella, que se encendieron en aquel color con la sangre de Adonis; escribió Bión en el epitafio de Adonis, que es Idilio 23 entre los de Teócrito:

Tanto Venus derrama de sus lágrimas
Cuanto Adonis esparce de su sangre;
Todo esto cae en tierra vuelto en flores:
De la sangre la rosa, y de las lágrimas
Se engendra la amapola.¹¹²”

Aunque el origen del texto que usa Herrera y de su traducción todavía debe determinarse¹¹³ (ésta sería la primera traducción, aunque extremadamente parcial, al español de la poesía de Bión), la cita extraordinaria de Herrera y su conocimiento del error de atribución¹¹⁴ son una clara indicación del hecho de que el *Lamento*, y por ende el verso bucólico de Bión, eran una fuente difundida e imitada en España en el siglo XVI.

Ya comenzado el siglo XVII aparece la importante edición de los bucólicos griegos de Daniel Heinsius en 1604 (*Theocritou, Moschou, Bionos, Simmiou ta heuriskomena (graece). Theocriti, Moschi, Bionis, Simmii quae extant: cum graecis in Theocritum Scholiis & índice copioso: omnia studio & opera Danielis Heinsii. Accedunt Iosephi Scaligeri, Isaac Casauboni, & eiusdem Danielis Heisii Notae et lectiones,*

¹¹² Cfr. Bion, 1, vv. 62-64 (ed. Fantuzzi 1985): δάκρυον ἃ Παφία τόσσον χέει, ὅσσον Ἄδωνις / αἶμα χέει, τὰ δὲ πάντα ποτὶ χθονὶ γίνεται ἄνθη· / αἶμα ῥόδον τίκτει, τὰ δὲ δάκρυα τὰν ἀνεμῶναν.

¹¹³ Macrí (1959, p. 53) creía que Herrera había traducido algunas de sus citas, como ésta, directamente del griego. No obstante, el conocimiento de griego de Herrera fue cuestionado por Beach 1908. Cfr. Hernández Oñate 2018, pp. 101-102. Sobre las fuentes, traducciones y citas de las *Anotaciones*, cfr. Osuna, Redondo & Toro 1997 y Morros 1997.

¹¹⁴ Sin embargo, otros comentaristas áureos, como Tomás de Tamayo y Vargas, editor de Garcilaso, y Cristóbal Salazar Mardones, comentarista de Góngora, ya en el siglo XVII aún lo nombran obra de Teócrito.

Heidelberg, ex Bibliopolio Commeliniani, 1604), la cual ya nombra a Mosco y Bión como parte del título e igualmente les restituye sus obras. Este volumen contiene las importantes notas de dos humanistas muy relevantes del periodo, Escalígero e Isaac Casaubon, al texto de los tres autores, así como lecciones y conjeturas importantes al *textus receptus* por parte de Heinsius y un amplio comentario de los idilios de Teócrito. En el caso del *Lamento*, que es de nuevo el idilio 1 de Bión, y de todos los poemas y fragmentos de Mosco y Bión, Heinsius solamente incluye una traducción latina.¹¹⁵

Gracias a estos materiales, la obra de los bucólicos griegos devino una herramienta de trabajo difundida en toda Europa, y también en España, no sólo a nivel poético sino también erudito. La traducción latina de los idilios de Teócrito de Vicente Mariner (cfr. Castro 1999) es un excelente ejemplo de su uso ambivalente, ya sea como modelo poético o como objeto de estudio filológico. Igualmente, las *Emendationes* del manuscrito salmantino del Pinciano que mencioné previamente nos demuestran el interés erudito, especializado y helenista que suscita el corpus bucólico, pero la presencia de Bión en Herrera, quien a su vez la detecta en Garcilaso, indican que también funcionaba como modelo poético.

Como pudimos apreciar a través de estas páginas, el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión fue un texto conocido y difundido en los siglos XVI y XVII, agregado por error a la rica floresta de la obra de Teócrito, impreso y reimpresso en numerosas ocasiones, en griego o traducido al latín por renombrados poetas; todas estas características lo convirtieron en un texto bastante accesible para autores educados e interesados en la antigüedad clásica, como Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas, miembros de academias literarias y con formaciones humanistas. En general, es muy posible que los poetas y comentaristas españoles de los siglos XVI y XVII pudieran tener contacto con la obra de Bión, especialmente con el *Lamento fúnebre por Adonis*, por su constante presencia en los códices del *corpus bucolicum* y en las *editiones recentiores* italianas, francesas, alemanas y holandesas, aunque pudieran considerarlo obra de Teócrito (no así el astuto Herrera: “que es el *Idilio 23 entre los de Teócrito*”). Más aún, a colección de Orsini ubicada en Sevilla ubica el *Lamento* precisamente en Andalucía en el

¹¹⁵ Hugo Grotius, que colaboró con Heinsius en las traducciones que presenta en su volumen, también se ocupa de los fragmentos de Bión en sus *Dicta poetarum quae apud Io. Stobaeum exstant*, Paris, 1623.

siglo XVI, y nos recuerda que los autores de esta zona tuvieron un interés claro en la literatura griega, por lo que el uso de estos modelos es plausible y esperable.

3. La muerte de Adonis en el Siglo de Oro

El mito de Adonis es uno de los relatos clásicos más recurrentes del periodo moderno temprano. Podemos encontrarlo ampliamente recreado en las artes o la literatura, en lenguas vernáculas o en neolatín. El renacimiento italiano retomó la historia de su nacimiento incestuoso, su amorío con la diosa Venus y su trágica, temprana muerte, en gran parte (pero no exclusivamente) de las *Metamorfosis* de Ovidio y de sus recreaciones medievales y mitográficas. Los poetas españoles, imitando a los italianos, también se aficionaron por este mito, que puede encontrarse en una gran variedad de fuentes artísticas y literarias en los siglos XVI y XVII. En este capítulo describiré las distintas formas que tomó en estos siglos el mito de Adonis, con especial énfasis en su muerte, primero en autores italianos y posteriormente en los hispánicos, con la finalidad de establecer las principales características resaltadas por los autores y, consecuentemente, demostrar las vertientes con las que podía imitarse este relato: la ovidiana o amorosa, la trenódica o funeraria y la mixta.

Cabe aclarar que no pretendo ser exhaustiva ni recoger todas las fuentes del mito de Adonis, dado que esta tarea sería demasiado amplia para los fines de la investigación. Me centraré en los principales poetas que recrearon la muerte de Adonis en el Quattrocento y Cinquecento italianos, que por ende transmitieron este motivo a los poetas aquí estudiados, y en autores españoles representativos de los Siglos de Oro, de modo que se pueda delinear un panorama general que confirme mi interpretación sobre las vertientes de la recreación de esta historia.

Además, esta labor recopilativa ya fue, en parte, elaborada por otros especialistas, a los que remito al lector para obtener una visión más precisa de las distintas manifestaciones del mito de Adonis y Venus. Cebrián García (1988) realiza un recuento y recolección de las versiones de este relato en los siglos XVI y XVII en España (poniendo además énfasis en nuestros autores, Cueva y Soto de Rojas). También Jodar Jurado (2017, pp. 29-30) recoge y resume algunas de las versiones áureas, mientras que Kluge (2015, especialmente n. 3; 2014, pp. 272 y ss.) realiza un examen transcultural del mito en época temprano moderna, en el que destaca la labor de Soto de Rojas. Un estudio interpretativo diacrónico del mito desde la antigüedad hasta la

literatura moderna en cuatro lenguas (española, francesa, italiana e inglesa) es el de Tuzet (1987), quien muestra la variedad de la figura de Adonis mediante útiles tablas comparativas de versiones, divergencias y fuentes (1987, pp. 34-35, 43-44). Sobre Adonis en la literatura y cultura griega, el estudio de Atallah (1966) es fundamental, mientras que las obras de Frazer (1890)¹¹⁶ y Detienne (1972) son clásicos obligados para quien busca entender las dimensiones rituales y las implicaciones religiosas y metafóricas, como dios de la vegetación, de su figura. Una aportación más reciente y que ofrece una lectura novedosa sobre el culto de Adonis, específicamente en las prácticas culturales y religiosas atenienses, es la de Reitzammer (2016).

3.1. Fuentes modernas italianas

3.1.1 Ovidio y su tradición

Antes de adentrarme en los recuentos modernos italianos y españoles de este mito, valdría la pena recordar la conocida versión del poeta latino Ovidio y su tradición. La historia del nacimiento de Adonis, su amorío con la diosa Venus y su violenta y temprana muerte se relata en el libro 10 de las *Metamorfosis* (Ov. Met. 10. 519-739; aunque desde el v. 298 se introduce la historia de Mirra y Ciniras, sus padres) en una larga narración que incluye el excursus de otro mito, en boca de Venus, que se encuentra generalmente unido a éste, el de Atalanta e Hipomenes. La sucesión de eventos es a grandes rasgos la siguiente:

Mirra, la hija del rey Ciniras, se ha enamorado de su padre. Ella se lamenta de este trance e intenta ignorar sus sentimientos, pero la pasión es demasiado fuerte; entonces, busca el suicidio, pero su nodriza lo evita. La anciana, horrorizada, accede por amor a la niña a satisfacer su deseo, por lo que la ayuda a acostarse con su padre en secreto por las noches. Tras varios días, Ciniras se percata de que es su propia hija con la que comparte lecho e intenta asesinarla. Mirra logra huir, ya embarazada, y es después convertida, precisamente, en el árbol de Mirra. Eventualmente da a luz, convertida en árbol, a un bello niño, Adonis.

¹¹⁶ Yo tuve acceso a la traducción al español de 1944 de E. & T. Campuzano.

Pasa el tiempo y el niño crece; Venus se enamora perdidamente de él, pues mientras Cupido la abraza, sin querer roza el pecho de la diosa con sus dardos. Comienza entonces una apasionada relación entre ambos, en la que Venus olvida sus tareas de diosa y pasa el tiempo cazando con su amado. Ella, sin embargo, le aconseja que tenga cuidado con los animales peligrosos, pues los leones le son especialmente odiosos. Entonces ella narra la historia de Atalanta e Hipomenes: la bella muchacha reta a todos sus pretendientes a una carrera mortal: el premio es su mano en matrimonio, el castigo, la muerte. Muchos jóvenes perecieron, pero Hipomenes, enamorado de Atalanta, ruega a Venus su protección, por lo que ella le obsequia tres manzanas doradas. En la carrera las usa para aventajar a Atalanta y logra vencer. Finalmente se casan, pero él olvida ser agradecido con Venus, y la diosa mueve sus deseos carnales para que se internen en un templo de Ceres para tener relaciones sexuales, tras lo cual son convertidos en leones. Después de la historia, Venus se va en su carro. Adonis hace caso omiso a los consejos recién oídos y se va a cazar. Se encuentra con un feroz jabalí, quien lo hiere de muerte en la ingle. Venus escucha los gemidos de su amado y va hacia él, para encontrarlo agonizando. Entonces, ella convierte su sangre en flor, la anémona.

Ovidio claramente se centra en los momentos amorosos de los tres mitos entrelazados, culminado cada uno con la respectiva metamorfosis: la relación incestuosa entre Mirra y Ciniras, que termina con la transformación de Mirra en árbol; el mortal amorío entre Atalanta e Hipomenes, tras el que se convierten en leones, y el enamoramiento de Venus y Adonis, cuya sangre se transforma en la anémona para dar fin al libro. La muerte de Adonis es meramente el final de este romance y el paso hacia la metamorfosis, que es la consecuencia de la naturaleza trágica de las relaciones eróticas de estos personajes mitológicos. Puede verse que, dentro de este amplio episodio de más de 200 versos (casi 500 si contamos desde Mirra), Ovidio da poca atención al momento funerario del mito de Adonis. De tal forma, le dedica meramente unas cuantas líneas a la cacería del jabalí y a la muerte del joven (vv. 710-716), después de lo cual describe la anagnórisis de Venus al percatarse del hecho (717-721) y el dolor de la diosa (722-724), quien realiza la proclama quejosa de la metamorfosis más que la entonación de un lamento (724-731); finalmente, se de la metamorfosis (732-739).

Ovidio de muchas maneras estandarizó la mitología precedente y sus versiones fueron ampliamente difundidas después de la antigüedad romana. Su texto constituyó una especie de vulgata a la que los autores del periodo temprano moderno continuamente recurrirían; sin embargo, éstos son parte de una larga tradición de transmisión e interpretación del corpus ovidiano, por lo que su acceso y, sobre todo, comprensión del mito antiguo, está condicionado por varios factores, como el contexto cristiano y sus tradiciones hermenéuticas. En otras palabras, los autores, como los que estudiamos en esta investigación, conocieron la mitología clásica ya permeada por lecturas alegóricas y como parte de un sistema de pensamiento cristiano que fue recogido en una serie de manuales mitológicos, compuestos también por otras fuentes mitográficas, que popularizaron estas narraciones, sobre todo a nivel erudito.

Las lecturas alegorizantes del mito de Adonis aparecen ya en las *Saturnalias* (1.21.1-6) de Macrobio (Caruso 2013, p. 5).¹¹⁷ No obstante, el enfoque alegórico general a las narrativas de Ovidio, intensificado por la moral cristiana, puede remontarse a la obra de Fabio Planciades Fulgencio, conocido como Fulgencio el mitógrafo, probablemente activo en el siglo VI d. C. en el norte de África. Sus *Mitologiae* son un compendio de 3 libros de narrativas mitológicas breves con explicaciones alegóricas (aunque no se restringe a las historias ovidianas). Fulgencio influyó en una serie de autores medievales que se enfocaron específicamente en las *Metamorfosis*, como las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnulfo de Orléans o los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garlandia (que se basan en gran parte en la obra Arnulfo). En lenguas vernáculas se compuso el anónimo *Ovide moralisé* (s. XIV), quince libros que siguen el orden de la épica de Ovidio, y resumen e interpretan las historias, especialmente las eróticas, como alegorías cristianas (Hays 2014, pp. 135-137). En este texto (10. 1960-3953), cuatro explicaciones alegóricas y moralizantes siguen al mito de Adonis: la pasión de Mirra por su padre se interpreta como el amor de la Virgen María por Dios padre, Adonis es Cristo, el jabalí representa los judíos responsables por la muerte de Cristo, y la metamorfosis de Adonis en flor es la resurrección. Como puede verse, ya

¹¹⁷Para Caruso (2013, pp. 3-4) ésta es tal vez la fuente más influyente para la interpretación alegórica del mito de Adonis en la edad moderna temprana: Adonis es el sol y el jabalí es el invierno.

eran evidentes las semejanzas entre Adonis y Cristo (Caruso 2013, p. 5). En general, los comentaristas medievales identificaron a los personajes mitológicos con figuras de la religión cristiana, y encontraron en la historia de Adonis una prefiguración de la vida de Cristo (Sánchez Aguilar 2010, pp. 19-22).

El primer y más importante manual mitográfico del periodo moderno fue la *Genealogia deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio, iniciado probablemente en la década de 1340, y todavía trabajado en la muerte del autor en 1375. Su popularidad se refleja en el número de ediciones, ocho entre 1472 y 1532. De tal forma, se convirtió en manual de uso constante entre autores, pintores y eruditos al menos hasta el siglo XVIII y difunde el mito clásico fuera del ambiente académico o erudito (cfr. Hays 2014, p. 138; Sánchez Aguilar 2010, p. 20). La *Genealogia* fue importante también en España desde el siglo XV, como lo atestigua la traducción, conservada manuscrita, de Martín de Ávila, miembro del círculo literario del Marqués de Santillana, producida entre 1432-1445.¹¹⁸

Cabe destacar que la obra de Boccaccio fue modelo para otras obras mitográficas del siglo XVI y que también fueron fuente de consulta recurrente: *De deis gentilium* de Lilio Giraldo (1548), *Imagini delli dei de gl'antichi* (1556) de Vincenzo Cartari y las *Mythologiae* de Natale Conti (1567). Sin embargo, en estos manuales, incluyendo el de Boccaccio, Ovidio no es el centro ni única guía, sino una de las autoridades entre muchas otras, puesto que el elegiaco latino, como afirma Gregory Hays (2014, p. 138) “has begun to fade into the background in a field now enlarged by the addition of Greek sources.” Esto implica que, incluso en la mitografía, debemos ser precavidos para no exagerar la preponderancia de Ovidio, que convive con muchas otras fuentes.

Es también en el periodo moderno cuando las *Metamorfosis* se trasladan a varias lenguas vernáculas.¹¹⁹ En España fueron traducidas en varias ocasiones. La primera es una versión catalana elaborada por Francisco Alegre en 1494, *A la illustrissima senyora la senyora dona loana d'Argon...*, impresa en Barcelona.

¹¹⁸ Martín de Ávila fue escudero del Marqués de Santillana y traductor de otros textos griegos e italianos. Cfr. Valero Moreno 2005, p. 458; cfr. Gómez Sánchez 1994.

¹¹⁹ Cfr. Schevill 1913, pp. 236 y ss., quien recoge en su apéndice las traducciones italianas, francesas y españolas.

Posteriormente se publica la primera traducción al castellano (y para Schevill la más importante en la España del Renacimiento; p. 342), la de Jorge Bustamante, en prosa, titulada *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filosofo Ovidio* (Anvers, 1545),¹²⁰ y de la que se realizaron 13 ediciones en poco más de un siglo. Después lo tradujeron Luis Hurtado de Toledo en 1578, Antonio Pérez Sigler en Salamanca en 1580 (reeditado en Burgos en 1609 según Schevill 1913, p. 248), Felipe Mey en Tarragona en 1586, Pedro Sánchez de Viana en Valladolid en 1589 y Juan Bermúdez y Alfaro en Lisboa en 1618; existe una traducción anónima de Amberes en 1595, y otra anónima en Madrid en 1622 (cfr. Lida de Malkiel 1975 (o 2017), p. 372; 1951, p. 206).¹²¹

Además de las traducciones de las *Metamorfosis*, los autores e intelectuales españoles de este periodo conocieron la mitología clásica a través de importantes obras locales. La *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya se publicó en 1585 y fue la mitografía más leída de la España renacentista, también con un enfoque moralizante que explica las narraciones como alegorías que difunden el amor a la virtud. El *Teatro de los dioses de la gentilidad* de fray Baltasar de Vitoria, publicado en dos partes, en 1620 y 1623, fue otro material de consulta recurrente. Más aún, Sánchez Aguilar atribuye la popularización de las fábulas ovidianas entre los poetas al éxito de la poesía de Garcilaso de la Vega, cuyo modelo fue ampliamente imitado (Sánchez Aguilar 2010, pp. 23-24).

La popularidad de las narraciones de Ovidio convirtió a las *Metamorfosis* en el referente inmediato de mitología clásica, por lo que es natural que su presencia en estos asunto sea especialmente amplia (Schevill 1913, pp. 143-154). Sin embargo, estas características pueden engañar a los estudiosos del campo y llevar a magnificar el estatus de esta obra como única fuente de mito o, lo que considero aún más errado,

¹²⁰ Cfr. Schevill 1913, p.246. Este autor también reporta El British Museum tiene una copia, la tercera edición, impresa en Sevilla en 1550.

¹²¹ Además de Schevill 1913 (que en pp. 143-1743 analiza las traducciones de Bustamante y Sánchez de Viana), Lida de Malkiel (1975, p. 372) recoge las versiones castellanas de los siglos XV a XVII. Cossío (1952, pp. 39-56) también hace inventario de las traducciones renacentistas. Igualmente, Cristóbal 1997 ha tratado ampliamente el tema de la influencia ovidiana en este periodo y de las traducciones castellanas. Hightet (1985, p. 60) omite por completo las versiones castellanas, razón por la que es criticado por Lida (1975).

como el único modelo poético para quienes recrean estos mitos. Esta postura ha sido recientemente polemizada por T. Demetriou (2017), quien afirma, al estudiar la poesía inglesa del periodo, que el *epyllion* isabelino no se restringe al patrón ovidiano, sino que también deben tomarse en cuenta otras tradiciones, como las pastoriles y las épicas breves griegas. De manera similar, considero que, si bien Ovidio es un portador de mito imposible de ignorar, es importante reconsiderar la cuestión de su estatus modélico unívoco y por encima de otras fuentes que quedan invisibilizadas. Un examen de las posibilidades de recreación del mito de Adonis en la literatura italiana y española, sobre todo al centrarnos en el momento funerario de su historia, nos demuestra este punto.

3.1.2 Adonis en el Renacimiento italiano

Carlo Caruso (2013) ya ha estudiado el mito de Adonis en el Renacimiento italiano, al igual que Monica Centanni (2017, pp. 500 y ss.)¹²²; remito al lector a sus trabajos para una visión mucho más completa que la que yo pretendo ofrecer aquí. Cabe mencionar que esta última especialista, además, analiza específicamente el *Lamento fúnebre por Adonis* y destaca las “variantes mitográficas” con respecto a Ovidio. Al igual que Cebrián (1988; cfr. infra pp. 86, 122-123), nota que la imagen de la herida de Venus al correr hacia Adonis no está en Ovidio pero sí en el gramático Aftonio al comentar a Claudiano (Perv. Ven. 23), y que es propia de la tradición bionea; más aún, afirma que Poliziano la toma, *con tutta probabilità proprio da Bione*, en Rime 84, 3-11:

*Ove Venere afflitta e in pensier molti
per periglio d'Adon correndo invano
uno spino acuto al nudo pie'villano
sparse del divin sangue i boschi folti.
Noi (rose) summettemmo allora il bianco fiore
tanto che 'l divin sangue non aggiunse
a terra onde il color purpureo nacque* (apud Centanni 2017, p. 509).¹²³

¹²² Centanni analiza el mito de Adonis siguiendo tres criterios temáticos: la interpretación cosmológica (Macrobio, Cicerón, Boccaccio), la metamorfosis (Ovidio) y el llanto (Bión), y la alegoría (*Hypnerotomachia Poliphili*, Pontano).

¹²³ Centanni también recuerda que ya Ariani, M. & Gabriele, M., (Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili, Introduzione, traduzione e commento*, Milano, 2 vols, 1998) sugieren en p. 1085 que el modelo de Poliziano es Bión.

Giovanni Pontano (1429-1503) también recreó el mito en el siglo XV, aunque continuó con las interpretaciones alegóricas típicas del periodo medieval. Adonis figura en dos poemas¹²⁴ publicados póstumamente por Aldo Manuzio en 1505,¹²⁵ *Urania* y *De hortis Hesperidum sive de cultu citriorum libri duo* (Caruso 2013, pp. 6-8). En *Urania* 1. 474-7 menciona el luto de Venus: “*Nec deploratum Veneri linquamus Adonim, / Venantem quem durus aper sub dente peredit. / Non illum fontes nec amici flumina Nili / infletum voluere*” (No olvidemos a Adonis llorado por Venus, al que, mientras cazaba, un duro jabalí consumió bajo el diente. Ni las fuentes ni las aguas del amigo Nilo quisieron (dejar) a este no llorado.)¹²⁶

El poeta da al mito una explicación física: el río, debido a su pena intolerable, se une al lamento de Venus e inunda su rivera, ocasionando un desastre.¹²⁷ Los árboles también lamentan a Adonis, y el mirto intenta en vano seguir la procesión fúnebre al estirar repetidamente sus ramas: Ur. 1. 485-7: “*Ter myrtus conata sequi miserabile funus / Ter radice retenta sua est, ter brachia flexit, / Ter frustra lentos conata est flectere ramos*” (Tres veces el mirto intentó seguir el miserable funeral, tres veces (sus brazos) fueron detenidos por la raíz, tres veces dobló los brazos, tres veces los lentos ramos intentó sin éxito flexionar). Vemos, de tal manera, que los primeros rescates del mito en literatura renacentista italiana se enfocan en la muerte de Adonis y en el lamento, tanto de Venus como de la naturaleza y por su violento deceso.

En el *De hortis Hesperidum*, poema latino en dos libros sobre los cítricos de la costa napolitana, Pontano produjo una reinterpretación sin precedentes del mito (aunque al parecer no tuvo repercusión en la poesía del siglo XVI), al relatar que el árbol de cidro¹²⁸ fue la planta en la que Adonis había sido transformado por Venus después de morir. Este árbol adonisiaco, por consiguiente, se convirtió en un símbolo

¹²⁴ Centanni (2017, p. 518. N. 28) señala otros *loci* en los que Pontano retoma el mito de Adonis: *De amore coniugali* 2, 7, vv. 21-31; *Eridanus* I 36, vv. 1-14; III, 2, v. 21.

¹²⁵ Pontani opera. *Urania, sive de stellis libri quinque. Meteorum liber unus. De hortis herperidum libri duo. Lepidina sive pastorales pompae septem. Item Meliseum, Maeon, Acon, Hendecasyllaborum libri duo. Tumulorum liber unis. Neniae duodecim. Epigrammata*, Venecia, 1505. Sobre la importancia de los impresos aldinos en España, cfr. supra pp. 54-56).

¹²⁶ Las traducciones de la poesía neolatina de Pontano son mías.

¹²⁷ Esta descripción nos remite a la Elegía I de Garcilaso de la Vega, que describe la inundación del Tajo; cfr. infra p. 83.

¹²⁸ Este árbol tiene el nombre científico de *citrus medica*, y es parecido a la toronja; también llamado citrón.

de la poesía neolatina, o bien, para otros autores del siglo XVI, como su alumno Iacopo Sannazaro, de la obra pontaniana (Caruso 2013, pp. 14-23).

Pontano inserta el mito de la muerte de Adonis, disperso e intercalado con otras narraciones y descripciones geórgicas, en el libro primero. El poeta asegura que el cidro se renueva permanentemente y por eso es el árbol en el que se transforma Adonis, pues así celebra perennemente el dolor de Venus (1, vv. 66-67): *Flore novo Semper, Semper quoque foetibus aucta / Perpetuum Veneris monumentum, at triste dolorum*¹²⁹ (Siempre con una nueva flor, siempre con un nuevo fruto aumenta, monumento perpetuo, aunque triste, de los dolores de Venus).

La diosa está en lágrimas con los cabellos deshechos y sus lágrimas caen a la tierra y a las plantas, y se golpea el pecho con la cabellera despeinada (1, vv. 68-72):

Moerebat puero extincto, lugebat amantem / scissa comam, et lacrimis humebat terra profusis. / Humebant lauri, quarum frondente sub umbra / et positum ante pedes lamentabatur Adonim, / et, se oblita deam, tundebat pectora palmis. (Se lamentaba por el muchacho muerto, lloraba a su amante arrancándose el cabello, y la tierra se mojaba con sus abundantes lágrimas. Se mojaban los laureles, bajo cuya frondosa sombra lamentaba a Adonis colocado a sus pies, y olvidada de sí misma la diosa, se golpeaba el pecho con las palmas).

Después perfuma los cabellos de Adonis, lava su cuerpo, le susurra al oído y lo besa por última vez (1, vv. 77-79): *Ambrosio mox rore comam diffundit, et unda / Idalia corpus lauit, incompetaque verba / murmurat ore super, sumpremaque et oscula iungit.* (Después esparce en su cabellera un rocío ambrosiaco y la lava su cuerpo con agua Idalia, y murmura palabras desconocidas inclinada y otorga besos últimos).

Hasta este momento, las coincidencias con el retrato bioneo de Afrodita y Adonis son bastante evidentes. Además, como observa Centanni (2017, p. 520), Pontano sigue a Bión también en la metamorfosis y en las repeticiones del nombre de Adonis entonadas por la naturaleza, evocando así el llanto de Afrodita en el poema griego (1, vv. 216-223): *“Adonim... / Adonis.... / Adonis / Huc, o Adoni, ades, huc ades, o mihi dulcis Adoni”* (Adonis... Adonis... Adonis, aquí, oh Adonis, ven, aquí ven, o mi dulce Adonis).

¹²⁹ Tomo el texto de *De hortis Hesperidum* de Tilly 2020.

Otro elemento que manifiesta la dependencia pontaniana del texto de Bión se presenta hacia el final del libro 1 (vv. 526 y ss.), cuando se celebra la longevidad de los árboles de cidro; la metamorfosis de Adonis en este árbol, conmemoración de los amores de Venus, que deben ser eternos, es la razón de esta perennidad. Tras la canción de las Parcas, que giran sus hilos para dar nueva vida a Adonis y piden al árbol eterno que siempre florezca, el poeta se dirige a las ninfas y a Venus (589) para que invoquen a Adonis ritualmente, para que asista a su fiesta (1, vv. 600-601) y reciba los dones que le otorgan, testimonios del amor de la diosa (1, vv. 602-5). Eco los auxiliará a esparcir su canto (1, vv. 606): “*Nos canimus, favet en facilis cantantibus echo*” (Nosotras cantamos, he aquí que el eco afable¹³⁰ nos acompaña, cantantes). La presencia de Eco, de las Parcas (la versión romana de las Moiras griegas) y el cierre del mito con la conmemoración ritual del joven nos remiten el hipotexto de Bión. El rol de Eco y su amplia participación en los funerales de Adonis recuerdan también al *Llanto de Venus por la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva, que se examina en el capítulo 4.

Otro texto de finales del siglo XV en el que podemos destacar el mito de Adonis y su énfasis funerario es la *Hypnerotomachia Poliphili*, una obra simbólica ilustrada atribuida a Francesco Colonna y publicada (anónima) en 1499, de nuevo, por Aldo Manuzio. En ésta se narra el sueño fantástico de Polifilo tras ser rechazado por su amada Polia. En el capítulo 24,¹³¹ las ninfas introducen a Polia y Polifilo por un bello paraje con prados floridos, bosques verdes rodeados de arroyos, fuentes y sombras, con columnas de mármol y hermosos asientos: un *locus amoenus* que recuerda a los escenarios en los que se desenvuelven Adonis y Venus en los *Fragmentos* de Soto de Rojas (que comentaremos en el capítulo 5), y que constituye, precisamente, los jardines de Adonis.¹³² Llegan a una pérgola larga cubierta de rosales púrpura elevados sobre varillas de oro, rodeada de asientos de jaspe. Debajo de la pérgola hay una “obra venerable”, un sepulcro maravilloso, el de Adonis, en el que está representado el episodio de su muerte y del lamento de Venus: “Las ninfas dijeron que aquel era el

¹³⁰ Traduzco *facilis* como “afable”, con el significado de “favorable” (así traduce Tilly 2020); sin embargo, este adjetivo puede hacer referencia también a la facilidad y rapidez con la que se mueve el Eco: describiría Pontano así no solo el apoyo de Eco a los cantos de las Parcas sino la facilidad, ligereza o agilidad con la que los esparce la ninfa.

¹³¹ Sigo la traducción y paginado de Pilar Pedroza 1999. Este capítulo inicia en la p. 580.

¹³² Pueden consultarse las imágenes de este capítulo sobre el sepulcro de Adonis en el apéndice.

túmulo del cazador Adonis, asesinado en aquel lugar por el colmilludo jabalí; y que también en este lugar la santa Venus, al salir desnuda con rostro gesticulante e indignado y con el espíritu atormentado, para socorrerle cuando era abatido por él, se hirió en una pantorrilla con aquellos rosales-esta escenilla se veía esculpida perfectamente en uno de los lados largos del sarcófago-, y que su hijo Cupido había recogido luego la purpúrea sangre en una concha, y añadieron que ésta había sido colocada junto a las cenizas con todo el santo ritual. ... en la parte larga del sarcófago, vi igualmente al cazador Adonis con algunos pastores, ocultos entre unos arbustos, con perros y el jabalí muerto, y a él, muerto por el jabalí. Y Venus, llorando doliente, que caía exánime entre los brazos piadosos de tres ninfas vestidas de paño sutilísimo, que lloraban con la diosa...” (pp. 585-586). Cupido también lloraba y enjuagaba las lágrimas de Venus con ramos de rosas.

Aún hay más imágenes en el sepulcro, que representan a Venus en una llamativa actitud maternal cristiana: “Sobre la superficie plana del sepulcro estaba sentada la madre divina... como después de haber dado a luz... tenía abrazado a Cupido, dándole de mamar con el pecho derecho... estaba sentada con el piecillo izquierdo atrasado y el otro extendido hasta el borde de la tapa; este pie santo fue besado por las ninfas, postradas de rodillas, con gran devoción, y también por nosotros. Debajo de él, en la cornisa había una banda sin molduras, en la que vi escrito este dístico...: *“Non lac, saeve puer, lacrymas sed sugis amaras, / Reddendas matri carique Adonis amore”* (No leche, niño cruel, sino amargas lágrimas succionas, que debes regresar a tu madre por el amor de su querido Adonis;¹³³ pp. 586-587). La imagen de Venus en posición de parto amamantando a su hijo sobre el sepulcro de su amante, con los pies deliberadamente sobresalientes para que sean besados por fieles como santa o virgen, es sumamente sugerente (cfr. Centanni 2017, p. 514); las implicaciones maternas eróticas son acentuadas por el epígrafe latino que acompaña a lo visual, y que representa de manera eficaz la naturaleza doble de Amor-Cupido, tierna y cruel al mismo tiempo, y la naturaleza también sumamente compleja de la relación entre Adonis y Venus en el mito: maternal y erótica simultáneamente, aunque

¹³³ La traducción es mía. Pedroza presenta la siguiente versión en n. 415: “No chupas leche, niño cruel, sino las amargas lágrimas que vas a dar a tu madre para llorar el amor de su querido Adonis”.

ambos elementos se vinculan (¿o presuponen?) con un tercer componente ineludible, la muerte. La maternidad de Venus está así estrechamente relacionada con su amorío con Adonis, y eventualmente con el llanto por su muerte.

Las ninfas después instruyen sobre el rito a Polifilo. Describen que Venus y ellas acuden cada primero de mayo a ese lugar “con gran pompa religiosa”. Ella llora de nuevo y les pide que arranquen las rosas de la pérgola y las esparzan sobre el sepulcro con invocaciones rituales. Al día siguiente “los rosales despojados vuelven a florecer con el mismo número de rosas blancas que tenían antes” (p. 588). Quince días después vuelve la diosa y recogen las rosas del sepulcro, para arrojarlas dentro de la fuente. Venus se lava en esta fuente y se arroja sobre el sepulcro llorando junto con las ninfas, “porque en tal día se pinchó con las espinas de estas rosas la divina pantorrilla del pie que nosotros hemos besado” (es decir que este llanto se debe a su herida), y después se abre el túmulo y las ninfas cantan. Cupido lleva la concha con la sangre y ella el ramo de rosas. Sacan la sangre y las rosas blancas se tiñen de púrpura. Dan tres vueltas al sepulcro mientras Venus llora. Ese día hay celebración, danza y canto.

Podemos notar que se conservan ciertos elementos propios del retrato funerario de Adonis, como la imagen de Venus sangrante en su carrera hacia Adonis, ya vista en Poliziano, al igual que su lamento y dolor acompañado por ninfas, o la presencia de pastores y perros de cacería en el funeral; no obstante, se añaden otros, como la mención del jabalí muerto (que de hecho no es común en los relatos del mito), o la imagen de Cupido recogiendo su sangre en una concha para después usar en el rito, que también implica actividades particulares, y en la metamorfosis. A pesar de estas divergencias, el interés del relato está en el momento funerario (no sólo por las imágenes sino por la misma presencia del sepulcro), y los jardines de Adonis en los que se adentran los amantes se relacionan directamente con su muerte.¹³⁴ De tal manera, la *Hypnerotomachia Poliphili* muestra claras relaciones con la tradición de Bión, aunque añade muchas imágenes alegóricas y simbología cristiana.

¹³⁴ Hay una relación clara entre los jardines como escenario erótico y como lugar funerario. Por este intertexto, considero que los parajes idílicos en los que se encuentran Adonis y Venus en los *Fragmentos* de Soto pueden interpretarse como jardines de Adonis en sentido ritual-funerario. Cfr. *Infra* capítulo 5.

En el curso del siglo XVI encontramos una abundancia de poemas sobre Adonis, especialmente en el género idílico, por lo que el mito se pone en relación con la tradición bucólico-pastoril y sus transformaciones (cfr. Caruso 2013, p. 28). Algunos de los más destacables son: la égloga *Adone* de Luigi Alamanni (*Opere toscane*, 1532-3), el *Epitaphio di Adone* de Amomo, Antonio Caracciolo (*Rime toscane*, Paris, 1535; Venecia, 1538), las *Stanze nella Favola d'Adone*, de Ludovico Dolce (1545); el *Adone* de Giovanni Tarcagnota (1545), y la *Favola d'Adone* de Girolamo Parabosco (*Lettere amoroze*, 1558).¹³⁵ Un análisis de las semejanzas y divergencias entre estas fuentes revela un acercamiento importante al mito general de Adonis. Primero discutiré los últimos tres de esta lista: Dolce, Tarcagnota y Parabosco, que representan un enfoque similar; posteriormente retomaré los casos de Alamanni y Amomo, a quienes agrupo en la misma clasificación.

Ludovico Dolce, debemos recordar, es uno de los traductores más importantes de las *Metamorfosis*; su versión completa en ottava rima, *Le Transformationi* (1553), se convirtió en una de las más difundidas de Italia. Por ende, no debe sorprendernos que Dolce siga en gran parte el hilo ovidiano de la historia. En sus *Stanze*,¹³⁶ el relato comienza con el amorío entre Venus y Adonis, y en este momento no se menciona su origen ni la historia de Mirra. Venus, que de nuevo es una figura a la vez materna y amante, se vuelve pastora y se olvida de las cosas celestes. Ella aconseja a Adonis no cazar animales peligrosos porque los leones son sus enemigos, introduciendo la historia de Atalanta e Hipomenes. Un aspecto distinto de la versión de Dolce está en el papel de Juno, quien propicia la tragedia e intriga contra Adonis y Venus. Para ello, pide a Júpiter que acabe con la vida del joven, pues su nacimiento fue incestuoso (es aquí donde se narra el mito de Mirra y Ciniras). Adonis muere tras el encuentro venatorio con el jabalí, enviado por Júpiter (no por Marte), que lo hiere en el pecho.

Hasta aquí los elementos son en su mayoría ovidianos, pero la descripción de la muerte (oct. LXX y ss.) sigue el patrón bioneo: la sangre brota y pinta los miembros blancos de Adonis, el rostro va perdiendo el color. Venus ve a Adonis, acude con él,

¹³⁵ Caruso (2013, p. 28) destaca también la *Favola d'Adone* de Guiseppe Leggiardo de' Gallani (hoy perdida), *De Adoni ab apro interempto* de Minturno en *Epigrammata et elegiae* (1564) y las inserciones del mito en obras más largas, como la égloga *La Napea* de Muzio, (escrita en 1533 y publicada en 1550).

¹³⁶ Sigo el texto de Tallini 2012.

moribundo; lo toma en sus brazos, besa sus labios ya pálidos, e intenta guardar su alma en el beso. También se incluye el lamento de Venus.¹³⁷ Los amores la acompañan en su llanto, al igual que toda la naturaleza. Aparece Eco, que replica el llanto y el nombre de Adonis durante el lamento. Además, se menciona que Venus llora cuanto sangra Adonis (oct. LXXVI: “versava intanto Venere, che langue / lacrime, quanto Adon su l’herba sangue”). Venus se queja de la envidiosa Proserpina, pero tal es el decreto de Júpiter.¹³⁸ Adonis no morirá del todo, sino que lo transformará en flor.

En las fábulas de Tarcagnota y de Parabosco la historia varía levemente. Tarcagnota abre el relato con el consejo de Venus, (oct. IV); casi de inmediato se introduce la escena de la caza del jabalí (o más bien la jabalí que se enamora de Adonis y lo perfora al intentar saciar su deseo; octs. XXII-XXVI), que se describe extensamente (octs. VIII-XXVI) y en la que se introduce brevemente el episodio de Mirra y Ciniras (octs. XVI-XVII). Como nota Caruso (2013, p. 34), Tarcagnota elabora en particular sobre el poema anacreóntico *A la muerte de Adonis* (atribuido erróneamente a Teócrito), que se centra en el jabalí que dio muerte a Adonis porque se había enamorado del joven y quería besar su muslo; vemos así que otros modelos griegos del *corpus bucolicum* contribuyen a la recreación de este mito, lo que, de nuevo, indica que, incluso en un poema que sigue los eventos según Ovidio, el modelo latino no es el único utilizado en la conformación poética de la narrativa. La muerte de Adonis y el lamento de Venus, episodio especialmente largo (XLII-LX), también utilizan motivos bionicos, excepto en la descripción de la captura del jabalí (LXII-LXVII), que remite una vez más al poema anacreóntico. Cabe destacar que en el poema de Tarcagnota hay tres lamentos, primero el de Adonis (cfr. infra pp. 204 y ss.), luego de los Amores y finalmente de Venus.

Termina el texto con la metamorfosis, recuerdo anual y perenne de los amores de la diosa. Vemos así una mezcla de elementos narrativos ovidianos en un marco funerario que toma el modelo de Bión y el poema de Ps. Teócrito.

¹³⁷ Al iniciar esta sección del relato, el poeta se pregunta cómo escribirá el lamento en su estilo “Come l’aspre querele, alte, e diverse / stringeró de la dea ne lo stil mio?” (LXXIV). Esto recuerda al final de la fábula de Hurtado de Mendoza.

¹³⁸ La relación entre Júpiter y Venus y la imposibilidad de revivir a Adonis por un decreto superior también están en el *Llanto de Venus* de Juan de la Cueva.

Por su parte, Parabosco abre su *Favola d'Adone* con un preámbulo sobre el primer encuentro amoroso, en el que el ingenuo Adonis, cansado del calor y la cacería, tomaba una siesta cuando Venus se enamora de él; ella lo besa para despertarlo, lo que lo asusta y hace huir, pero la diosa lo abraza para detenerlo, tratando de convencerlo de su divinidad. Él acepta el amor impuesto de Venus, más asombrado que enamorado¹³⁹ (todo esto recuerda al Adonis de Soto de Rojas), e inician su amorío (oct. XVI). Venus se convierte en una cazadora, más semejante a Diana que a ella misma, por estar todo el tiempo con Adonis. Parabosco se detiene varias estancias para describir sus amores y sus actividades venatorias. Entonces, en medio de lágrimas, Venus anuncia que tiene que partir y advierte a Adonis sobre los peligros de la cacería (octs. XXIX y ss.). Adonis se encuentra al jabalí (XXXVI) y muere (XXXIX). Parabosco dedica una octava a la descripción de la muerte de Adonis (XL), que contiene, aunque más compactamente, elementos bioneos. Acude rápidamente Venus y entona un breve lamento (XLV-L). La metamorfosis cierra, como de costumbre, el relato. Vemos aquí también atención, aunque mucho menos predominante, al episodio funerario; en realidad, la descripción de los momentos eróticos vividos entre Adonis y Venus ocupa la mayor parte del poema.

A pesar de que los tres poemas recién descritos de Dolce, Tarcagonta y Parabosco tienen amplitudes distintas y rasgos propios, los tres siguen a grandes rasgos la línea de eventos presentada por Ovidio. Dolce y Parabosco dan mayor atención al amorío, mientras Tarcagonta da prioridad al motivo del jabalí, que es de cualquier manera erótico. Sin embargo, los tres poemas se detienen en el episodio funerario, es decir, en muerte de Adonis y el llanto de Venus, aunque con distinta extensión. Para construir este momento parecen seguir la estructura y los elementos que pueden leerse en el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión.

Los tres ejemplos anteriores, de tal forma, muestran un patrón amatorio-ovidiano, pero usan elementos poéticos de otras tradiciones y no ignoran lo funerario-bioneo. Por otra parte, los primeros dos poemas mencionados, también del género idílico, relatan el mito, como nota Caruso (2013, p. 31), a partir del momento funerario

¹³⁹ Como observa Tallini (2012, p. 267), "Il fanciullo è descritto come un giovine spaventato, senza coraggio... Parabosco disegna un antieroe, antitesi del cacciatore eponimo...".

y omiten el momento amoroso: *Adone* de Luigi Alamanni y el *Epitaphio di Adone* de Amomo; ambos, cronológicamente previos a las tres fábulas, constituyen el indicio de un acercamiento distinto al mito en comparación con aquéllas: el funerario o trenódico (término que incluye la muerte y el lamento junto con los funerales), que se interesa por relatar este preciso punto de la historia.

El florentino Luigi Alamanni fue un influyente poeta pastoril, autor de 16 églogas italianas, impresas en sus *Opere toscane* (Lyon, 1532); la décima, titulada *Adone. Dafni et Menalca*, está precisamente dedicada al joven amado de Venus. En ella los pastores Dafnis y Dametas intercambian cantos sobre el lamento por Adonis; Dametas, a manera de epílogo, invoca a Teócrito como guía:

*Lui ringratiando al Sicilian poeta
tutto ripien d'amor cantó cotale.
O Fortunato vecchio, almo pastore
Per cui Sicilia eternamente ha vita,
Et Syracuse tua perpetua lode,
... Tu'l mio maestro sei, tu scorta, e duce* (1532, p. 159).

Esta invocación nos induce a pensar que Alamanni aún atribuye el *Lamento* a Teócrito y no a Bión. De cualquier manera, es claro que este texto imita el *Lamento fúnebre por Adonis*,¹⁴⁰ como puede notarse en el siguiente verso, en boca de Dafnis: “*Piangiamo Adon che'l bello Adone è morto*” (v. 9; p. 155). Cabe mencionar que el interés de Alamanni en la tradición bucólica griega fue amplio, pues también tradujo el *Amor fugitivo* de Mosco (cfr. Scopelliti 2016)

Ahora bien, el *Epitaphio di Adone* de Antonio Caracciolo, o Amomo, fue publicado en sus *Rime toscane D'Amomo per Madama Charlotte D'Hisca* (Paris, 1535; Venecia, 1538). El nombre que encabeza este poema, en realidad, es *Epitaphio di Adone di Theocrito*, lo que, una vez más, nos remite a la confusión prevaleciente sobre la autoría del *Lamento* y sugiere que tanto Amomo como Alamanni buscaban evocar a Teócrito. Sin embargo, la referencia explícita al modelo griego en la reelaboración del mito de Adonis, en este caso, es indudable. Este *Epitaphio*, de nuevo, es imitación del *Lamento fúnebre por Adonis* y se restringe precisamente a lo trenódico.

¹⁴⁰ De acuerdo con Caruso 2013, p. 31. Mustard (1909, p. 274) ya reconoce que esta égloga retoma el “primer idilio de Bión”.

En muchos autores italianos el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión es retomado frecuentemente como modelo para relatar el episodio funerario o trenódico, cuyas semejanzas con los textos son evidentes. Sin embargo, las fábulas sobre Adonis en el siglo XVI no se restringen a la literatura italiana. Aunque aquí no me es posible estudiar otras tradiciones europeas,¹⁴¹ cabe destacar, en Francia, el *Adonis* (1564) de Pierre de Ronsard y la *Élégie ou chanson lamentable de Vénus sur la mort du bel Adonis* de Mellin de Saint-Gelais,¹⁴² pues ambos muestran coincidencias claras con Bión. Ya T. P. Harrison (1934) analizaba las deudas del poeta inglés Edmund Spenser y de Ronsard con el griego. En el caso de Mellin de Saint-Gelais, basta un vistazo para notar que es una imitación del de Esmirna: *Laissez la verde couleur / O princesse Cytherée, / et de nouvelle douleur / vostre beauté sit parée / plorez le fils de Myrrha...* (vv. 1-5). Como afirma Braybrook (2002, p. 358) en su estudio de la épica mitológica francesa del s. XVI: “*Bion’s Lament for Adonis inspired many renderings.*” En Inglaterra, evidentemente tiene que nombrarse el poema mitológico *Adonis and Venus* de William Shakespeare (1593).¹⁴³

Para terminar este vistazo por las versiones italianas del mito de Adonis, quisiera mencionar brevemente un texto muy importante e influyente en la literatura posterior, pero que por su vasta longitud no podría examinar con atención, *L’Adone* de Giovan Battista Marino.¹⁴⁴ Este texto se convirtió en el referente barroco más importante del mito de Adonis. Su carácter sui generis, pues a la historia de Adonis se añaden múltiples digresiones¹⁴⁵ y alegorías a tal grado de conformar 20 cantos únicamente para esta fábula, no me permite categorizarlo en las vertientes de las que hablaré a continuación, pero debe tomarse en cuenta como probable modelo de los *Fragmentos de Adonis* de Pedro Soto de Rojas. Aunque *L’Adone* fue publicado hasta 1623, cuatro años después de la posible redacción de la fábula del granadino, (como

¹⁴¹Caruso 2013, p. 29 ofrece una lista tentativa de los poemas sobre Adonis elaborados en Francia e Italia.

¹⁴² Reimpreso por A. de Moulin con el título *Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis* en 1545, 1547, 1548 y 1554 y traducido al latín por J. Salmon Macrin. Cfr. Braybrook 2002, pp. 358-359.

¹⁴³ Kluge (2015) compara el mito de Adonis en Soto de Rojas, Marino y Shakespeare. Cfr. también Highet 1985, pp. 201-203.

¹⁴⁴ Sobre la relación de Marino con España, cfr. el ya clásico estudio de Juan Manuel Rozas (1978).

¹⁴⁵ Así también lo considera Pozzi (1976, p. 51), cuando menciona que afirmar que *L’Adone* es una ‘fabula ovidiana es engañoso: “... pur essendo impostato su un’azione principale ed omogenea, il poema consta di molti racconti, cioè, per dirla col poeta stesso” di molte azioni di molte persone”...”.

veremos en el capítulo 5), Rozas (1978, pp. 102-105) destaca las semejanzas en el estilo y la técnica compositiva de ambos y afirma que el poema italiano, aunque inédito, “se conocía manuscrito en versiones abreviadas” en la década anterior. Las relaciones entre Marino y Soto todavía deben explorarse con profundidad, dado que, a pesar de las coincidencias notadas por varios especialistas, este tema no ha pasado de la mera mención ni ha sido tratado con atención suficiente.¹⁴⁶

3.2. Adonis en el Siglo de Oro y sus vertientes

Los autores españoles del Siglo de Oro fueron también parte de este entusiasmo por el mito de Adonis, que en gran parte recrearon a partir de la mediación de los poetas italianos, a los que conocieron e imitaron, y de los manuales mitográficos. Para esta investigación, tomo algunos textos representativos del mito de Adonis y Venus en la poesía en español de los siglos XVI y XVII, mismos que resumo e incluyo en la tabla que culmina este subcapítulo para ejemplificar las distintas variantes que adquirió la recreación áurea de este mito y las vertientes que identifiqué en la generalidad de su tratamiento. Es decir, no incluyo aquí todos los relatos de Adonis y Venus ni todas las apariciones de ambos en la literatura del periodo, que son tantas y por ello imposibles de abarcar con totalidad en estas páginas;¹⁴⁷ además, como mencioné al inicio del capítulo, esta labor ya ha sido realizada por Cebrián García (1988).¹⁴⁸

Por consiguiente, ilustraré las versiones de autores que representen varios periodos de la literatura áurea: el primer renacimiento, con Garcilaso de la Vega y

¹⁴⁶ Rozas (1978, p. 102) externaba que, sobre este tema, “debería escribir en otro lugar más despacio”; Kluge por ejemplo, se enfoca en otro mito dentro del poema de Marino (2014) y no aborda la relación directa, sino más casual, entre Soto y Marino (2015).

¹⁴⁷ Habría que tomar en cuenta no solamente los relatos que son explícitamente sobre Adonis y Venus, sino además las menciones esporádicas o apariciones del mito en obras de distinto tema; la amplia difusión del mito provoca que sea nombrado frecuentemente por los autores más importantes del periodo. Por ejemplo, Schevill (1913, p. 179) nota que Adonis es mencionado en varias ocasiones en la obra de Cervantes. Por ejemplo, en el *Viaje del Parnaso*, en el cap. V describe el vestido de Venus: “Luto que por su Adonis se le puso, / luego que el gran colmillo del verraco / a atravesar sus ingles se dispuso”; podemos notar que incluso en esta breve referencia se enfatiza el episodio funerario-trenódico. Cfr. Persiles III, 21.

¹⁴⁸ No obstante, aunque este especialista omite por completo el tratamiento italiano del mito que, como vimos, constituye una fuente imprescindible de conocimiento e imitación de la fábula clásica en el periodo temprano moderno.

Hurtado de Mendoza; el renacimiento tardío, con Juan de la Cueva y Juan de Mal Lara, y el barroco, con Lope de Vega, Pedro Soto de Rojas y Juan de Tassis y Peralta. A partir de lo descrito aquí, en los últimos dos capítulos de la investigación (4 y 5), analizaré el mito en dos periodos distintos, el renacimiento tardío y el barroco, a través de la obra de un autor de cada periodo: Juan de la Cueva, en el primer caso, y Pedro Soto de Rojas, en el segundo. Más aún, el primero, Juan de la Cueva, es representante de la vertiente trenódica, mientras que el segundo, Soto de Rojas, destaca en la vertiente mixta. Este método tiene la intención de demostrar la presencia del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna integralmente, en un espacio cronológico delimitado pero que abarca varias décadas del Siglo de Oro, y en dos enfoques distintos del mito (prescindiendo del ovidiano o amoroso, en el que sería evidentemente difícil encontrar a Bión por su enfoque fúnebre) para demostrar así que Bión es un modelo primordial al recrear la muerte de Adonis.¹⁴⁹ Convenientemente, además, ambos autores provienen de la misma zona geográfica y ambos son andaluces, uno sevillano y otro granadino, por lo que la cultura material de la que provienen los conocimientos eruditos, literarios y clásicos de uno también será similar en el otro.

Sin duda Garcilaso es un gran precursor para la poesía italianizante española en general, pero también lo es en el mito de Adonis y Venus en los Siglos de Oro. Aunque no compuso un poema específicamente de esta historia, la inserta en dos importantes composiciones, la *Égloga* III y la *Elegía* I, y sus versiones fueron influyentes para los posteriores relatos hispánicos. El toledano destaca en ambas ocasiones el momento funerario.

En la *Égloga* III, compuesta hacia 1536, cuatro ninfas bordan historias mitológicas de amor y muerte: primero la de Orfeo y Eurídice, y después la de Dafne y Apolo. La ninfa Climene, por su parte, teje el final de historia de Adonis y Venus (octs. 22-24), en el

¹⁴⁹ Cabe mencionar que Cebrián García (1988, pp. 72-73) ha señalado ya la presencia de Bión en un romance anónimo del *Cancionero general* (1557) de Hernando del Castillo, el *Romance a la muerte de Adonis*: “sólo hallan cabida los episodios del mito enlazados con la secuencia de la tragedia de Adonis. El de mayor importancia y extensión... lo constituye el soliloquio dolorido de Venus, caracterizado por el tono elegiaco del idilio de Bión...”. También destaca el énfasis funerario de la *Fábula Amores y muerte de Adonis* de Jerónimo de Lomas Cantoral (1578) y de la *Fábula de Adonis y Venus* de Pedro de Padilla (1580).

que Adonis acaba de ser herido de muerte en el pecho por el jabalí, y yace en la tierra herido por el diente de la bestia:

Tras esto el puerco allí se via herido
d'aquel mancebo, por su mal valiente
y el mozo en tierra estaba ya tendido
abierto el pecho del rabioso diente
con el cabello d'oro desparcido
barriendo el suelo miserablemente
las rosas blancas por allí sembradas
tornaban con su sangre coloradas (vv.177-184).

Podemos ver que Garcilaso sintetiza en una octava el ataque fatal, la muerte del joven y la metamorfosis de las rosas blancas con la sangre emanada.

Después viene la queja de Venus al ver la herida mortal. La última cuarteta describe el beso con el que la diosa quiso recoger la vida de Adonis:

Boca con boca coge la postrera
parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo" (vv. 189-192).

Garcilaso, de esta forma, describe cómo ella captura del Adonis moribundo la parte que le daba vida, es decir, su ánima vital, y el último beso de los amantes.

Es importante destacar que los especialistas ya han notado que estas octavas revelan el influjo del poema de Bión, incluso desde el primer comentarista de Garcilaso, Fernando de Herrera. En sus *Anotaciones* (1580), al comentar la octava 23, reconoce el intertexto bioneo en la descripción del cambio de color de rosas blancas por rojas (apud Gallego Morell 1972, p. 581). Más recientemente, Paterson (1977, p. 84) argumenta a favor de la presencia del griego en Garcilaso, como recuerda Torres (2006, p. 106), e igualmente, Cebrián (1984 y 1988). Bienvenido Morros (1995, pp. 238-241), por su parte, afirma que Garcilaso no se ciñe solamente al modelo ovidiano, y que está, probablemente, recordando la transformación de la sangre de Adonis en rosa según lo narra Bión, así como las imágenes del beso y del aspecto desaliñado de la diosa. Joan Cammarata (1983, p. 52), más aún, relaciona la escena del último beso con el *Lamento fúnebre por Adonis*.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Previamente elaboré con mayor atención en este intertexto en Hernández Oñate 2018.

La *Elegía I* (1535), dedicada al Duque de Alba por la muerte de su hermano Bernardino de Toledo, menciona el mito de Venus y Adonis precisamente en un contexto trenódico: Garcilaso describe una procesión fúnebre mítica en la que participan coros, divinidades, sátiros y faunos (vv. 130 y ss). El poeta después aconseja al duque que resista los embates de la fortuna, pues los hombres grandes, como él, deben ser fuertes para alcanzar la inmortalidad. Tampoco Venus lloró a Adonis por siempre (223 y ss.), aunque sintió un gran dolor al verlo muerto y lloraba sin cesar:

El tierno pecho, en esta parte humano
de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo
de su sangre regar el verde llano?
... corrompiendo
con lágrimas sus ojos, no hacía
sino en su llanto estarse deshaciendo,
y que tornar llorando no podía
su caro y dulce amigo de la oscura
y tenebrosa noche al claro día
los ojos enjugó ...
y luego con gracioso movimiento
se fue su paso por el verde suelo
... desordenaba con lascivo vuelo
el viento sus cabellos ...¹⁵¹

Estos últimos versos muestran una inversión del motivo, antes descrito, del cabello desordenado por el luto; ahora está desordenado por el viento, en señal del triunfo personal sobre el amor y la muerte, que es finalmente la idea que Garcilaso busca transmitir a su auditorio. La función que adquiere el luto de la diosa es fundamental, pues el poeta lo introduce en la elegía como un *exemplum* mitológico para hacer más eficaz su parénesis funeraria y para consolar a su destinatario. Además, esta referencia acentúa la relación entre el mito de Adonis, la tradición pastoril y la elegía. El retrato de Adonis y Venus en ambos poemas garcilasianos, entonces, se ocupan del lamento por Adonis y su muerte.

La *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza, publicada en 1553, es un relato ovidiano, convencional narrativa y estructuralmente,

¹⁵¹La secuencia narrativa de ambas referencias al mito de Adonis es llamativa. En la elegía I, que pudo ser compuesta con anterioridad, narra la resolución a la muerte de Adonis, es decir, el luto y el momento en el que la diosa se repone. Por otra parte, la égloga III, tal vez posterior (1535 o 1536) describe el momento de la muerte de Adonis y el último beso; en otras palabras, la continuación de lo que se había quedado en suspenso en la égloga III se narra en un texto anterior.

que sigue la historia como la construye Ovidio, comenzando con Mirra y su amorío incestuoso con Ciniras, continuando con la historia de Adonis y Venus, en la que se inserta la de Hipomenes y Atalanta, y que termina con la muerte de Adonis. Hurtado introduce varias digresiones y descripciones suntuosas de los *loci amoeni* y da un gran énfasis a lo amoroso. En la penúltima estrofa, Hurtado reintroduce su personalidad autoral, refiriéndose a su incapacidad de escribir el lamento de Venus: “Pues, qué haré yo, nuevo peregrino? / ¿Cómo declararé el divino llanto / si no puedo entenderlo ni gustarlo? / El partido mejor será callarlo” (813-6). El poeta, de esta forma, reconoce que el lamento es parte de la tradición literaria y su importancia en el mito, pero lo rechaza. Recordemos que Ovidio prácticamente no incluye un lamento ni se detiene en el aspecto funerario. De forma similar, Hurtado deja de lado este elemento¹⁵² y va de inmediato a la metamorfosis: la sangre de Adonis se convierte en una flor roja; Venus, además, en venganza, decide dejar de llamarse madre del amor.

El *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva, como describiré detalladamente en el capítulo 4, presenta mayor atención al momento de la muerte y lamento de la diosa. Aunque presentaré en las páginas correspondientes un resumen de la estructura de esta fábula mitológica, por el momento es suficiente mencionar que Cueva abre su relato con los consejos de Venus a Adonis, quien la desobedece de inmediato y se lanza a la cacería. El encuentro fatal con el jabalí se describe en unas cuantas octavas, así como la muerte, mucho más inmediata que en otras versiones. En seguida, inicia la carrera de Venus hacia el cadáver de su amado, lo que da pie a su lamento. Cueva elabora ampliamente en los funerales de Adonis e introduce un curioso episodio cómico con la historia secundaria del dios Momo. Los amores prácticamente no son representados en esta fábula, y su mismo título nos indica su énfasis: el llanto y los funerales. Un examen atento de la sección sobre el episodio funerario, como el que espero ofrecer en el capítulo mencionado, notará que hay una alta concentración de elementos bioneos en estas octavas y de referencias a otras fuentes literarias griegas.

¹⁵² No obstante, es curioso notar que Cebrian (1988, pp. 133-134) señala con seguridad que la imagen de Adonis muerto en Hurtado de Mendoza (“Tal lo halló cual la flor de primavera...”) está basada en la muerte de Euríalo en *Eneida* 9. 435-7, episodio que Reed 2004 demostró estar basado en Bión (cfr. supra p. 50).

Por su parte, Juan de Mal Lara, quien mantuvo un contacto cercano con su discípulo Juan de la Cueva y tuvo una parte importante en su formación literaria, también recreó el mito de Adonis en 24 octavas de su poema épico inédito, *Hércules animoso*¹⁵³; sobre este pasaje, explica Cebrián García, quien lo recoge en su estudio sobre el mito (cfr. José Cebrián García 1988, pp. 325 y ss.; Apéndice II):

“La muerte de Adonis, uno de los múltiples episodios digresivos (VII, 1, 26-49) de este extenso poema épico (12 libros, 48 cantos), es referida ... a los griegos por la diosa Venus, quien llega a donde ellos están a bordo de una extraña galera... en la que bogan “doscientos niños rubios y hermosos / con sus alas...” (Cebrián García 1988, p. 325, nota al título).

Así pues, este episodio se relata de manera convencional, pero enfatiza la muerte del joven. Inicia con Marte, quien descansa un día de la guerra, pero está sumamente celoso porque Venus está con Adonis. Mientras, Venus, temerosa (“adivina temprano sus dolores...”; oct. 3)¹⁵⁴, advierte amorosamente a Adonis que se abstenga de la cacería, pero éste, arrogante, no hace caso (“Adonis mío, / no hagas lo que tus hados ordenan / ... mi luz, yo no te vea en tierra frío, / las palabras dolor grave encadenan...”; oct. 10). Toda esta escena hace rabiar a Marte, quien busca un jabalí muy fiero. Adonis viste una “aljuba de brocado¹⁵⁵ ... con historias en ella bien labradas (oct. 12).” Toda la octava 12 se enfoca a la descripción de la armadura de Adonis,¹⁵⁶ que lleva un manto oriental, con la cintura estrechada y con mangas atadas, las piernas apretadas de “borzegu¹⁵⁷”, “la celada (armadura de defensa) con plumas de colores”, y la aljaba y el arco “muestran mil primores”.

Adonis se enfrenta al jabalí. Éste, “furioso”, lo embiste con el colmillo y lo hiere en la ingle (oct. 13). Entonces el poeta nos describe la muerte de Adonis y cómo se desangra (oct. 14): cae sobre la yerba “el joven hermosísimo”, y se desangra

¹⁵³ *Hércules animoso*, dirigido al Príncipe Don Carlos Nuestro señor por Joan de Mallara, Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 50-I-38, ff. 187v-189r. Sobre este poema, cfr. Cebrián García 1989 y Escobar Borrego 2004. Cito aquí por la versión y numeración de octavas proporcionada por Cebrián García 1988.

¹⁵⁴ Hay numerosos elementos prolepticos en el temor de Venus (“Adonis de quien Venus se lamenta / adivinando cierto su tormento; / ella llora su mal del bosque oscuro, / él se alegra por verse ya seguro.” Oct 5; “los semblantes de Venus amarillos” (oct. 7); “las lágrimas de veras o fingidas”; oct. 7).

¹⁵⁵ Dicc. Aut., s.v.: vestidura que usaban los árabes; se hacía de tejidos y telas ricas. ¿Concepto de Adonis como oriental, o es porque Mal Lara es andaluz?

¹⁵⁶ Esta escena recuerda a las descripciones épicas de las vestimentas y armaduras del héroe (el manto de Jasón, el escudo de Aquiles o el de Eneas) y está en consonancia con el tono épico de su poema. Destaca entonces el aire épico de la versión de Mal Lara de este mito tradicionalmente amoroso.

¹⁵⁷ Dicc. Aut., s.v. “borzegu”: botas, calzado o botín con soletilla de cuero.

“perdiendo / todo cuanto el amor blando convierte / y l’alma de las carnes se huyendo”, pues el alma sale de su cuerpo. La yerba se tiñe con su sangre: “las yerbas al caer su tez perdieron / y de su sangre turbadas se tiñeron” (oct. 14). El jabalí se arrepiente y huye, mientras Adonis se retuerce en el prado: “Adonis se revuelve con gemido / de su osadía tarde arrepentido” (oct. 15). El joven no muere de inmediato, sino que todavía tiene tiempo de gemir y arrepentirse: “Al último despide aquella vida ... / la muerte por los aires extendida / un son ya doloroso pronunciaba”. (oct. 16). Es este ruido lo que alerta de la desgracia a Venus, que seguía recelosa¹⁵⁸: “Venus, de su sospecha combatida, / a la selva más triste se bajaba; / al bajar de su carro oye el gran tiro / y tras dél aquel ¡ay!, aquel suspiro” (oct. 16). El gemido de Adonis es lo que la alerta, y de cierta forma antecede al de Venus. Ella ve a Adonis cuando está moribundo: “viéronse con los ojos en la muerte / y fórmase cruel y dura suerte” (oct. 17).

Venus, desesperada, pasa por un rosal cerrado que obstruye su paso y la hace sangrar, con lo que las rosas blancas se tiñen de rojo:

Arrebató el camino por espinas
por do más embreñado se han rosales;
las plantas pone en ellas, de malinas
acrescientan hincando más sus males;
gotas de sangre estilan tan continas
que dan sobre las rosas casi iguales;
las rosas que eran blancas se tiñeron
y en sangriento su blanco revolvieron (oct. 18).

Ambos sangran, tanto Adonis como Venus; se insiste en la sangre (“sale la sangre y sale sin sentido / de la que va al dolor mayor que ha oído” (oct. 19). Esta escena es sumamente parecida a la del rosal blanco en Cueva (octos. 26-27), que se comentará más adelante, y también se asemeja a los vv. 19-27 del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión (cfr. apéndice de la tesis), como ya lo notó Cebrián García (1984, pp. 77-79 y 1988, pp. 149-152), quien sugiere que Bión es el modelo pero aclara que este retrato se encuentra también en “Aftonio y Casio Dionisio” (cfr. infra pp. 122-123).

Venus llega por fin con Adonis y emite su lamento (20-22). Adonis está ya muerto y frío y toda la selva se llena de llanto. Ella se rompe el atavío de la cabeza en

¹⁵⁸ Esta “prolepsis analéptica” también la usa Cueva. Cfr. infra pp. 142-143.

señal de lamentación y se emiten varias interjecciones y sonidos de lamento: “llanto de mil Cupidos, ¡ay! resuena, / un ¡ay, dolor!, un ¡ay, amor, bien mío” (oct. 20). Declara la diosa adolorida que en ese momento se acaba el amor y la belleza y todas las cosas buenas de la vida: “Aquí se acaba amor, aquí la belleza, / aquí la presunción de valentía; / aquí todo valor, toda firmeza, / aquí toda frescura y alegría”. Todo se vuelve tristeza (oct. 22).

Venus termina su lamento y el poeta hace referencia al ritual de Adonis, pues de inmediato pide a los Amores que apaguen los fuegos (¿de himeneo o de algún rito funerario?) para que le lleven lechugas: “que le busquen lechugas, y traídas / cubre luego de Adonis las heridas” (oct. 23).¹⁵⁹ Manda también que se aprese al jabalí y que lo dejen ciego y sin colmillos. Prohíbe que se celebren uniones nupciales como señal de luto: “no resplandesca entonces su gran fuego / ni amor ni trato alguno se concierte, / aunque Adonis recibe sepultura, / Venus en su dolor eterno dura” (oct. 24). Estas octavas también guardan estrecho parecido con el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión: la descripción de una Venus enlutada, de los lamentos de los Cupidos, del rito, la proclama del final de la belleza, son elementos que están presentes en el texto del griego, como puede constatarse en el apéndice de esta investigación. Como vemos, el enfoque narrativo de Mal Lara está en el momento de la muerte de Adonis y el lamento de Venus y no en todo el episodio erótico.

Una interpretación sumamente ecléctica, ya más cercana a los paradigmas barrocos, es la tragicomedia palaciega *Adonis y Venus* (1597-1603, publicada en 1621)¹⁶⁰ de Lope de Vega. Esta versión teatral en tres actos, la primera del mito en España,¹⁶¹ evidentemente conlleva exigencias genéricas y dramáticas distintas, por lo que diferirá mucho de las adaptaciones anteriormente comentadas, aunque muestra un claro énfasis en las relaciones amorosas de los personajes. En primer lugar, Lope introduce a la narrativa a Menandro, Timbreo, Camila y Albania, pastores comunes que

¹⁵⁹ Es interesante notar que tanto Mal Lara como Cueva hacen referencia a la instauración de las Adonias al final de su poema y muestran gran interés por la dimensión ritual del mito de Adonis. Esto se ha vinculado con el contexto religioso sevillano. Cfr. infra p. 129.

¹⁶⁰ Según Morley & Bruerton (1968) las primeras son las fechas de representación. El texto fue publicado en 1621 en la *Parte XVI* de las *Comedias*. Cfr. Blanco & Joannon 2017, p. 218.

¹⁶¹ La primera representación teatral moderna que pude encontrar es la tragedia de Gabriel Le Breton, *Adonis*, puesta en escena antes de 1574 y publicada en 1579, cfr. Caruso 2013, p. 29.

conviven directamente con divinidades y se sumergen en su universo mitológico, y quienes guiarán la historia, a pesar de las múltiples digresiones, hacia su desenlace, aportando continuamente mayor enredo cómico-romántico.

El mito de Atalanta e Hipomenes es parte de esta historia pastoril de amores, por lo que se introduce desde el inicio, sin esperar al discurso indirecto de Venus como en el patrón ovidiano (aunque Venus la repetirá en el acto 3 en su advertencia a Adonis); inclusive, la doncella corredora entra a escena antes de que la misma Venus lo haga (v. 392), y su historia funciona así como un paralelo narrativo que se desarrollará y culminará en el acto 2. El mito de Mirra se incluye (vv. 540-580) dentro de la canción de la pastora Camila, enamorada de Adonis por cierto, quien lo refiere como *exemplum* del poder sobrecogedor del amor. Adonis es una especie de Hipólito que rechaza su amor y el de todas las mujeres.¹⁶² Es Venus, por ende, quien debe tomar la iniciativa del cortejo: “Desde agora / sabrás qué es amor, sabrás / querer bien a quien te adora...” (vv. 680-2).¹⁶³ Adonis teme las represalias de los ex amantes de Venus, Marte y Febo, pero finalmente cede y sale de escena en el carro de Venus para iniciar su romance al final del acto I.

La historia de Venus y Adonis se retomará en el acto 3. Es Apolo quien decide dar muerte a Adonis (no Marte), y para ello, en una estremecedora escena propia del teatro de Séneca y de Juan de la Cueva, invoca el inframundo y a los seres infernales:

A las tinieblas eternas
demos luz. Oye, Plutón:
tú, que la vil confusión
de la escuridad gobiernas!
A mi claridad camina;
... deja la tiniebla, y ponte
presto a escuchar la voz mía,
o de tus furias me envía
a la fiera Tesifonte.
Sal presto... (vv. 1588-1592, 1596-1600).

Apolo le pide a la furia Tesifonte que posea a un jabalí y lo inspire a matar a Adonis. Éste, que se encontraba con Venus, se queda dormido mientras la diosa le pedía

¹⁶²Este Adonis frío e “imposible” también es el del poema de Shakespeare y el que representa pictóricamente Tiziano en su obra de 1560, como se comentará más adelante.

¹⁶³ El texto de *Adonis y Venus* es de Blanco & Joannon 2017.

prudencia en la cacería; también Lope describe el sueño de Adonis, que en esta ocasión no es dulce o erótico sino temible: guerra, armas, sangre y su muerte prematura.

Finalmente, va a cazar al jabalí, quien lo hiere en el pecho. El pastor Frondoso sale a escena con Adonis en brazos, lamentándose y relatando después el ataque (2148-2177). Venus se lamenta brevemente (2183-2188, 2191-2196) en diálogo con Albania y Cupido y transforma a Adonis en flores coloridas: “parécese al tornasol / que tras Apolo se viene. Azul y amarillo tiene, / colores de cielo y sol” (vv. 2207-10). Nótese que no lo transforma en una flor roja o blanca, sino que podría ser una anémona de distintos colores (cfr. Blanco & Joannon 2017 ad loc). Termina la obra con un tono humorístico, pues Venus afirma que terminó con el amor y que ahora se convertirá en monja vestal, aunque nadie cree en su prometida castidad. Como vemos, el lamento, el funeral y la muerte de Adonis representan un desenlace de la tragicomedia, no un foco poético, para Lope; es decir, no elabora en esta parte del mito, pues, debido al formato teatral cortesano de su obra, enfatiza el amor, los enredos, las peripecias, la representación teatral, etc., pero no el lamento. El de Lope es quizá el relato más polifacético y ecléctico de los que hemos analizado, ya que introduce varias innovaciones, digresiones y fuentes literarias al mito.

Por otra parte, Juan de Tassis y Peralta, el Conde de Villamediana, muestra interés en el momento funerario o trenódico del mito de Adonis, pues escribió dos sonetos sobre su muerte. Uno está publicado en *Obras de Don Juan de Tassis Conde de Villamediana... Recogidas por el Licenciado Dionisio Hipólito de los Valles* (Zaragoza, 1629), colección que recoge sus sonetos (divididos en sacros, líricos, amorosos, fúnebres, y satíricos), sus fábulas mitológicas (como *Faetón*), entre otras. El número 22 (pp. 161-162 de esta edición) de sus sonetos fúnebres se titula *Al sepulcro de Adonis*:

Desfrondad a los templos consagrados
a las del cielo lámparas, dorinas
escamosas deidades, y entre espinas
mudos se dejen ver plectos dorados.
Las fuentes secas ya, lloren los prados
y dejen de flagrar las clavellinas,
indiquen el rigor de sus ruinas
los hoy bosques de amor desamparados.
Muerto es el Dios de nuestras selvas, muerto

y el canto cuya métrica armonía
las aves suspendió, y enfrenó el viento.
Venga pues Cipria visto el pecho abierto
el Adonis osado en ansia pía
a dar flores y llanto al movimiento.

También en esta edición de 1629 encontramos la *Fábula de Faetón*, en donde una octava retrata la muerte de Adonis (p. 185):

Robó de su candor los alhelíes
de ambición venatoria el accidente
cuando el humor los trasladó rubíes
de lámina que abrió el celoso diente;
entre cuyas centellas carmesíes,
no perdonada del arpón ardiente
del hijo, bella madre en perlas lava
mal herida beldad de deidad brava.¹⁶⁴

Cristóbal (1997, p. 139) lo considera un ejemplo de la influencia de Ovidio, pero creo que es claro que el énfasis de Villamediana está en la muerte de Adonis y el llanto de Venus.

El otro soneto está inédito, recogido en el *Cancionero de Mendes Britto* (sig. 17719 B. N. Madrid; fol. 178v, n. 159), editado por J. M. Rozas (1965). En esta obra (Rozas 1965, p. 56) éste es el poema 22 (159) y se titula *A la muerte de Adonis*:

Boca con boca Venus porfiaba
a detener el alma que salía
del desdichado Adonis que moría
más herido del bien que acá dejaba.
El no poder morir ella lloraba,
no lloraba la muerte que veía;
Amor allí mostro que no podía
ayudar a sentir lo que causaba.
Ella en brazos le tiene; quien los viere,
igualmente llorar la despedida,
apenas jugará cuál dellos muere.
Mas la diosa mostró quedar vencida
del dolor tanto más, cuanto más quiere
dar a Adonis el alma que la vida.

Así, vemos tres retratos de Adonis herido y moribundo y del dolor y llanto de la diosa, así como de la despedida de los amantes, incluyendo el último beso. Es notorio que Villamediana omite el momento amoroso y presenta, al contrario, un interés

¹⁶⁴ Cfr. Gutiérrez Arranz 1993, p. 371: "... en los sonetos Villamediana presenta nuevos enfoques de mitos que aparecen mencionados de forma sesgada en las fábulas".

especial en el momento funerario del mito, que aparece en tres ocasiones distintas en su obra.

Por último en este breve recuento de la muerte de Adonis en la poesía de los Siglos de Oro, describiré la aproximación de Pedro Soto de Rojas y sus *Fragmentos de Adonis* (datados en 1619, publicados en 1652), mismos que serán estudiados con mayor profundidad en el capítulo 5. En los siete *Fragmentos*, o capítulos, el poeta granadino abre el relato con el mito de Mirra y Ciniras, para describir el nacimiento de Adonis y el enamoramiento de Venus desde que éste era sólo un bebé. El joven crece, aficionado a la cacería, sumamente bello y buscado por pastoras y ninfas. Venus lo encuentra en suntuoso *locus amoenus*, lo besa mientras duerme, e inician el romance. El episodio de Atalanta e Hipomenes se inserta en el discurso de Venus. Soto describe el dolor de los amantes por la separación, e inmediatamente la cacería del jabalí y la muerte y llanto de la diosa, en el último fragmento; sin embargo, como argumentaré en el capítulo respectivo, las referencias a la muerte de Adonis aparecen desde el primer fragmento e inicio. Como vemos, Soto de Rojas sigue la estructura ovidiana, pero da un peso más significativo que el latino al momento trenódico.

Antes de resumir en un cuadro las distintas formas de abordar este mito bajo estudio, valdría la pena hablar de cómo se representa en el arte figurativo, mismo que tiene una influencia muy grande en la cultura y literatura del periodo. Esta historia también es muy popular en artes plásticas y considero que un estudio de los acercamientos a su mito no puede estar completo sin tomar en cuenta las maneras en las que fue retratado por los principales artistas del periodo (cfr. Barolsky 2014). En el apéndice 2 de esta investigación incluyo algunas de estas imágenes.

Una de las primeras representaciones del siglo XVI es la de Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone* (1512). Como argumenta Centanni (2017, pp. 509 y ss.), el tema de esta obra es la escena del llanto, no la muerte de Adonis propiamente, y representa la herida de Venus, la presencia de Eco, el intento de resucitar al joven por parte de las Moiras, todas ideas mitográficas propias del texto de Bión, el cual, entrecruzadas con la *Hypnerotomachia Poliphili* y Pontano, inspirarán la variación del tema en la obra pictórica de Piombo. Centanni afirma así que una fuente para este

cuadro es el *Lamento* de Bión. Otro pintor importante que representó la muerte de Adonis fue Rubens, en *La muerte de Adonis* (1614), en el que Venus, las Gracias y Cupido y los perros del joven cazador rodean el cadáver.

Una de las imágenes más conocidas del mito en el siglo XVI la produjo Tiziano, titulada *Adonis y Venus* (1560). Aquí podemos ver a Adonis listo para la cacería, mientras Venus lo abraza e intenta retener; él la mira con cierto desprecio, por lo que se interpreta que está rechazando sus avances amorosos. Precisamente se atribuye al artista italiano la creación de esta actitud fría ante el amor (cfr. Caruso 2013, p. 35), de manera que su retrato habría inspirado el Adonis de Shakespeare y también el que vemos en la tragicomedia de Lope; las artes plásticas, en este caso, son fuente de la literatura y no viceversa. Tallini (2012, p. 11, 196) también nota la influencia de Tiziano en las *Stanze* de Ludovico Dolci.

Más aún, Rubens retrató en otra pintura, *Venus y Adonis* (1635) el momento en el que Adonis se dirige a la cacería y la diosa intenta detenerlo (aunque no se nota una actitud desdeñosa).¹⁶⁵ Por su parte, El Veronés, en su *Venus y Adonis* (1580) retrata otro momento amoroso previo a la cacería, en el que Adonis duerme en el regazo de Venus y los Amores intentan detener a sus perros, ansiosos de partir a cazar.

A partir de un análisis de estas obras figurativas, Caruso (2013, p. 35) se percató de que este mito se representa visualmente de dos maneras distintas que ponen énfasis en dos momentos particulares de la narración: el erótico y el trágico. Esto significa que los artistas podían explorarlo a partir de dos perspectivas relativamente excluyentes.¹⁶⁶ En la literatura sucede algo similar, y, como describimos en las páginas previas, algunos autores deciden destacar el aspecto erótico, siguiendo sobre todo el patrón y modelo ovidiano, mientras otros enfocaban el momento trágico, el de la muerte de Adonis y sus consecuentes lamentos y ritos fúnebres, para el que deben seguir forzosamente otros modelos poéticos. Más aún, considero que en el caso de la

¹⁶⁵ De forma similar, la escultura alemana en madera titulada *Venus y Adonis* (1750 aprox.) del Victor and Victoria Museum de Londres (no. A. 139-1922) muestra a Venus buscando desesperadamente detener a Adonis y a éste decidido a marcharse.

¹⁶⁶ Digo “relativamente” porque creo que las representaciones eróticas presagian o aluden al momento funerario. Por eso es común ver a Venus o a los amores intentando detener la cacería, que causará la muerte de Adonis.

literatura debemos considerar un tercer tipo de representación, uno mixto, que recree ambos momentos de la historia. Por consiguiente, estos tres enfoques o maneras de abordar el mito de Adonis en el periodo temprano moderno representan tres vertientes de recreación de las fuentes antiguas y modernas: la erótica u ovidiana, la trenódica o funeraria, y la mixta.

A continuación describo las tres vertientes:

1. La vertiente erótica u ovidiana: el foco narrativo son los amores de Venus y Adonis. Sigue el patrón y modelo de las *Metamorfosis* de Ovidio primordialmente (aunque claramente incorpora elementos y fuentes alternos). Incluye el relato de Atalanta e Hipomenes, el de Mirra y Ciniras y otros. El lamento deviene un desenlace, no un foco narrativo por sí mismo ni es especialmente relevante. Los autores que incluyo en ésta, de los recién descritos, son:

*Las *Metamorfosis* de Ovidio y su tradición mitográfica (*Ovide moralisé*, *Integumenta*, etc.)

* La *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza.

* La tragicomedia *Adonis y Venus* de Lope de Vega

2. La vertiente trenódica. El foco narrativo es muerte de Adonis y/o el lamento de Venus, así como los funerales del joven (trenodia). Estos relatos suelen proyectar un erotismo patético-trágico, como se nota en la descripción del último beso de los amantes, el dolor de Venus, su carrera accidentada hacia Adonis muerto o moribundo; hay también otros rasgos repetitivos: la intervención de Eco, el funeral y los ritos funerarios (en los que intervienen amores, gracias, ninfas, etc.) con invocaciones y repeticiones, la mención de las Parcas y/o de Perséfone, la descripción de la herida de Adonis causada por el jabalí, entre otros. Los autores y textos que incluyo en esta tradición son:

**Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna (que iniciaría esta tradición).

*El poema anacreóntico del corpus bucolicum *A la muerte de Adonis*.

*Las recreaciones de Giovanni Pontano en *Urania* y en *De hortis Hesperidum*.

*La interpretación encontrada al interno de la *Hypnerotomachia Polyphili*.

*La égloga *Adone* de Luigi Alamanni.

*El *Epitaphio di Adone* de Amomo

*Las menciones al mito en la elegía 1 y la égloga 3 de Garcilaso de la Vega

*El *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva

*Los sonetos y menciones al mito del Conde de Villamediana

La anterior clasificación no implica que estos textos no sigan también otras fuentes y tradiciones; un excelente ejemplo es el eclecticismo del *Llanto de Venus* de Juan de la Cueva, en quien encontramos, por mencionar uno, el modelo de la sátira de Leon Battista Alberti, como se mostrará en el capítulo 4.

3. La vertiente mixta: el formato es el del relato ovidiano (Venus y Adonis / Atalanta e Hipomenes / Mirra y Ciniras), pero también pone atención, aunque no tiene que ser equitativa, al lamento y a lo trenódico. El foco narrativo suele ser el amorío, pero el lamento es parte integral de la narración, no solamente un final o una vía hacia la metamorfosis. Considero que forman parte de esta tendencia los siguientes:

*Las *Stanze nella Favola d'Adone* de Ludovico Dolce

*La *Favola d'Adone* de Girolamo Parabosco

*El *Adone* de Giovanni Tarcagnola

*Los *Fragmentos de Adonis* de Pedro de Soto de Rojas.

Esta investigación pretende destacar y estudiar los fenómenos que se presentan en las dos últimas vertientes, puesto que ambas, que retratan la muerte y el lamento, se remiten al modelo del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna. Un análisis de las versiones de Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas nos mostrará las distintas posibilidades de imitación y recreación de la vertiente trenódica, en el caso de Cueva, y de la vertiente mixta, en el de Soto.

4. Juan de la Cueva. *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*

Comienzo el análisis textual, siguiendo un criterio cronológico, con el estudio de la versión de la muerte de Adonis en el sevillano Juan de la Cueva. De esta manera, ponemos el punto de partida en un periodo determinado de la literatura del Siglo de Oro, el llamado Renacimiento tardío, con lo que ubicamos el inicio de esta indagación literaria en las últimas dos décadas del siglo XVI. En el presente capítulo, por ende, pretendo explorar y analizar la representación de la muerte de Adonis y la presencia de la vertiente trenódica en el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* del poeta hispalense. El objetivo del capítulo es entonces demostrar que el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna fue un modelo fundamental para Juan de la Cueva a través de un examen atento de la conformación literaria del *Llanto* y de su eclecticismo característico. Más aún, se tomará en cuenta la obra en general de Cueva, así como su contexto cultural, para destacar que este autor estaba en contacto con la tradición literaria griega, e incluso estaba bastante interesado en ella. Finalmente, intentaré proveer un acercamiento nuevo que haga evidente la compleja y rica construcción del *Llanto*, colmada de fuentes, innovación e intertextos, y así leer su obra y sus logros literarios únicos en una luz distinta.

4.1. Contexto.

4.1.1 Biografía y obra

A pesar de la importancia de la obra de Juan de la Cueva y de que su producción dramática está entre las más conocidas del siglo XVI, se sabe poco de su vida. Poco a poco, a través de distintos debates y recuperación de fuentes, se han esclarecido nuevos datos documentales, de los que surgieron, a lo largo del siglo XX, importantes estudios biográficos a los que el lector puede remitirse.¹⁶⁷ Por ende, en este apartado

¹⁶⁷ Cfr. Pike 1994, quien destaca que la obra de Cueva, en especial su *Historia y sucesión de la Cueva*, solía ser la mayor fuente de datos biográficos hasta el estudio de F. A. Wulff (1887), que es aún un recuento biográfico relevante. Sobre la biografía de Cueva, cfr. Glenn 1973, quien incluye una tabla cronológica al inicio de su obra; F. A. de Icaza 1917; Watson 1971, sobre la relación de las obras teatrales con el contexto histórico; Reyes Cano 1980; Cebrián 1984, pp. 11-32; Cebrián García, 1991, cap. 1; Pike 1994, aunque su énfasis está en el origen converso de la familia de Cueva; Burguillo López 2010, pp. 31-46; Reyes Cano 2012, pp. 334-342.

me limitaré a enunciar algunos datos básicos relevantes para el entendimiento de la obra de Cueva, de su *Llanto* y de su aproximación a la cultura y fuentes griegas.¹⁶⁸

R. F. Glenn (1973, p. 17) anotaba que Juan de la Cueva nació en Sevilla en 1550. No obstante, tanto Cebrián como Burguillo coinciden en que la fecha exacta fue el 23 de octubre de 1543 (Cebrián 1984, p. 12; Burguillo López 2010, p. 31).¹⁶⁹ Su familia contaba con una buena posición en la política, religión y el derecho. Fue el quinto hijo de los nueve¹⁷⁰ del matrimonio del Dr. Martín López de la Cueva y Juana de las Cuevas (Cebrián García 1984, p. 12). Entre sus hermanos destaca Claudio, eclesiástico y después inquisidor, con quien mantendría una estrecha relación a lo largo de su vida. Tenía pretensiones de nobleza y remontaba su linaje a Beltrán de la Cueva, a quien el rey Enrique IV hizo Duque de Albuquerque a mitades del siglo XV. (Glenn, 1973, pp. 17-18).

Comenzó el estudio de la gramática, probablemente, en la escuela de Juan de Mal Lara (cfr. Reyes Cano 2012, p. 334) como después se especificará; igualmente, dedica sus años juveniles al estudio de la poesía latina, a traducir a los clásicos y a escribir poemas petrarquistas (Burguillo 2010, p. 31). En 1574 zarpa desde Sevilla hacia Nueva España con su hermano Claudio, que recientemente había sido ordenado eclesiásticamente y viajaba a Guadalajara para asumir el puesto de Archidiácono; ambos permanecieron en México hasta 1577 (Glenn 1973, p. 20). En México escribió epístolas¹⁷¹ en las que relata sus impresiones de Nueva España, las primeras de carácter “idílico”¹⁷² y las últimas evidentemente nostálgicas por Sevilla.¹⁷³ Esta estancia tuvo una importancia particular en su trayectoria poética, y puede admirarse ya su cohesión con la denominada, aunque polémicamente, Escuela de Sevilla, pues es posible que en 1577 compilara en México las *Flores de baria poesía*, la primera colección de verso hispánico de corte italianista en América. Ésta contiene, además de

¹⁶⁸ Sigo principalmente los datos recabados por Glenn 1973, Cebrián García 1984 y Burguillo López 2010.

¹⁶⁹ Sin embargo, Cebrián (1984, p. 12) afirma que el 23 de octubre fue la fecha de su bautizo.

¹⁷⁰ Glenn (1973, p. 18) dice que fueron ocho hijos.

¹⁷¹ Sobre su corpus epistolar, cfr. Núñez Rivera 2000. Cueva escribió una veintena de epístolas, contenidas en el Ms. *Primera parte de las Rimas de Juan de la Cueva* (1603).

¹⁷² Por ejemplo, en su *Epístola VI* a Diego Girón, expresa alegría por el viaje, pues en este destino no habría envidia ni querella, lo cual ya da muestra de su preocupación por la crítica. Cfr. Cobos 1997, p. 129-131.

¹⁷³ Cfr. Núñez Rivera 2000, p. 284.

obras de juventud de Cueva (Glenn 1973, p. 22), piezas de notables autores criollos y españoles, entre los que se encuentran nombres del círculo literario sevillano y andaluz: Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar, etc. En total hay 31 autores y 359 composiciones, de las que 110 son anónimas.¹⁷⁴ Cueva es el segundo autor con más poemas dentro del código con 32 (25 sonetos, 3 madrigales, 2 odas, 1 elegía, 1 sextina), por lo que se ha especulado que fue el compilador del cancionero. Precisamente la presencia de autores andaluces es relevante, pues parece existir entre los autores incluidos una red de relaciones basadas en su coincidencia en los entornos culturales sevillanos. Margarita Peña (2004, pp. 21-33) cree que Cueva es el denominador común de las composiciones recogidas (cfr. Burguillo López 2010, Pp. 33-34). A pesar de que hay controversia sobre si él fue el compilador del codex o no, también Glenn (1973, pp. 21-22) se inclina por su autoría, al igual que Cebrián García (1984, p. 15).

El periodo intenso de actividad literaria de Cueva inició tras su retorno a Sevilla en 1577, puesto que aquí se integra a la vibrante cultura literaria de la ciudad (Glenn, p. 22). Primeramente, se establece como un popular autor dramático. En 1579 se representa su primera obra teatral, *La Muerte del rey Don Sancho y reto de Zamora*. Entre este año y 1581 se estrenan 14 obras suyas en el teatro de Doña Elvira de Sevilla (Burguillo López 2010, p. 35).

En 1582 publicó en la imprenta sevillana de Andrea Pescioni su primer libro: *Obras de Juan de la Cueva dirigidas al Ilustrísimo Señor Don Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel*,¹⁷⁵ una colección de su poesía, en su mayoría amorosa y, para Glenn, un cancionero petrarquista, aunque de carácter bastante misceláneo.¹⁷⁶ Burguillo López la describe como una “antología de los poemas escritos hasta ese momento”, pues recoge 14 de los 32 poemas suyos que aparecieron en las *Flores* y añade otros muchos

¹⁷⁴ Cebrián García (1984, p. 15) anota que 117 son anónimas.

¹⁷⁵ Sobre la transmisión y difusión de este volumen, Reyes Cano (1980, p. 94) había encontrado solamente cinco ejemplares: tres en la BNE, uno en el Escorial y uno en el British Museum. Posteriormente, Burguillo López (2008, p. 160; 2010, p. 36) reporta la existencia de ocho: se añaden un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria (38.Bb.39, digitalizado en Google Books), uno en la Biblioteca del All Souls College de Oxford y uno en la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca.

¹⁷⁶ Como señala Cebrián García (1984, p. 18): “un volumen misceláneo con algunas de sus poesías líricas”. Cfr. Reyes Cano 1980, que realiza un estudio de la conformación de este volumen de 1582, y Burguillo López 2008

de distinto género (2010, p. 35). Esta colección es de particular interés para nuestra investigación, ya que recoge 110 sonetos, 12 elegías, 8 canciones, 2 madrigales, 1 sextina, 3 églogas y el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*, texto que aquí nos ocupa, aunque en una versión de 79 octavas (aspecto que se detallará más adelante). Reyes Cano (1980, p. 101 y ss.) distingue varias secciones en las que se estructura este volumen. En primer lugar, está la introducción, que contiene licencias, dedicatorias y demás piezas introductorias y de ocasión; en seguida está el corpus de la obra, que está agrupada en tres bloques a lo largo de 135 folios: la primera parte está ocupada por composiciones breves (sonetos, elegías, canciones, madrigales, sextina), la segunda por 3 églogas, y la tercera por el *Llanto de Venus* en su versión breve.

También en 1582 culminó la traducción con ampliaciones de la *Officina* del humanista francés Jean Tixier de Ravisi o Johannes Textor Ravisius, obra sumamente consultada, difundida y publicada en el siglo XVI.¹⁷⁷ En el siglo XIX, Bartolomé Gallardo (1863-1889, II, 735)¹⁷⁸ leyó y describió el manuscrito, que estaba entre los libros que poseía en Cádiz Fermín de Clemente, pero desapareció después. Reyes Cano (1980, p. 97) lo da por perdido, y Burguillo López (2010, p. 37) afirma que lo buscó durante mucho tiempo sin éxito. Es importante tomar en cuenta que en el año en que imprime sus *Obras*, y por lo tanto el *Llanto*, es el mismo en el que concluye esta traducción. Consecuentemente, podemos pensar que mientras Cueva se encontraba editando su antología, estaba leyendo y trabajando la *Officina*, y por ende hay que considerar la probable influencia de este manual enciclopédico sobre el acceso a fuentes antiguas y modernas en el *Llanto* y otras de sus obras.¹⁷⁹

¹⁷⁷ *Theatrum Poeticum atque Historicum sive Officina Io. Ravisii Textoris*, impreso por primera vez en Basilea en 1503 bajo el título *Io. Ravisii Textoris nivernensis Officina, partim historicis partim poeticis referta disciplinis*. Yo tuve acceso a una versión digitalizada de 1600.

¹⁷⁸ Cfr. Gallardo 1863-1889; cuenta con edición facsímil en Madrid, Gredos, 1968. Se puede consultar en Cervantes virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayo-de-una-biblioteca-espanola-de-libros-raros-y-curiosos-tomo-1--0/>

¹⁷⁹ La influencia de la literatura y teoría de Ravisius en Juan de la Cueva es un aspecto poco explorado que convendría reevaluar en los siguientes años. Por ejemplo, también fue autor de Diálogos (*Dialogi aliquot Joannis Ravisii textoris ... Adiecta sunt animi gratia eiusdem epigrammata aliquot non inutilia*, Paris, 1530), que podían funcionar como drama y que podrían estar conectados con la producción teatral de Cueva. Cfr. Ferrand 2013, p. 369. Sobre el uso de polianteas y otros instrumentos de erudición por los autores de los siglos XVI y XVII, cfr. López Poza 2000, quien discute la obra de Tixier de Ravisi en pp. 206-207.

A pesar de que no se conserva ninguna copia de la traducción de Cueva, podemos tomar el texto original de Ravisius para descubrir una gran cantidad de datos útiles sobre poesía antigua. Los subcapítulos 26-28 del libro 4 de la *Officina* (pp. 457 y ss. de la ed. de 1600) hablan de la historia de la literatura clásica,¹⁸⁰ y enlistan desde autores celeberrimos hasta nombres y obras poco conocidas (e.g. Furius Antias, en p. 461). En estas páginas se menciona a Teócrito, quien no es solamente el más conocido autor bucólico griego sino que, como expliqué previamente (cap. 2.2), fue conocido como el autor del *Lamento fúnebre por Adonis* durante una buena parte del siglo XVI. Primero, se le menciona como modelo de Virgilio: *In Bucolicis imitatus est Theocritum* (“En las Bucólicas imitó a Teócrito”, p. 461). Posteriormente, Ravisius incluye una sección dedicada únicamente a los poetas griegos (p. 469 y ss.), entre los que nombra a Mosco (*Moschus siracusanus scripsit Carmen bucolicum*, p. 474) y a Teócrito: *Theocritus siracusanus patrem habuit Praxagoram Philinam matrem. Floruit sub Ptolomaeo Lagi. Scripsit Dorica lingua Bucolicum poema.* (“Teócrito el Siracusano tuvo por padre a Praxágoras y por madre a Filina. Floreció bajo el reinado de Ptolomeo Lago. Escribió poesía bucólica en lengua dórica”; p. 478). Debe notarse, sin embargo, que no menciona a Bión, ni aquí ni en otro momento del libro. Otro aspecto interesante es que Ravisius también menciona a Adonis y su mito en varias ocasiones, en las que describe brevemente que fue hijo de Mirra y Ciniras, que fue amado por Venus y murió atacado por un jabalí, remitiéndose a pasajes ovidianos.¹⁸¹

En 1583 Juan de la Cueva publicó la primera parte de sus Comedias y Tragedias. Cabe destacar que dedica el volumen al dios Momo, dios griego de la sátira, que tendrá una relevancia particular en su literatura. La frustración y el descontento literarios, como apunta Cebrián García (1984, p. 20) llevaron al poeta a componer el *Viage de Sannio*¹⁸² al menos en 1585, año en el que está fechado el documento en el

¹⁸⁰ Incluye poetas tardoantiguos, medievales y humanistas, como Poliziano y Pontano (p. 468).

¹⁸¹En p. 597, en el capítulo *De venatoribus* (lib.4, cap. 79), menciona a Adonis y cita *Ov. Ars* 1.512 (aunque dice que es el segundo libro: “*Adonis Cynarae ex Myrrha filius, dum venaretur, ab apro intersectus est.* Ovid. Lib.2 de Arte...”). Repite esta información en la p. 234 del capítulo *iis, qui sunt ab apris intercepti* (lib.2, cap. 81) y cita *Met.* 10. 712, y en p. 79, donde cita *Ov. Ars* 1.75

¹⁸² Como afirma Valentín Núñez Rivera (2000, p. 265) esta obsesión por la mofa a su poesía “se configura como ficción alegórica en el *Viage de Sannio*”.

que se preserva el poema.¹⁸³ En este interesante poema alegórico en cinco libros, que se analizará con mayor detenimiento posteriormente, Sannio, un poeta (“proyección biográfica de... Cueva, aquejado por el escaso reconocimiento y valoración que se hace de sus obras”), es acompañado por la Virtud al cielo para entrevistarse con Júpiter y exigirle remedio para su pobreza.

Entre 1587 y 1588 se publican las dos emisiones del *Coro febeo de romances historiales*, dos colecciones cada una con 100 romances de tema histórico (Burguillo 2010, p. 41), y en las que el poeta también introduce polémica literaria, como se aprecia en el romance sobre la toma del Parnaso por los poetastros “y Apolo y las Musas huyeron de él” (cfr. Cebrián García 1984, p. 21). Esta etapa de su vida, así como su producción literaria, parecen dominadas por la ansiedad de reconocimiento y por la frustración debido a las riñas con el círculo literario sevillano que, aunque ya se vislumbra antes de su viaje a México, invaden casi toda su obra.

Poco antes de 1590 sale de Sevilla para descansar en Aracena (provincia de Huelva, en Andalucía), donde vivía su hermana Beatriz. En 1591 viaja a Canarias con su hermano Claudio y regresa a Sevilla, probablemente en 1595 (Burguillo López pp. 41-42). Hacia 1600, Cueva se dedica a recopilar y pulir las obras no impresas; tenía ya recopiladas en dos códices la mayor parte de sus poesías épicas y líricas con la intención de darlas algún día a la imprenta, pues el manuscrito definitivo de sus composiciones líricas corregido y enmendado está fechado en 1603. Más aún, en 1604 firma en Sevilla *la Segunda parte de las Obras*, manuscrito que contiene los poemas de carácter narrativo, aunque estas composiciones están firmadas en distintas épocas: siete églogas (1,3, 7 ya publicadas en 1582), *Los amores de Marte y Venus*, la redacción extensa en 119 octavas reales del *Llanto de Venus*, la *Historia y sucesión de la Cueva* (1604),¹⁸⁴ el *Viage de Sannio*, el *Exemplar poético* (1606),¹⁸⁵ su traducción de *Los*

¹⁸³ Sobre la transmisión y fecha del texto del *Viage*, cfr. Cebrián García 1984, p. 26, 34; Glenn 1973, p. 138. Sigo la edición de Cebrián García 1990.

¹⁸⁴ Poema épico genealógico en dos cantos en el que narra las glorias de su familia y la remonta al mencionado Beltrán de la Cueva. Firmada en 1604 en Sevilla, pero redactada anteriormente, fue publicada en 1886 en la revista *Archivo hispalense*. Cfr. Cebrián García 1984, p. 35; cfr. Pike 1994.

¹⁸⁵ Tratado poético en tres epístolas en tercetos en las que expone una defensa de los presupuestos teóricos de la comedia nueva. Concluye en 1609 una nueva copia de este texto. Cfr. Burguillo López 2010, p. 49. Inédita hasta el *Parnaso español* de Juan Joseph López de Sedano (1774) y editado de nuevo por Walberg (1904) y por F. A. de Icaza (1924).

inventores de las cosas (1608)¹⁸⁶ y dos poemas épico-burlescos: *La Muracinda* y la *Batalla de ranas y ratones*.¹⁸⁷ Adicionalmente, Cueva realizó otra copia en limpio de algunos de los textos del anterior códice¹⁸⁸ concluida parcialmente en Sevilla en 1605 (Cebrián García 1984, pp. 24-26).

Previamente, en 1603 había publicado la *Conquista de la Bética*, su obra más conocida después de las teatrales, un largo poema épico en 24 cantos, de influencia tassiana, sobre la reconquista de gran parte de Andalucía, y de Sevilla en particular, por Fernando III en el siglo XIII (Burguillo López 2010, pp. 42-44). En 1607 deja Sevilla y se va a Cuenca, en Castilla-La Mancha, donde ejercía su hermano Claudio. Su salud comienza a decaer, supuestamente por el clima de su nueva residencia. Su hermano fallece en abril de 1611, por lo que el poeta se traslada a Granada¹⁸⁹ con su hermana Juana, donde muere el 4 de octubre de 1612, al parecer en la pobreza (Cebrián García 1983, p. 27-28).

Para finalizar esta sección, podemos retomar la postura de Reyes Cano, quien reconoce tres etapas en la poesía de Cueva (1980, pp. 105-106):

1. Primeras composiciones, que aparecen en las *Flores de baria poesía*.
2. Entre 1574-1582 debió componer gran parte de su producción corta y conservarla en folios sueltos o en un manuscrito. Extrajo de éstas las de tipo amoroso para las *Obras de 1582*.
3. Después concibió la idea de publicar toda su obra poética, para lo cual fue reuniendo en dos volúmenes toda su producción.

¹⁸⁶ Traducción amplificada en verso suelto de la obra enciclopédica *De rerum inventoribus Libri octo* (1546) del humanista italiano Polidoro Virgilio. Esta traducción estuvo inédita hasta que Juan Joseph López de Sedano la publicó en el *Parnaso español* (1778). Cfr. Cebrián García 1991, p. 68; Glen 1973, p. 144-146.

¹⁸⁷ El primero es un poema sobre la lucha entre los perros y los gatos y editado por primera vez por Cebrián García 1984 (cfr. pp. 86-98). El segundo es una traducción de la *Batracomiomaquia* atribuida a Homero. Cebrián García (1991, p. 74) cree que ambos poemas fueron compuestos antes de 1582.

¹⁸⁸ No incluye los poemas épico-burlescos.

¹⁸⁹ Nótese que Granada es la ciudad de origen del poeta que analizaremos en el siguiente capítulo, Pedro Soto de Rojas. Como se explicará más adelante, en 1611-1612 Soto se encontraba en Madrid, pero no podemos ignorar este vínculo entre los dos poetas aquí trabajados y que resalta su origen andaluz.

Como puede verse, Juan de la Cueva fue un autor prolífico, aunque no muy publicado,¹⁹⁰ que exploró una notable variedad de tradiciones y géneros. Así, afirma Cebrián García (1984, p. 31) que: “cultivó la poesía petrarquista cancioneril de corte amoroso, compuso una gran cantidad de romances históricos y algunos de asunto contemporáneo, escribió un buen número de obras para la escena, tradujo a los clásicos y algunos tratados humanísticos, realizó una poética y fue autor de una variada gama de poemas narrativos”.

4.1.2. El círculo literario en Sevilla y el helenismo

Sevilla fue una ciudad muy próspera económica y culturalmente en el siglo XVI. Un importante número de autores, poetas, eruditos nacieron o se asentaron ahí, además de que otras ciudades andaluzas también fueron cuna de notables artistas y movimientos. Glenn (1973, p. 23) nos recuerda que Sevilla fue una meca cultural desde el siglo XIII, y que su puerto, la Casa de Contratación, y demás instituciones fueron en gran parte causa de este florecimiento.¹⁹¹ Es evidente que el ambiente cultural y literario en el que creció y trabajó Juan de la Cueva moldeó su labor como poeta y que, más aún, su contacto con notorias personalidades sevillanas propició su conocimiento de la Antigüedad y los modelos clásicos. Por consiguiente, en esta sección describiré panorámicamente la erudición y helenismo prevaleciente en algunas figuras sobresalientes e influyentes del ambiente sevillano y que tuvieron una relación comprobable con Juan de la Cueva, con especial énfasis en Fernando de Herrera, para destacar que su convivencia con este círculo, ya fuera amistosa o no, favoreció el conocimiento e imitación de fuentes griegas, especialmente de Bión y la vertiente trágica del mito de Adonis, por parte nuestro poeta.

Como se mencionó en páginas previas, la crítica solía hablar de la “Escuela de Sevilla” como un movimiento uniforme y discernible. Reyes Cano (1980, pp. 27-33) ofrece un estado de la cuestión sobre la existencia o no de esta escuela: para Lasso de

¹⁹⁰ Como nota Reyes Cano 1980, p. 119.

¹⁹¹ Glenn (1973, p. 23) también destaca el puerto, que mantenía casi un monopolio del comercio con América, la Casa de Contratación, el Archivo de Indias, y la Biblioteca Colombina, fundada cerca del nacimiento de Cueva, y que contiene manuscritos de Cueva y autógrafos.

la Vega su existencia es incuestionable, y está en oposición a la escuela salmantina. Menéndez y Pelayo, en la *Historia de las ideas estéticas en España*, duda de esta idea y da una definición más laxa que ve la “escuela” como el mero resultado de la convivencia entre poetas (apud Reyes Cano, p. 30).¹⁹² De forma similar, para Adolphe Coster (1908) no existe la escuela poética sevillana; H. Bonneville (1964) también opina que, por la pluralidad de estilos encontrados en Sevilla, no se puede hablar de una escuela. Opinan de manera similar Reyes Cano (1980, p. 37), quien afirma que no se puede sostener la idea de la existencia de una escuela poética sevillana, y R. F. Glenn (1973, p. 23), quien enfatiza que se trata de un grupo disperso de literatos, y que no debemos usar este término para designar un grupo cohesivo y unificado por un manifiesto literario común.

No obstante, al margen de que hubiese existido o no dicha escuela, es claro que en estos años y en esta ciudad, junto con otras andaluzas, coincidieron importantes mecenas,¹⁹³ autores y humanistas de los Siglos de Oro que crearon un rico ambiente cultural que tuvo impacto en la formación literaria de Juan de la Cueva. Wulff da una lista de nombres de amigos del poeta y escritores que aparecen en su obra, entre ellos Baltasar del Alcázar, Juan de Arguijo, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Diego Girón, Juan de Mal Lara, Francisco Pacheco, Francisco de Rioja, etc. (apud reyes Cano 1980, p. 39). Como asevera Ruiz Pérez (1998, p. 75), “la reunión de distintas personalidades en un marco físico en el que comparten cronología e inquietudes culturales, como ocurriera en Sevilla...” implica la conformación de un entorno cultural determinado, especialmente “a partir del núcleo germinal situado en la escuela de latinidad de Mal Lara y las prácticas académicas organizadas en torno a ella.”¹⁹⁴ Cueva entró así en contacto con distintas teorías, autores, manuscritos e ideas.

¹⁹² Aunque en *Historia de las ideas estéticas en España I* (p. 738) afirmaba: “Si Juan de la Cueva pertenece en algún modo a la escuela sevillana será como insurrecto y disidente dentro de ella” (apud Cebrián García 1984, p. 29).

¹⁹³ El Marqués de Tarifa, Fernando Enríquez, fue el mecenas más generoso de Sevilla durante los años de plenitud literaria de Cueva. Invitaba poetas y artistas a su casa, y casi todos los seguidores de Mal Lara asistían. El Marqués murió en 1590, pero su hijo, el tercer duque de Alcalá, continuó estas actividades y también patrocinó arte y literatura. Cfr. Glenn 1973, p. 27.

¹⁹⁴ Ejemplo de esto es el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599) de Francisco Pacheco.

Una revisión de los materiales bibliográficos que pertenecieron a algunos de los miembros de este círculo podría darnos un vistazo sobre las lecturas que conocieron y que fundamentaron el conocimiento clásico de los eruditos sevillanos, además de que nos sirve para ubicar ciertas obras físicamente en la Sevilla del siglo XVI. Esta labor, como mencioné en el capítulo 2, ya la realizaron P. Ruiz Pérez y A. Rojas Pérez (1998, pp. 175 y ss.). Además del importante libro, también previamente nombrado, de Fulvio Orsini que contiene el *Lamento fúnebre por Adonis*, estos especialistas destacan en su inventario algunos volúmenes que indican que la literatura griega se leyó en la región. Son ejemplo el *Lexicon graecum-latinum* o *Thesaurus* (1554) en la Biblioteca del Instituto Séneca, y el *Thesaurus* de Stephanus (1572) en la Biblioteca Pública de Córdoba, las obras de Pierre Ronsard de 1560,¹⁹⁵ una copia de los *Comentarii linguae graecae* de Guillaume Budé (1556), etc. No sorprende tampoco encontrar una *Officina* de Ravisius Textor en la Biblioteca Pública de Córdoba y en el inventario de Arias Montano y Barahona de Soto, y en el de Mal Lara.

Juan de Mal Lara es considerado el líder de este grupo sevillano, pues fundó en 1548 el estudio de Gramática y Latinidad de Sevilla (Escobar Borrego 2012, p. 640), a la que Cueva probablemente asistió. Como tal, Mal Lara tuvo una influencia directa en la formación de Cueva; es este erudito, el “maestro más famoso de Sevilla”, como lo llama Glenn, quien introdujo a Cueva al humanismo renacentista y al conocimiento de las fuentes antiguas (Glenn 1973, p. 25). Cuando Mal Lara muere en 1571, ocupó su lugar Diego Girón, maestro y amigo cercano de Cueva,¹⁹⁶ y helenista a quien Rodrigo Caro atribuye una traducción no conservada de las *Fábulas* de Esopo del griego al latín (Cebrián 1986, pp. 30-32). Cabe añadir que Mal Lara estudió en Salamanca con importantes helenistas, como Sánchez de las Brozas, el brocense, y Hernán Núñez, el Pinciano, poseedor de un importante manuscrito de los bucólicos griegos, como se señaló en el capítulo 2.2. Así, Juan de la Cueva tuvo contacto con el helenismo desde su formación estudiantil, y sus lazos intelectuales con la literatura griega pueden

¹⁹⁵ Se trata del primer tomo, que contiene los *Amores* de Ronsard; ya se ha señalado la influencia de Teócrito en el segundo libro de *Amores*, cfr. Béné 1988.

¹⁹⁶ Girón es mencionado en varias ocasiones en la poesía de Cueva (e.g. la Epístola VI, *Al maestro a Diego Girón*, ya mencionada en n. 172; cfr. Núñez Rivera 2000, pp. 281-282), o en el *Viage de Sannio* (5. oct.58) y también contribuyó en sus publicaciones, como el prefacio de su autoría en las *Obras* de 1582.

remontarse, en esta cadena de sucesión maestro-discípulo, a los más reputados helenistas de España en el siglo XVI.

Adicionalmente, la versión de la muerte de Adonis que Mal Lara introduce en su *Hércules animoso* (cfr. supra pp. 85-87) presenta semejanzas temáticas con el *Llanto de Venus*. Como describí en el capítulo 3, el enfoque narrativo de Mal Lara está en el momento de la muerte de Adonis y el lamento de Venus y no en todo el episodio erótico con la diosa. La semejanza de las aproximaciones de ambos autores, así como de otros elementos en común (como el episodio del rosal), indican que es sumamente plausible que Mal Lara haya sido un modelo para el *Llanto de Venus* y un precedente en la elección del tema narrado, pues, a pesar de ser parte de la colección amatoria de Cueva (*Obras*, 1582), como se ha argumentado, éste no narra el momento erótico del mito. Mal Lara ya exhibe algunos rasgos bioneos que habría legado al poema de Cueva, quien, además, pudo conocer el modelo griego de manera directa. La poesía épica mitológica de Mal Lara se convierte, así, en un vehículo de motivos trenódicos del mito de Adonis.

Otro miembro importante de la élite intelectual sevillana en la segunda mitad del siglo XVI fue Fernando de Herrera, con quien Cueva mantuvo una relación cercana, ya fuera amistosa o no. Como señala Núñez Rivera (2000, p. 273), conservamos testimonios contradictorios sobre su relación en sus versos. Herrera escribió un soneto para las *Obras* de 1582 de Cueva; más aún, Cueva lo alaba en el *Viaje de Sannio* (5. Oct. 59) y destina para él benevolentemente la epístola VII, *A Fernando de Herrera*. Por otra parte, Herrera no cita ni una sola vez a Cueva en las *Anotaciones*, ni Cueva a Herrera en el *Exemplar poético*; Cueva también dedica un discurso satírico contra las *Anotaciones* de Herrera en la Epístola *A Cristóbal de Sayas y Alfaro*, muestra de las rencillas gestadas dentro del círculo sevillano (Burguillo López 2010, p. 39). Existía probablemente una fuerte rivalidad entre ambos,¹⁹⁷ que pudo provenir de una otrora cercana amistad.¹⁹⁸ Sin embargo, para Walberg las *Anotaciones* de Herrera fueron una

¹⁹⁷ Cfr. Núñez Rivera 2000, p. 274, quien destaca “el elitismo y cerrazón del círculo que lideraba” Herrera y del que en cierto momento “el malhumorado Cueva” estuviera excluido o se hubiera autoexcluido.

¹⁹⁸ Como la describe Glenn 1973, pp. 30-31. Sobre la relación entre Herrera y Cueva, cfr. Reyes Cano 1986 y Montero 1986.

fueron importantes en la preceptiva y poética para Cueva (cfr. Cebrián García 1984, p. 40).

A pesar de los puntos de encuentro o desencuentro entre ambos poetas, no puede dudarse de que existió una relación tanto personal como literaria entre ellos, y hay que tomar en cuenta que el bagaje cultural que exhibe Herrera, tan preocupado por mostrar su erudición, no debe ser demasiado distinto del que conoció Cueva. En numerosas ocasiones a través de sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580), Herrera cita a autores de la antigüedad griega para explicar algún pasaje, ilustrar la tradición de un tópico, o para proponer un modelo, entre otros motivos. Un análisis sobre la presencia y uso de los modelos griegos en las *Anotaciones* puede proporcionarnos información sobre este aspecto en Cueva y el grado de contacto que existía en Sevilla en el siglo XVI con la tradición griega.

Desde el mismo siglo XVI se comenta sobre el conocimiento de Herrera de la lengua y literatura griega. En el *Libro de verdaderos retratos*, Francisco Pacheco afirma que Herrera sabía griego y latín a la perfección (Macrí 1959, p. 53). Las traducciones que frecuentemente presentaba, propias o ajenas son en su mayoría, según Osuna, Redondo y Toro, procedentes del latín y del italiano, así como unas cuantas del griego (Osuna, Redondo & Toro 1997, p. 205). También Oreste Macrí considera que Herrera traduce del griego a algunos poetas (Macrí 1959, p. 53). No obstante, a inicios del siglo XX R. M. Beach (1908) cuestionó si el erudito sevillano realmente sabía griego, alegando que sus traducciones de autores helenos parten de versiones latinas que obtuvo de comentaristas italianos como Escalígero, Stephanus, entre otros. Además, este autor cree que la familiaridad de Herrera con la literatura griega es cuestionable, la cual leía en latín, y que no se basa en las fuentes que menciona, sino en alguna fuente secundaria. Para nuestros fines, es irrelevante determinar si era o no un experimentado helenista o el grado de su conocimiento del griego antiguo, pues no es necesario conocer una lengua a la perfección para conocer su literatura e imitarla, como claramente hicieron Herrera y otros sevillanos.

Entre las numerosas menciones en las *Anotaciones* de autores griegos, por mencionar algunos casos, Herrera cita a Homero 22 veces, a Esquilo 3 veces, a Sófocles

2 veces, y a Eurípides, que fue el trágico más popular en el Renacimiento, sin embargo, sólo 8 veces. También nombra a Heródoto 4 veces, aunque no menciona a Tucídides ni a los oradores, a Platón y los platónicos 21 veces, y a Aristóteles, a quien obviamente leía mucho y conocía bien, 43 veces (Beach 1908, pp. 35-47). Herrera también comenta sobre géneros griegos, por ejemplo, habla sobre la lírica, la elegía y la égloga.

Herrera cita a los poetas bucólicos una cantidad considerable de veces: 10 a Teócrito, 1 a Mosco y dos a Bión, lo cual indica por sí mismo un interés en dicho género y, de manera relevante, que conoce a Bión. En primer lugar, al comenzar a comentar las *Églogas* de Garcilaso, hace un recuento de este género.¹⁹⁹ El sevillano menciona después la historia literaria del género, comenzando por los bucólicos griegos. Primero dice: “Los más antiguos poetas bucoliógrafos de cuyos escritos se tiene noticia...son Mosco, Teócrito y Bion; aunque algunos hacen uno mismo a Teócrito y Mosco, otros los distinguen” (Gallego Morell, p. 474 (H422)). Más adelante, tras establecer el lugar de nacimiento de Mosco y su cronología con respecto a Teócrito, dice: “Bión fue de Esmirna, coterráneo de Homero, de un lugar dicho Flos. Y si el epitafio de Bión lo escribió Mosco, según piensan muchos, síguese que Mosco y Bión y Teócrito fueron en una edad...”. Es interesante notar que Herrera hace mención del *Epitafio de Bión*, poema espurio atribuido a Mosco (cfr. supra p. 41) que fue muy conocido e imitado en el siglo XVI, y que se muestra dudoso sobre la autoría de Mosco.²⁰⁰

Otro caso interesante, y muy relevante para nuestra investigación, en las citas de bucólicos griegos, se presenta cuando Herrera, comentando la octava 23 de la Égloga III de Garcilaso, reconoce la presencia del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión en este episodio, como se mencionó en el capítulo 2.2 (cfr. supra pp. 60-61).²⁰¹ Este pasaje

¹⁹⁹ Las fuentes de esta información ya las ha comentado Bienvenido Morros (1997, pp. 81-82): “En el discurso sobre la égloga, Herrera empieza traduciendo un pasaje breve de Escalígero sin mencionarlo para nada; después ... sigue a Minturno ... y finalmente aduce a Diódoro Sículo... junto a Claudio Eliano”. Sin embargo, Herrera también proporciona datos preservados en los escolios griegos, que, considero, pudo conocer mediante los *prolegómena* latina y comentaristas de Virgilio, especialmente Servio, Donato, Probo entre otros.

²⁰⁰ Sobre la biografía de Teócrito en el siglo XVI, cfr. Hass 2015. Sobre el Epitafio de Bión y sus imitaciones modernas, cfr. Pugh 2020, pp. 179-229 (agradezco enormemente a la autora por enviarme una copia de su capítulo antes de que se publicara el libro).

²⁰¹ Debemos recordar que Paterson 1977 ya reconocía el modelo bioneo en Garcilaso, como recuerda Torres 2006 en p. 106; también Cebrián 1984 y 1988 insiste en el modelo bioneo.

indica que Herrera conocía este texto y la obra de Bión. La relación de Juan de la Cueva con estos eruditos y helenistas, por consiguiente, es sumamente significativa y permite proponer la posibilidad de que Juan de la Cueva haya tenido contacto con este conocimiento y con el *Lamento fúnebre por Adonis*.

4.1.3. El texto del *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*

Como mencioné previamente, el *Llanto de Venus* de Juan de la Cueva se conserva en dos versiones distintas, una que contiene 79 octavas, impresa en las *Obras* de 1582 y copiada en un manuscrito de 1605 (el códice G de Cebrián, M en Reyes Cano), y otra de 119 octavas, preservada en un manuscrito datado en 1604 (el Códice colombino, CC para Cebrián y C2 para Reyes Cano).²⁰² Por ende, además del impreso de 1582, contamos con otros 2 testimonios manuscritos del *Llanto*²⁰³:

1604. *Segunda parte de las obras de Juan de la Cueva*, Sevilla (autógrafo de la Biblioteca capitular de Sevilla). Contiene composiciones de distinto género y época: 7 églogas, los Amores de Marte y Venus, la redacción extensa en 119 octavas del *Llanto de Venus*, la *Historia y sucesión de la Cueva*, el *Viaje de Sannio* con 5 cantos, el *Ejemplar poético*, tres epístolas, un ejemplar impreso de la epístola A Cristóbal de Sayas y Alfaro, *Los inventores de las cosas*, *La Muracinda* y la *Batracomiomaquia*.

1605. *Segunda parte de las rimas de Juan de la Cueva. Eglogas* (autógrafo de la Biblioteca de Bartolomé March, Madrid). Se trata de una copia de lo que aparece en el de 1604, aunque otras composiciones que también están en el de 1604 se encuentran ahora firmadas en 1606.²⁰⁴ Encontramos de nuevo la versión de 79 octavas del *Llanto*,

²⁰² Para mayores especificaciones sobre la transmisión textual y edición del *Llanto*, cfr. Cebrián García 1984, pp. 66-70, que también incluye el *stemma codicum*.

²⁰³ El códice autógrafo de la Biblioteca capitular de Sevilla datado en 1603 con el título de *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte*, (C1 de Reyes Cano 1980) no incluye el *Llanto*. Aquí encontramos 264 sonetos, 21 canciones, 18 epístolas poéticas, 21 elegías, 1 sextina. 325 poemas en total.

²⁰⁴ Me baso en la información contenida en Reyes Cano 1980, p. 94; Burguillo López 2010, pp. 47-50.

aunque con algunas variantes.²⁰⁵ Parece que este manuscrito está preparado y listo para la imprenta.²⁰⁶

Cebrián García (1984, 1988) considera que la versión extensa, de 119 octavas, es anterior a la breve e impresa, y por ende la denomina “primitiva”. Este especialista establece que el poema fue un ejercicio de juventud redactado en una fecha incierta²⁰⁷ en 119 octavas y que fue configurado luego, en 1582, en 79 para “adecuar el poema al cancionero antológico” (Cebrián García 1988, p. 88). Al contrario, P. Verdevoye (1962, p. 688), quien imprime por primera vez las cuarenta octavas faltantes, cree que la versión larga es posterior, y que en 1604 vuelve a copiar el *Llanto*, originalmente de 79 octavas, e introduce los pasajes restantes para conformar la de 119. Esta “redacción primitiva” está precedida por un argumento en prosa y por una portada impresa en la que figura manuscrito el título y el año, 1604 (Cebrián García 1984, p. 67). En ella, además, Cueva introduce el inesperado episodio de Momo, dios de la sátira, y su expulsión del cielo por parte de Júpiter.

En la versión de 79 octavas, que Cebrián denomina “reducida”, falta el argumento en prosa, se suprimen los consejos de Venus (octs 8-10), el duelo de Angerona, Flora y Pomona (oct.46), la floración del prado tras la metamorfosis de Adonis (112) y, de manera relevante, los pasajes del dios Momo (54-83, 99-104). Cebrián García (1984, p. 69) lo explica así: “Es muy posible que la reducción... estuviese en función de una mayor unidad argumental y en un intento de adecuación del poema al volumen, un cancionero lírico, en que fue publicado”. Como vemos, elimina la controversial presencia de Momo, quien desafía a Júpiter y las demás divinidades. Es un *excursus* destacable y variopinto en este poema (Cebrián García 1984, P. 69), y cuya pérdida igualmente borra la cualidad burlesca y tragicómica de la fábula (Cebrián García 1988, pp. 95-96). Por todo lo anterior, Cebrián García (1984, p. 66; 1988, p. 75) destaca la complejidad de la problemática textual del poema.

²⁰⁵ Cebrián García 1988 imprime en su Apéndice I la versión contenida en el manuscrito de 1605.

²⁰⁶ Reyes Cano (1980, p. 121) afirma que: “... Cueva fue recogiendo toda su producción poética en dos volúmenes, C1 y C2, con el fin de publicar un libro que lo recogiera todo...”.

²⁰⁷ Incluso propone que fue compuesto antes de su estancia en Nueva España, pero está seguro de que es anterior a 1582; cfr. Cebrián García 1988, p. 88.

Cabe aclarar que la versión larga del texto es la que tomaré en cuenta para el análisis del texto, en la edición de José Cebrián García (1984). Considero que, en un estudio cuidadoso del poema de Cueva, no es posible ignorar la amplia cantidad de material que se deja fuera de la versión breve. Sin importar qué redacción sea anterior o posterior, o cuál hubiese preparado el sevillano para la imprenta, la mera existencia del texto amplio es suficiente justificación para tomarlo en cuenta en el análisis literario. Además, contiene elementos fundamentales que enriquecen la representación de la muerte de Adonis, mientras que la interferencia tragicómica de Momo no solamente añade una cualidad satírica destacable a dicho enfoque, sino que evidencia el acercamiento de Cueva a la tradición literaria griega. Presento a continuación un resumen y propuesta de estructura del *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* en la redacción amplia de 119 octavas,²⁰⁸ para facilitar la comprensión del lector y la accesibilidad al estudio que elaboramos en este capítulo.

Introducción. Octavas 1-5.

Introducción (oct. 1). Establece el tema: “El llanto acerbo y muerte dolorosa, el sentimiento triste y desventura, / las congojas del alma temerosa, / y el joven en injusta sepultura (vv.1-4); todos éstos son los tópicos generales, pero a continuación enuncia otro tema muy relevante del poema: “la hija de gran Jove poderosa / que en flor volvió la forma y hermosura / de su querido y deseado amante, / me inspira Apolo que en su lira os cante.” (vv. 5-8). Esta primera octava es una especie de índice preliminar.

Alabanza y dedicatoria al mecenas (octs. 2-3), II Duque de Osuna, Juan Téllez Girón (su padre fue virrey de Nápoles), a quien dedicó sus Obras de 1582. En la segunda octava, además, continúa mencionado los sucesos que relatará en el poema, en este caso el descenso de Júpiter, Neptuno y Plutón para asistir al cortejo fúnebre: “vere bajar a Jove presidente / del celeste consilio poderoso, a Neptuno dejar el cetro y el gobierno, y al dios tartáreo del horrible Infierno”.

²⁰⁸ Cebrián García (1984, pp. 76-77) incluye su propia estructura del poema. Verdevoye (1962, pp. 678-689) incluye un resumen del poema, con texto intercalado, y con la descripción y las octavas eliminadas en la redacción reducida.

El poeta invoca a Apolo-Sol (oct. 4) para que lo auxilie en su canto a pesar de que la materia podría no ser propicia para él, pues tiene rencor contra Cupido por hacer, por una parte, que él se enamorara de Dafne, y por otra que Pasifae, su hija, se prendara del toro. Intenta, curiosamente, convencerlo argumentando que ha recibido su retribución (oct. 5).

Inicio del relato mitológico y preámbulo al llanto. Octavas 6-20.

Consejos de Venus (octs. 6-10). El mito comienza en la octava 6, *in medias res*, en el momento en el que Venus intenta persuadir a Adonis de abandonar la cacería. Venus, a punto de partir al cielo, advierte a su amado con un discurso (octs. 7-9) en el que le pide que huya de las fieras y describe su miedo y preocupación, pues presiente la tragedia. Le pide, por lo anterior, que atienda sus ruegos.²⁰⁹ Se despide de él con ternura, insistiendo por última vez en su reciente petición, y se va en su carro (oct. 10).

Cacería del jabalí (octs. 11-15). Sin embargo, Adonis desobedece de inmediato y se va al monte Idalio a cazar. Sus perros encuentran un fiero jabalí (oct. 11). Éste, perseguido, se oculta en un roble²¹⁰, pero, dado que lo herían los perros, corre hacia el prado; Adonis acude con gran velocidad.²¹¹ Encuentra finalmente al jabalí, le lanza hábilmente un venablo y lo hiere, pero el jabalí contraataca y logra herirlo: “le dio en la ingle una mortal herida” (oct. 15).

Muerte de Adonis (oct. 16). El jabalí penetra con su colmillo la ingle de Adonis. El alma de Adonis se va.

Venus, que todavía volaba camino a sus aposentos, se percata del incidente tras el revoloteo agitado de sus cisnes, que le “pronosticaban venideros males” (oct. 17- 18). Vuelve la mirada para buscar a su amado y lo ve muerto; entonces dirige su carro hacia él (oct. 19-20).

Pausa narrativa. El poeta se sale del mito (octs. 21-22).

²⁰⁹ Hay que notar que en su discurso no menciona el mito de Atalanta e Hipomenes, el cual es usualmente parte del discurso admonitorio de Venus a Adonis en el modelo ovidiano.

²¹⁰ En Soto de Rojas es un ciprés.

²¹¹ Podríamos sospechar aquí de la Influencia de Lope.

En la octava 21 el poeta interrumpe destacablemente su narración y hace una pausa para pedir de nuevo inspiración, ahora a las musas: “Ahora, oh Musas del febeo secreto, / podéis dar vuestro aliento al canto mío, / que ya me falta, y hallo mi sujeto / débil, si no aspiráis con nuevo brío”. Por lo tanto, en la octava 22 menciona el tema de nuevo, pero ahora destacando el llanto de Venus y los que la acompañaron, es decir, los que participaron en el cortejo fúnebre.

Anagnórisis y lamento de Venus (octs. 23-36)

De la Cueva retoma el relato en la octava 23. Carrera de Venus, quien va corriendo por montes y prados. Tras buscar desesperadamente a Adonis (oct. 24), ella lo llama y responde Eco²¹² en su lugar (oct. 25). Venus sigue corriendo y llega a un rosal de blancas rosas, cuyas espinas la lastiman y hacen sangrar, con lo que además las rosas se vuelven rojas.

Venus encuentra finalmente a Adonis, pero sin vida; se lamenta, limpia el rostro de Adonis y lo besa.

El lamento de Venus comienza formalmente en la octava 29: “Oh, bello Adonis, ¿quién tan presto / pudo desemejar tu hermosura?”. Se pregunta qué dios pudo permitir su muerte; después recuerda los momentos vividos con su amado y se arrepiente de descuidarse. Eternamente llorará su muerte (oct. 33) y ya todo será triste para Venus, que insiste en que llevará un luto eterno (oct. 34).

La octava 36 es transitoria, pues marca el paso del lamento de Venus al cortejo funerario de Adonis. En la primera mitad (vv. 281-4) Venus queda desmayada sobre el cuerpo de Adonis; en la segunda mitad (vv. 285-8) su llanto es transmitido por Eco, por lo que las divinidades de la selva escuchan y se unen a su lamento y al funeral. Asisten las náyades y las dríades.

Inicia el Cortejo fúnebre de Adonis (37-63)

²¹² Como destacamos en el capítulo 3, Eco aparece en varios relatos de Adonis y Afrodita de autores renacentistas, incluso Shakespeare; en las *Metamorfosis* de Ovidio su mito se relata en el libro 3 (no en el 10, en el que se desarrolla el de Adonis).

Se esparce el lamento de Venus (37-40). El llanto de la diosa, difundido por Eco, es tan fuerte y lastimero que convoca una gran concurrencia. Acuden a este suceso ninfas, faunos y demás multitud proveniente de los ríos y montes, apresurados, en gran número, y algunos “sin atavío” (38) en señal de duelo. Acudían también los pastores y los sátiros, y todo el bosque: mientras éste se vacía de gente, se llena de los lamentos de quienes ven a Adonis muerto (oct. 40).

Los asistentes también se lamentan del dolor de Venus. Falacia patética en la que la naturaleza refleja el dolor por la muerte de Adonis (41-42).

Los asistentes se lamentan y efectúan actos rituales de duelo (43-45): sueltan sus cabellos y lloran. Se destaca el dolor del ritual: “Todo era angustia, todo era quebranto...”(oct. 44). Todos están olvidados de sus actividades, abrumados por el dolor, y llaman a Venus, que sigue desmayada (oct. 45).

Las divinidades campestres y caseras romanas hacen su entrada: la diosa Angerona, diosa romana del silencio, Pomona y Flora²¹³ (oct. 46).

Júpiter se entera del suceso (47-50). El gran estruendo de este lamento es transmitido de nuevo por Eco. Así llega hasta Júpiter, quien, preocupado por su hija Venus, ve todo el suceso del funeral y decide bajar a la tierra a consolarla.

Llegan otros dioses (51-54): Plutón (51-52), quien deja a Proserpina en el inframundo y es guiado fuera de éste por divinidades infernales (las Euménides, el Sueño y la Pereza, la Codicia, la Avaricia y otros guían a Plutón fuera del inframundo; oct. 52, ¿éstas asisten al funeral, o sólo lo guían fuera del infierno?);²¹⁴ Neptuno, junto con su cortejo de tritones y ninfas marinas; el cortejo de Baco (oct. 53), en el que viajan Sileno y los sátiros, que van siguiendo la bebida de Sileno y llorando (oct. 54).

Momo conversa con Sileno (55-63). A la procesión llega el dios Momo, divinidad protectora del sarcasmo y de la burla. Éste intercepta a Sileno, quien le informa que va

²¹³Rasgo compartido con Soto de Rojas, que también incluye deidades menores romanas, pero en su catálogo de dioses que cuidan y regalan dones a Adonis. ¿Pudo retomar esto de Cueva?

²¹⁴ Sólo Euménides e hýpnos son clásicos, los demás son pecados personificados, alegorías de faltas morales. ¿Esta representación del infierno fue influencia para la tragicomedia *Adonis y Venus* de Lope?

al funeral de Adonis. Momo entonces se dispone a contar su historia: fue desterrado del cielo por órdenes del padre de los dioses (oct. 63).

Excursus mitológico sobre Momo y Júpiter (64-81)

Momo refiere que Júpiter organizó un suntuoso banquete para Juno al que invita a todos los dioses menos a él (oct. 64-65), por lo que se ofende muchísimo.

Momo y Juno (oct. 69-73). No obstante, cuando se calma recuerda por qué no fue invitado: en una ocasión sin querer entró a los aposentos de Juno, quien estaba dormida desnuda; después se despierta, ve a Momo impávido, y comienza a gritar, llamando a sus sirvientes, pero Momo consigue huir.

Momo arruina el banquete de Júpiter y Juno (74-78). Pasa el tiempo y llega el día del gran banquete al que Momo no fue invitado. Puesto que sigue ofendido, planea entrar a escondidas y llevar bajo la ropa un saco de pulgas al banquete; las suelta y pican a todos. Los comensales huyen sin saber qué sucedió, pero culpan de cualquier forma a Momo, quien se divierte ante esta escena.

Castigo de Momo (79-81). Momo huye velozmente, pero Jove, irritado, lo expulsa del cielo (le pide por cierto a Mercurio que le avise) y lo confina a la tierra y a lo humano. Por esto, decidió acompañar a Venus con gente que reunió en el Parnaso, para ver si Júpiter lo perdona, para quedar bien con él.

Fin del excursus mitológico y regreso narrativo al funeral (82-83). Sileno le responde a Momo que hace bien y se despiden, tras lo cual Momo se reintegra al lamento, pero con intenciones poco honestas. Estas octavas tienen una función de gozne estructural entre el episodio de Momo y la última parte del rito funerario, y nos devuelven al centro de la narración.

Continuación del funeral (oct. 84- 119)

La narración regresa al rito funerario de Adonis, mismo que se describe (84-85): se queman plantas, y hay sacrificios animales, altares y agüeros; Libitina prepara la tumba de Adonis.

Júpiter (oct. 86-91)

Júpiter por fin se presenta y llega ante Venus, que sigue destrozada. Él se aflige al verla así, pero se da cuenta de que “otro dios” (oct. 87) fue quien propició los hechos, por lo que nada puede hacerse. Por un momento contempla la posibilidad de revivir a Adonis (oct. 87-88), pero concluye que es irrealizable. Elucubra diferentes soluciones, pero finalmente comprende que lo mejor es la resignación (oct. 89) y que “...no podía / tornar a nueva vida al joven muerto”, ya que no podía deshacer la acción de Marte (oct. 90), quien mató a Adonis por celos (oct. 91). Júpiter, resignado a utilizar solamente el apoyo emocional, toca la mano de su hija (oct. 91).

Júpiter y Venus (92-110)

Venus recobra el conocimiento, ve a su padre y se echa a llorar a sus pies (oct. 92). Se dirige a él y le pregunta por qué permitió que le sucedieran estas desgracias: “Oh padre caro ... / ¿por qué diste lugar que el Hado avaro / me hubiese de tal bien desposeído...” (oct. 93). Ella afirma que vivía despreocupada, confiada en la protección de su padre, pero sus potestades de nada le sirvieron. Poco a poco comienza a cambiar el tono de su discurso a uno de esperanza: “con esto, y con tu aliento valeroso / no habrá fortuna que de mí no huya / y yo quede contenta y vencedora / de la suerte...” (oct. 96). Se lamenta hasta la octava 97.

Momo una vez más (98-104). Se espera que Zeus responda, pero de nuevo aparece Momo brevemente, quien interfiere en la conversación entre padre e hija torpemente para interceder por sí mismo (oct. 98-102), en medio de la escena de dolor e intimidad familiar. Esto hace enfurecer a Zeus. Además, calumnia a Mercurio y afirma que él, que también estaba presente en el cortejo fúnebre, vio a Marte cambiar de forma y que era el jabalí (oct. 102). Mercurio se irrita y Júpiter amenaza a Momo; también los demás lo atacan, pero éste huye (oct. 103-104).

Júpiter por fin habla con Venus (oct. 105-110). Le responde como un padre comprensivo y amoroso y le asegura que nunca la ha descuidado, pues siempre está presente en todos lados (oct. 105-106). Más aún, culpa al Hado, que pone límites a la vida de los hombres, él no puede hacer nada contra éstos, ni siquiera por sus propios hijos. Entonces cita un par de *exempla* mitológicos sobre los dioses que no pudieron evitar la desgracia a sus seres queridos; así, Apolo no salvó a Faetón ni Júpiter a

Heracles. Aunque de nuevo culpa al Hado, amonesta a Venus: “A ti puedes con más razón culparte, / que no te preveniste antes del hecho, / con vivir recatada y temerosa / que no le sucediese adversa cosa” (oct. 109)²¹⁵. Zeus le propone que vayan juntos al cielo para que encuentre consuelo (110).

Metamorfosis (oct. 111-113). Venus acepta la sugerencia de su padre y convierte la sangre de Adonis en una amapola; estas flores cubren todo el prado, con lo que Venus da una nueva vida a su amado. Venus no quería que su cuerpo se consumiera ni que desapareciera por completo.

Instauración del rito de Adonis (114-116). Venus pide que se recuerde siempre ese día: a partir de ese momento siempre se honraría a Adonis y a la misma Venus en ese prado durante el mes de Julio. Después describe el rito que debe llevarse a cabo y se despide de Adonis.

Venus se marcha en su carro tirado por cisnes y las ninfas continúan con el lamento (oct. 117-118). Se erige un túmulo con flores.

Epitafio de Adonis (oct. 119), que de cierta forma redondea y resume la obra. El poema termina con una reflexión sobre la fragilidad de la vida humana, una breve máxima moral: “porque se entienda que el mortal contento / es frágil hoja que arrebatada el viento.”²¹⁶

4.2 La vertiente trenódica en el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*

Los estudiosos del *Llanto de Venus* y de las fábulas mitológicas de Juan de la Cueva ya han notado que este poema incluye muchos detalles que no se encuentran en el relato ovidiano del libro 10 de las *Metamorfosis*; hay mucho material que vanamente se buscará en el latino (Cfr. Cossío 1952, pp. 171- 175; Glenn 1973, p. 193; Cebrián García 1984, p. 77). Por ende, y como intentaremos probar en las páginas siguientes, es

²¹⁵ Llama la atención esta reprimenda dura e irónica, pues Júpiter antes mostró empatía con Venus. Además, Venus sí fue prevenida, a diferencia de Adonis.

²¹⁶ Esta idea tiene una relevancia especial para la interpretación y lectura del poema: se repite a través de la obra y también la concluye de forma contundente. Esto evoca una serie de reflexiones en el lector y, a final de cuentas, destaca el valor edificante y moralizador del *Llanto de Venus*.

imperativo estudiar estos componentes no ovidianos para amplificar nuestro panorama sobre el uso de fuentes clásicas, especialmente griegas, en Cueva. Dado que este poema pertenece a la vertiente trenódica, pues el énfasis narrativo, a pesar de las digresiones burlescas que describiré en 4.3, está en la muerte de Adonis y en el llanto de Venus, el *Lamento por Adonis* de Bión surge como un posible modelo para recrear dichos momentos. Ya hemos señalado posibles puntos de contacto entre Cueva y la tradición bucólica helenística de Teócrito y de Bión, pero, para continuar este capítulo, hay que estudiar los ecos literarios y textuales entre Cueva y el *Lamento* del de Esmirna,²¹⁷ así como la manera en la que Cueva construye el episodio de la muerte de Adonis y el llanto de la diosa.

El argumento inicial en prosa²¹⁸, que funciona como un preámbulo paratextual y no es propiamente parte de la narración poética, contiene elementos de la historia comunes en la tradición ovidiana, como el origen incestuoso de Adonis, la historia de Ciniras y Mirra, el amorío entre Adonis y Venus, etc. Así, se informa al lector de lo acontecido hasta el momento del inicio del poema, que comienza con los consejos de Venus a Adonis. El enamoramiento de los amantes no es parte del poema, y por este enfoque narrativo, pertenece a la tradición trenódica y se acerca a Bión. El poeta se “adelanta” a la parte final, o a lo que en la tradición ovidiana es el final del mito. El tema es entonces el llanto de Venus, no el amorío entre ella y Adonis: “El llanto acerbo y muerte dolorosa...” (oct. 1) es el centro de la narración, lo que interesa al poeta, y es lo primero que aparece en la obra, desde el primer verso.

Así pues, Cueva introduce en el inicio de su fábula la muerte de Adonis. El joven y sus perros de cacería encuentran y persiguen a un fiero jabalí (octs. 12-13). Cueva insiste en la rapidez de Adonis, con la que irónicamente se apresura hacia la muerte:

No baja río tan desenfrenado
de ecelso monte, ni los voladores
rayos, que arroja Júpiter al suelo,
ni la errante cometa por el cielo
cuanto en presteza el joven se adelanta,
que el viento precedía en la soltura,

²¹⁷ Sobre los paralelos textuales griegos que se mencionarán en estas páginas, cfr. el apéndice al final de esta investigación, donde se incluye texto griego y traducción.

²¹⁸ Preservado en el código de 1604 (CC para Cebrian 1984, pp. 66-69) pero no en la versión impresa de 1582.

que sin tocar el suelo con la planta
al prado sale y deja la espesura (octs. 13-14).

Esta vívida carrera predice la que en breve emprenderá Venus e insinúa la muerte inminente de Adonis a manos de Marte-jabalí.²¹⁹ Adonis ataca al jabalí con un venablo y logra herirlo, pero éste contraataca. Adonis, “valientemente”, no huye: “... el joven, sin mostrarle cobardía / le aguarda...” (oct. 15), pero éste es su error fatal y final, pues el jabalí logra herirlo en la ingle (o muslo, como refiere Bión en su v. 16: ἄγριον ἄγριον ἔλκος ἔχει κατὰ μηρὸν Ἄδωνις. “Cruel, cruel herida tiene a lo largo del muslo Adonis”): “... mas la fiera embravecida / le dio en la ingle una mortal herida”.

En esta octava se describe de forma breve y puntual la muerte de Adonis; en realidad, es la única dedicada a esto, pues de inmediato Cueva pasa a la reacción de la diosa. Cueva describe la profundidad y gravedad de la laceración provocada por el diente del jabalí, “... la ingle le abrió de parte a parte”, con lo que presenta una imagen del destrozado muslo de Adonis, que además se cubre totalmente de sangre: “por do la muerte oscura y dolorosa / en él vino a ocupar la mejor parte.” Vemos además que la muerte, que aquí funciona como una sinécdoque de la sangre, cubre lo mejor de Adonis, su belleza (¿“la mejor parte”?). El desangramiento lo conduce a la muerte, pues de inmediato y sin mucho preámbulo su alma se separa de su cuerpo:

El alma suelta sale presurosa
y con divorcio natural se parte
del cuerpo el alma que sin vida deja
en la tierra, a ser tierra, y dél se aleja. (oct. 16)

Nótese que su alma sale corriendo tan rápido como él detrás del jabalí. Se queda así Adonis tendido, solamente un cuerpo en la tierra.

En el texto de Bión, igualmente, encontramos la imagen del muslo sangrante de Adonis. Desde el inicio, se indica que el joven ha sido herido en esta parte corporal (cfr.

²¹⁹ Cueva insinúa la identidad del jabalí y refiere la fatalidad del desenlace; por esto se detiene mucho en la descripción del enfrentamiento, más que en la descripción de la muerte, que es el resultado puntual, preciso, e inevitable de la pelea entre un hombre y un dios. Cabe notar que el poeta no menciona explícitamente el nombre de Marte y su responsabilidad en la muerte de Adonis sino hasta las octs. 90-91, cerca del desenlace del poema: “que fue Marte el autor del desconcierto...” (oct. 90). Esta analepsis nos regresa al inicio de la fábula, a las primeras octavas o incluso antes de que el poema inicie, un momento en el mito en el que Marte ya habría determinado su acción, formando así una especie de narración circular (*Ringkomposition*) que, hacia el final del texto, nos remite a su principio.

Bión vv. 7-8); así pues, el griego destaca los colores de la escena, enfatizando la blancura de su muslo en contraste con la oscuridad de la sangre: τὸ δὲ οἱ μέλαν εἴβεται αἷμα / χιονέας κατὰ σαρκός (9-10, “y la negra sangre le fluye a lo largo de la nivea piel”). Posteriormente, vuelve a insistir en el muslo sangrante de Adonis: ὡς ἴδε φοίνιον αἷμα μαραιομένω περὶ μηρῶ (41, “cuando vio la oscura sangre alrededor del muslo destrozado”). El alma de Adonis también es una parte importante del relato bioneo, pues, aunque él se mantiene moribundo gran parte del poema, la diosa insiste en numerosas ocasiones que quiere conservar su alma con ella mediante el beso (cfr. Bion vv. 45-50).

En seguida Cueva pasa el énfasis narrativo a la anagnórisis de Venus, es decir, su reconocimiento del suceso trágico, e inicia así su drama. Mientras viaja en su carro, los cisnes comienzan a volar erráticamente y a graznar, cuando usualmente cantan melodiosos, lo que la alarma. Entonces “los ojos vuelve” (oct. 19) hacia donde estaba con Adonis, sospechando algo malo pero todavía no totalmente consciente de ello. Venus es una figura madura y sabia que sabe qué esperar de la vida: “viendo que en esta vida no hay vitoria / ni bien a quien no turbe el mal esquivo, / con el recelo desto, en un instante / la vista envía a procurar su amante” (oct. 19). Además de la precavida resignación con la que Cueva caracteriza a Venus, que contrastará con su arrebatado emocional en unas cuantas octavas, el poeta enfatiza sus sentidos visuales, con lo que se completará la anagnórisis; al ver físicamente el suceso es como finalmente lo reconocerá, pues hasta este momento sólo tiene premoniciones, como ya se destacó, de lo que ya sucedió y es irreversible: “Los ojos vuelve a donde la memoria / tiene ocupada... / la vista envía a procurar su amante.”

De forma similar, la siguiente octava está colmada de verbos de visión y reconocimiento:

“Tiende los ojos donde amor se anida,
mirando ahora el monte, ahora el prado,
investigando aquesto embebecida
traía a la memoria y el cuidado,
cuando a **su vista**, en nada detenida,
se presentó sin alma el cuerpo amado...” (oct. 20).

Cueva usa distintas formas para expresar la búsqueda visual de Venus, quien mueve ojos y pensamiento rápidamente para encontrar a Adonis, pues es de esta forma como se completa la anagnórisis y se supera la premonición. Curiosamente, es hasta que Venus cobra completa consciencia del accidente de Adonis (que ya había sucedido en la narración) que se concreta el hecho en el texto, poniendo fin así a la prolepsis.

Finalmente lo encuentra, aunque ya muerto. La presteza de Venus contrasta con la quietud del muerto Adonis, pues Venus se apresura a encontrarlo, y una vez localizado, también baja de su carro rápidamente: “revuelve con presteza sacudiendo / el carro aéreo, al suelo decendiendo.” Es destacable que Bión también hace énfasis en el aspecto visual del reconocimiento del suceso por parte de la diosa, quien se horroriza al ver el estado físico de su amado: ὡς ἴδεν, ὡς ἐνόησεν Ἀδώνιδος ἄσχετον ἔλκος, / ὡς ἴδε φοίνιον αἶμα μαραινομένω περι μῆρῳ (40-41, “Cuando **vio**, cuando **reconoció** la incontenible herida de Adonis, cuando **vio** la oscura sangre alrededor del muslo destrozado... “). Son precisamente estas acciones, el ver la herida mortal y la sangre abundante, así como el estado real de la situación, las que motivan la desesperación, las que preceden y dan rienda suelta al lamento: πάχεας ἀμπετάσασα κινύρετο (42, “emitió este lamento abriendo los brazos”). Es mediante la vista que la diosa cobra conciencia de la inminencia de la muerte de Adonis.

Tras lo anterior, Cueva pone el mito en pausa brevemente, durante dos octavas, y la línea narrativa, que iba subiendo en intensidad y dramatismo, se interrumpe; esta técnica narrativa resulta muy interesante, poniendo al lector en suspenso precisamente en el momento en el que Venus se percata de la muerte de su amado. Las dos siguientes octavas son un segundo proemio y una pausa dramática en las que volverá a invocar inspiración divina, ahora de las musas, para auxiliar su canto, y en las que enunciará de nuevo, como si lo replanteara, el tema de su fábula: en primer lugar “el tierno llanto / de la madre de amor”, irónicamente “de amor cativa” (vv. 1-4 de la oct. 22), y en segundo lugar la procesión funeraria y sus asistentes: “los que en el llanto citereo estuvieron / y quién y cuáles su dolor sintieron” (vv. 5-8 de la oct. 22). De tal manera, Cueva parece indicar que, una vez que narró el antecedente, las advertencias de Venus, la cacería fatal del jabalí y la anagnórisis de Venus, ya le es propicio enfocarse en aquellos dos momentos de su fábula. Estas octavas tienen una

función estructural marcada que remite al inicio y que “corta” las primeras 20 octavas como si fueran una especie de introducción, y el relato reinicia en la octava 23.

Cueva regresa al relato mítico exactamente donde lo dejó. Venus abandona su carro antes de que éste llegue al suelo, pues en su ansiedad por alcanzar a Adonis le parece lento incluso siendo veloz (“ligero”), con lo que Cueva ilustra elocuentemente su desesperación: “Deja el ligero carro en que iba al cielo, / que le parece tardo y perezoso, / y con veloz presteza baja al suelo / que su cuidado no le da reposo” (oct. 23). La diosa corre en busca de Adonis: “viendo el triste suceso doloroso / pasa por montes, prados, prestamente...”. El elemento visual-emocional (“viendo”) sigue siendo importante en la consolidación de la anagnórisis, al igual que el de la velocidad (“ligero”, “veloz”, “presteza”, “prestamente”).

Su carrera hacia Adonis es incesante e indetenible: “Nada le ocupa, nada la detiene, / toda pereza deja y la despide, / a buscar su contento y gloria viene / que a sólo Adonis su deseo le pide” (oct. 24). La diosa solamente piensa en llegar con Adonis. A continuación, ella lo llama: “Adonis, ¿dónde estás ahora”(oct. 25), pero solamente responde Eco: “La reparable Eco respondía / y no el joven por quien suspira y llora” (oct. 25). Venus sigue corriendo apresurada, llena de “deseo, temor y amor”, y llega a un rosal de blancas rosas; éstas son abundantes y cierran su paso:

Por un fresco rosal entró la diosa
donde las blancas rosas...
por aquí pasó Venus presurosa,
y las espinas no lo permitían,
que cada cual que cerca la hallaba,
cual más podía, recio la trababa (oct. 26).

Las espinas la lastiman en el pie mientras corre despreocupada y recogen su sangre:

“Una hirió la planta delicada
de la divina diosa, y al momento
que la purpúrea sangre fue sacada
hubo en las blancas rosas mudamiento,
que la blancura antigua fue dejada
y se mezcló con el color sangriento
de la llaga de Venus amorosa
que a buscar iba a Adonis presurosa” (oct. 27).

Cueva nos describe gráficamente cómo las rosas blancas se vuelven rojas con la sagrada sangre de Venus. La transformación del color de las flores de blancas en rojas es claramente una primera “metamorfosis”, que antecede y evoca, también con el uso del léxico (“mudamiento”), la metamorfosis final de Adonis.

La imagen de Venus corriendo desesperada y despeinada está en Bión, de forma que encontramos una alta concentración de elementos bionicos en estas octavas. Así, el griego describe a Afrodita de la siguiente manera: ἅ δ' Ἀφροδίτα / λυσαμένα πλοκαμίδων ἀνὰ δρυμῶς ἀλάληται / πενθαλέα νήπεκτος ἀσάνδαλος, αἱ δὲ βᾶτοι νιν / ἐρχομένην κείροντι καὶ ἱερὸν αἶμα δρέπονται· / ὄξυ δὲ κωκύουσα δι' ἄγκεα μακρὰ φορεῖται / Ἀσσύριον βοόωσα πόσιν καὶ πολλὰ καλεῖσα. (19-24, “Afrodita con la cabellera suelta atraviesa errante los bosques afligida, con el cabello enredado, descalza, y las zarzas la cortan mientras pasa y recogen la sagrada sangre. Vociferando agudamente a través de los amplios valles corre de un lado a otro gritando por el esposo asirio y llamándolo mucho.”). Más aún, Eco también aparece en Bión, pues ella repite los quejidos desesperados de Afrodita: Ἀχὼ δ' ἀντεβόασεν, ἄπώλετο καλὸς Ἄδωνις' (38, “Eco respondió: “murió el bello Adonis””)

No es ajeno a la crítica de Cueva que el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión fue un modelo en la recreación hispánica renacentista de este mito, ni sus intertextos han pasado desapercibidos.²²⁰ Cebrián García (1984, pp. 77-81; 1988, pp. 149-152; cfr. 1986, p. 122) ya ha identificado en estos pasajes el modelo bionico, especialmente en la carrera de la diosa, el episodio del rosal blanco y la presencia de Eco²²¹, y afirma que: “... la materia prima argumental se halla ya en el *Epitaphion Adonidis* de Bión...”.²²² Sin embargo, el mismo Cebrián (1984 p. 78) advierte que: “...además del

²²⁰ Cossío (1952, p. 172) destaca también el pasaje del rosal, que le parece notable, además, porque la metamorfosis del color de las rosas se logra con la sangre de Venus y no la de Adonis.

²²¹ Detecta el uso de estas imágenes en *La rosa blanca* (1624) de Lope de Vega, en la *Circe*: “por unas zarzas fugitiva un día, / no vio la más oculta, y puso en ella / el pie de nieve, que con un suspiro / rubí fue rojo y cárdeno zafiro. / De aquella sangre procedió la rosa, / en verde silla de un botón sentada, / con cinco guardias, que su pompa hermosa / tienen cuando se extiende coronada (72-73); cfr. Cebrián 1988, p. 151.

²²² También cita los vv. 23-29 (*ipsa soluta capillos...*) de la traducción latina de *Theocriti Siracusani Eidyllia trigintasex*, editada por Camerarius y acompañada por el texto latino de Helius Eobanus Hessus (cfr. cap. 2.2). Cebrián destaca, al igual que el capítulo 2.2 de esta investigación, que el *Lamento* inició su transmisión impresa moderna bajo la autoría de Teócrito (idilio 23), lo cual evidentemente facilitó su

poema de Bión es posible que Cueva hubiera tenido presentes las versiones del mismo asunto de Aftonio²²³ o de Casio Dionisio,²²⁴ conocidas por los humanistas sevillanos Fernando de Herrera...”. Aquí Cebrián se refiere al comentario de Herrera sobre el v. 84 de la *Égloga* III de Garcilaso (Gallego Morell 1972, pp. 580-581), que es, curiosamente, el mismo en el que menciona el “epitafio de Adonis” de Bión como la fuente del cambio de color de las rosas en estos versos garcilasianos y cita al griego en traducción castellana (cfr. supra pp. 60-61).²²⁵

Venus por fin se detiene, tras esta incesante y veloz carrera, en la octava 28. Halla a Adonis, como ya sabemos, muerto: “Al cual halló sin vida, en muerte envuelto, / eclipsada la luz en que se vía” (oct. 28). Entonces, Venus inicia su actitud de lamento, pues se coloca sobre él, despeinada (lo que recuerda al *λυσσαμένα πλοκαμίδας*, “con la cabellera suelta”, de Bión v. 20), haciendo gestos notorios de lamento: “puesta sobre él, / con el cabello suelto / extremos tristes de dolor hacía”; Cueva la caracteriza así como la típica imagen del lamento y el dolor ante la muerte. Después, limpia el rostro de su amado, que tras la faena estaba lleno de sangre y tierra, y besa sus labios, que han perdido su color: “limpiaba el bello rostro, que revuelto / en muerte, en polvo, y sangre parecía / besando aquellos labios denegridos, / de su color purpúreo despedidos” (oct. 28). El negro aquí es sinónimo de púrpura; los labios de Adonis solían ser rojos, purpúreos, y ahora perdieron su color, como indica el prefijo de-

difusión y que fuera imitado. Más aún, este autor afirma (1988, p. 152, n. 8) que existe un ejemplar de los *Idilios* de Teócrito de 1531 (de nuevo la edición de Camerarius) en la Biblioteca Provincial de Sevilla.

²²³ Aftonio de Antioquía (s. IV) fue autor de *Progymnasmata*, ejercicios escolares de retórica. Cfr. A. Blecua 1997, pp. 175-176: “Con seguridad Herrera utilizó al último (Aftonio)... Lo cita para hablar de la transformación del color de la rosa al ser pisada por Venus. Cabe destacar que también Centanni (2017, p. 509) relaciona la carrera de Afrodita en Bión con un pasaje de Poliziano (Rime 84, 3-11), entre cuyas fuentes menciona a Aftonio.

²²⁴ Casio Dionisio de Útica (s. II a. C.) fue autor del tratado *De agricultura*, conservado fragmentariamente.

²²⁵ En este pasaje, Herrera explica la relación de las rosas con Venus y relata el mito de su amorío con Adonis: “Dice Aftonio que la rosa era blanca y que, hiriéndose Venus el pie en las espinas, la volvió colorada con su sangre.” Cita entonces un epigrama latino de Fausto Sabeo, traducido por Cristóbal Mosquera Figueroa, sobre el cambio de color de las rosas. Un poco más adelante Herrera dice: “El mismo Aftonio y Casio Dionisio en el II de Agricultura, tratan así esta fábula...” y relata el triángulo amoroso entre Marte, Venus y Adonis. Entonces explica el episodio del rosal: “Corriendo Venus presurosa a socorrello, entró por un rosal, y atravesándosele la planta del pie con las espinas, aquella sangre que manó de la herida tiñó de su color la rosa.” Poco después refiere los versos de Bión, por lo que Herrera conocía las distintas fuentes antiguas sobre este episodio. Esto podría indicar también una dependencia de Cueva de las *Anotaciones* de Herrera, más que de Casio, Aftonio, o incluso Bión, de forma independiente. Esta escena es también parte, como ya mencionamos, de varias recreaciones italianas, como la de Poliziano, y de otras hispánicas, como la de Mal Lara.

asociación y mención del color negro-púrpura mantiene presente la imagen e insinuación de la sangre. Cueva pinta una imagen vívida en la que una Venus despeinada y adolorida se inclina ante Adonis, ya pálido por la muerte, limpia un rostro que todavía es bello (aunque muerto, es bello; cfr. Bión 71: “incluso estando muerto es bello, bello muerto”) y lo besa una última vez. Estos elementos también nos remiten a Bión, quien describe que el moribundo joven pierde el color de los labios: καὶ τὸ ῥόδον φεύγει τῷ χεῖλειος (11, “y la rosa huye del labio”). El último beso de los amantes, además, es una imagen frecuente en los retratos de la muerte de Adonis.

Venus comienza así su discurso de lamento, ahora trenódico y distinto de las advertencias antes emitidas: “Oh, bello Adonis, ¿quién tan presto / pudo desemejar tu hermosura?” (oct. 29). Esta es la primera mención de la fórmula “bello Adonis” (que evoca el καλὸς Ἄδωνις de Bión), que se repetirá a lo largo de este discurso, al igual que aposiciones y frases similares (“Ay mi Adonis”, “Adonis mío”) lo cual es esperable de un lamento. Igualmente, encontramos numerosas interjecciones en la oct. 29, en la que Venus pronuncia: “¿Quién (ay de mi) te pudo hacer opuesto...?”; y al finalizar la octava 30: “¡Ay mi Adonis de vida despojado!”. Más aún, algunas de estas repeticiones toman forma de estribillo, pues se repiten periódicamente, por ejemplo: “Ay bello Adonis”, “Ay Adonis mío”. De tal forma, encontramos expresiones similares,²²⁶ con ligeras variaciones, en seis de las siete octavas que abarca el discurso de Venus. Las interjecciones y la repetición dan a la dicción poética de Venus una apariencia funeraria, y de nuevo vinculan el estilo de esta sección del *Llanto* con la vertiente trenódica y con el *Lamento* de Bión, que abunda en interjecciones (“¡ay!”, “¡Ay, ay, Citerea!”, “¡ay, Adonis”, “¡ay, ay, murió el bello Adonis!”, etc.) y también utiliza un estribillo ligeramente cambiante: “Lloro a Adonis, lamentan los Amores”, “¡Ay, ay, Citerea!”, lloran los Amores”, etc.).²²⁷

En estas octavas (29 y 30) encontramos otro elemento retórico propio del lamento fúnebre y que comparten ambos textos: las preguntas retóricas. La querellosa y todavía incrédula Afrodita de Bión lucha por entender el comportamiento de Adonis

²²⁶ “Oh, bello Adonis” (29), “Ay, mi Adonis” (30), “Adonis mío” (31, 33, 34), “ Ay Adonis mío” (35), “ Ay bello Adonis” (35).

²²⁷ Cabe notar que ni en las versiones latinas ni en las hispánicas hay estribillo.

que lo llevó a su muerte: τί γάρ, τολμηρέ, κυνάγεις; / καλὸς ἔων τί τοσοῦτον ἐμήναο
θηρὶ παλαίειν; (60-61, “¿Por qué, audaz, fuiste de caza? Siendo hermoso, ¿por qué
enloqueciste tanto por luchar con una fiera?”). De forma similar, Venus en el *Llanto*
pronuncia una serie de preguntas retóricas, sin poder comprender qué dios pudo
permitir esta muerte:

Decía: “Oh bello Adonis¿Quién tan presto
pudo desemejar tu hermosura?
¿Quién el divino rostro...?
... ¿Cuál dios consintió en esto?, ¿cuál ha sido
la deidad que con ira arrebatada
privó tu vida?... (octs. 29-30).

Aunque no lo dice explícitamente, esta última pregunta es sugerente para el lector,
pues se evoca el papel y culpabilidad de Marte, no explícita aún en el poema, pero
conocida en el mito y descrita en el argumento.

Después, la diosa recuerda nostálgicamente los momentos vividos con su
amado; es aquí donde tiene lugar narrativamente su amorío, en medio de la muerte y
la lamentación:

Me acuerdo, Adonis mío, que venías
el veloz corzo o jabalí acosando
que con ligero paso perseguías,
y del cansancio y del calor sudando
no cual ahora estás, a mí acudías (oct. 31).

Los recuerdos de la vivacidad de Adonis y de su actividad cazadora se ponen en notorio
contraste con su estado actual, inmóvil e inerte.²²⁸ Recuerda finalmente sus besos:
“/...a mí acudías, / donde hallabas dulce acogimiento / juntando el uno con el otro
aliento” (oct. 31). El beso es así una nostálgica remembranza del amorío entre ellos.
Esta imagen del beso como un encuentro de alientos, en el que cada amante recoge el
aliento del otro, está también en Bión, como ya se mencionó. No obstante, en el texto
de Cueva, Venus besa a Adonis mientras está vivo, al menos en su memoria, y en el

²²⁸ Venus refleja así una memoria melancólica pero erótica del tiempo en el que vivía Adonis. La memoria y el recuerdo son una parte importante de la configuración del amorío y del lamento tras el fin de este amorío. La vista, la anagnórisis del suceso fatal, conlleva al mismo tiempo la reflexión, la memoria y el recuerdo erótico, que hacen más patético y doloroso el lamento. El recuerdo también resulta irónico, porque Venus figura a Adonis cazando un jabalí; la actividad venatoria, que causó su muerte, es característica de él. El jabalí se convierte así (“el veloz corzo o jabalí acosando”) en un motivo recurrente del poema, incluso ahora que ya terminó su papel en la acción.

poema de Bión, Afrodita besa a Adonis mientras agoniza y busca conservar así su alma dentro de ella. Aunque el contexto del beso es diferente y está reelaborado en Cueva, es un elemento alusivo que une ambos textos.

A continuación, Venus se arrepiente, con frustración, de descuidarse, a pesar de haber tomado todas las precauciones posibles: “mas, ¿quién se fía en cosas deste suelo? / ¿Por qué me descuidé?” (oct. 32). En este reclamo a sí misma, se dirige con reproches a la muerte (¿a Perséfone?): “... ¡Ay, alevosa / enemiga del bien del alma mía/ fiera contra mi dulce compañía!” (oct. 32). Vemos también que en estas octavas vuelve a recurrir a las interjecciones e invocaciones (por ejemplo, “Adonis mío” en octs. 34, que hace eco de “Adonis mío” de la oct. 33, aunque en ésta funciona como predicativo y no como invocación).

En seguida, la diosa destaca remarca la perennidad de su luto: “Eternamente lloraré tu muerte, / jamás podré olvidarme de llamarte / Adonis mío...” (oct. 33). Ya todo será triste para Venus, que insiste en que llevará un luto eterno:

Siempre viviré en llanto miserable
en memoria del duro acaecimiento;
en voz fúnebre y verso lamentable
repetirá mi alma en triste acento
tu dolorosa muerte, Adonis mío,
y cantada del Austro al Bóreas frío (oct. 34).

Estos elementos enfatizan la grandeza del amor de Venus, y por ende su dolor. El canto fúnebre perpetuo que celebrará la muerte de su amado desde las regiones australes hasta las nórdicas probablemente hace referencia al culto de Adonis y a sus ritos anuales, mismos que Cueva menciona al terminar la fábula y que describiré más adelante; el poeta añade una dimensión ritual así a su narración erótica y mítica.

Venus también dramatiza la grandeza de su pena y la lealtad de su amor cuando pronuncia una serie de *impossibilia* o *adýnata* (recurso poético y retórico en el que el concepto de “jamás” se concretiza con la presentación de una “imposibilidad natural”²²⁹) que pone en perspectiva su devoción:

²²⁹ Lausberg 1993, par. 186, 189b. Sobre otras definiciones de la figura, cfr. Coleman 1977, p. 85; Race 1982, pp. 28-29. Uno de los más notables esfuerzos por dilucidar el uso del *adýnaton* en la literatura clásica es la obra de E. Dutoit 1936.

Bien podrá Febo no mostrar su lumbre,
Júpiter de su imperio ser quitado,
Proserpina habitar la ecelsa cumbre
del cielo entre los brazos de su amado,
y no acabarse la inmortal costumbre
de ser de mí tu nombre celebrado,
Ay bello Adonis, ay Adonis mío... (oct. 35).

Es decir, se puede apagar el Sol, Júpiter puede intercambiar posadas con las deidades infernales, pero no terminará la “inmortal costumbre” (otra referencia a la ritualidad) de que se celebre a Adonis; antes de que Venus olvide este terrible suceso, al menos en términos rituales, se torcería totalmente el orden natural de la existencia; esto marca la celebración sempiterna de Adonis. Es importante notar que con esta figura termina la lamentación de Venus.

Los *impossibilia* eran frecuentes en la poesía latina,²³⁰ pero el de Venus muestra notorios paralelos con uno bien conocido de la literatura griega, el emitido por el vaquero siciliano Dafnis en el idilio 1 de Teócrito momentos antes de morir. En primer lugar, ambos están insertos en un lamento funerario. El moribundo Dafnis, tras ser interpelado por numerosas divinidades, llama a la naturaleza circundante al descontrol absoluto, a invertir su curso por completo ante la inminencia de su fatal desenlace, y exige: “Que ahora las zarzas den violetas y los espinos, que el hermoso narciso en los enebros florezca, que todo se vuelva diferente, y el pino produzca peras, pues Dafnis se muere, y que el ciervo lacere a los perros y desde los montes los búhos canten a los ruiseñores.”²³¹ Lo imposible es que Dafnis muera, así que, en sus postreros momentos, pide que todo elemento de la naturaleza modifique su curso y que el orden, la calma y paz del entorno natural se reviertan por completo, que todo sea al revés; también Venus asegura que el mundo natural se invertirá antes de que la memoria de Adonis se extinga. Dafnis muere inmediatamente después de exclamar este *adýnaton*, de forma que las anteriores son sus últimas palabras; de manera similar, el *adýnaton* de Venus

²³⁰ Horacio (*Carm.*, I, 33; *Epod.*, 5, 79; 16, 25) y Propertio (I, 15, 29; 2, 15, 31) muestran esta figura en repetidas ocasiones, al igual que Virgilio (*Aen.*, 11, 403), quien la despliega sobre todo en sus *Bucólicas* (*Ec.*, 1, 59; 3, 88; 8, 27, 55), probablemente imitando a Teócrito. Ovidio es el poeta que más la utiliza (*Met.*, 13, 324; 14, 37) sobre todo en su poesía elegíaca (*Her.*, 5, 25; *Trist.*, I, 8, 1; 5, 13, 21; etc.). Gow (1952b II, p. 28) incluye una lista pormenorizada de ejemplos latinos y griegos de esta figura.

²³¹ Theoc. 1. 132-6: νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βάτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι, / ἃ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι, / πάντα δ' ἀναλλα γένοιτο, καὶ ἃ πίτυς ὄχνας ἐνεΐκαι, / Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τὰς κύνας ὦλαφος ἔλκοι, / κήξ ὀρέων τοὶ σκῶπερ ἀηδόσι γαρύσαιντο.' La traducción es mía.

cierra su lamento. Más aún, ambos *adýnata* son de intercambio: Júpiter, como la máxima deidad celeste, intercambiará lugares con los dioses del inframundo, así como Dafnis desea que, por ejemplo, los ciervos sean los que cacen a los perros.

En el idilio 1, el *adýnaton* remarca la indignación que siente Dafnis por su propia muerte, y en el *Llanto* indica la eternidad de los votos de amor de Venus y de su luto, pero también la indignación puede leerse aquí como subtexto, por confrontación con el idilio 1. Por lo tanto, ¿podría el lamento de Dafnis del idilio 1 de Teócrito ser también un modelo o intertexto para Cueva? Es, al menos, un modelo fundamental de *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión. Además, como apuntaremos en el siguiente subcapítulo, existe la posibilidad de que Cueva aluda a la muerte de Dafnis del idilio 1 también en el *Viage de Sannio*, en la invectiva que realiza Sannio a Marte (3.11).

Venus detiene su lamento y se desmaya por la pena. Aquí reaparece Eco (cfr. oct. 25, oct. 47), quien difunde su dolor y su lamento, haciendo así que las deidades del bosque, las Dríadas y las Nereidas, acudieran y dieran inicio a la procesión fúnebre. Cueva otorga a Eco de esta forma un papel importante en la secuencia narrativa, puesto que gracias a ella y a su amplificación del llanto da inicio el funeral: “La voz fue por la selva sonora / por la ligera Eco repetida, / que las hermosas Dríadas la oyeron, / y a ella las Nereides acudieron” (oct. 36). Se da inicio así a una parte amplia e importante del relato de Cueva, la procesión fúnebre y rito de los funerales de Adonis.

El poeta sevillano intensifica en estas octavas la cualidad trenódica de su versión, mientras que le añade el mimetismo de la ritualidad propia del mito de la muerte de Adonis; Cueva hace referencia clara al festival de las Adonias, misma que será remarcada cuando termine el poema, cuando, tras la metamorfosis, Venus deja instaurados oficialmente los ritos anuales en honor a su amado:

Y desde hoy más, en religioso oficio
mi Adonis honraréis en este prado
con eterno y solene sacrificio
que sea en el mes de Julio celebrado;
esto, en el nombre suyo y mi servicio
aqueste aniversario sea guardado,
donde todos lloréis la triste muerte
de bello joven de tan alta suerte (oct. 115).

Como vemos, Venus busca conservar memoria de lo sucedido en este ritual, y es, curiosamente, muy específica sobre la fecha en la que debe hacerse, el mes de julio. Además, la diosa describe las acciones rituales que deben llevarse a cabo: “Y rodeando el túmulo funesto, / funestos versos andaréis cantando / y el alma ilustre honraréis con esto / que en los Elíseos vive reposando” (oct. 116).

Cebrián García (1988, p. 139) destaca que en ninguno de los precedentes castellanos²³² existe la más mínima alusión a la institución de las fiestas. Por su parte, Verdevoye (1962, p. 688) cree que esta referencia al festival de Adonis en julio alude a una tradición sevillana. El francés nos remite a Rodrigo Caro, quien escribía²³³ que las Santas Justa y Rufina, patronas de Sevilla, fueron martirizadas el 17 de julio, y que también en julio se celebraban las Adonias entre los sirios.²³⁴ También comenta que Sakambona era una diosa sevillana asimilada con Venus y que los sevillanos hacían lamentos imitando los de la diosa por la muerte de Adonis. Juan de la Cueva no ignoraba estas fiestas locales, que pudieron guiar su elección del tema. Vale la pena recordar que también Mal Lara termina en esta nota su retrato del mito de Adonis (cfr. supra p. 86), es decir, con la referencia a las fiestas anuales que lo conmemoran, lo que refuerza la idea de que fuera un modelo para Cueva.

Sin embargo, desde un punto de vista literario, este elemento ritualístico nos remite al texto de Bión, cuyo énfasis narrativo es el llanto de Afrodita y el funeral de Adonis. Bión retrata a las divinidades, como las Gracias y las Moiras (cfr. Bión 91, 94), acompañando el llanto de la diosa y el ritual. Los Amores emiten lamentos y cantos durante todo el texto, y al final limpian y arreglan el cadáver de Adonis para su deposición (cfr. Bión 79-86). El mimetismo ritual de las Adonias da fin al poema: λῆγε γόων, Κυθήρεια, τὸ σάμερον, ἴσχεο κομμῶν / δεῖ σε πάλιν κλαῦσαι, πάλιν εἰς ἔτος ἄλλο δακρῦσαι. (97-8, “Cesa los lamentos, Citerea, en este momento, retén los golpes. Es necesario que de nuevo llores, que de nuevo el próximo año te lamentes”).

²³² Las fuentes italianas, en cambio, sí incluyen la mención del ritual, especialmente al final del relato. Por ejemplo, *De hortis Hesperidum* de Pontano o *Hypernotomachia Poliphili*.

²³³ En las *Adiciones al principado de Sevilla*, Ms. 84-7-16 de la Biblioteca colombina. Apud Verdevoye 1962.

²³⁴ Se discute si las Adonias en Grecia se celebraban a inicios de la primavera o en verano, pues las fuentes antiguas conservan ambas noticias. Reitzammer (2016, pp. 20-21) prefiere julio, es decir, el verano, lo que concordaría con la lectura de Verdevoye.

Asimismo, Cebrián (1988, p. 138) cree que la ritualidad del *Llanto* se debe al “influjo de los poetas alejandrinos, acaso de Teócrito y de Bión”.

Como mencioné previamente, gracias a Eco, el llanto de Venus se difunde. La diosa estará en silencio durante estas octavas, y el lamento se transfiere ahora a la voz de los asistentes al cortejo e, incluso, de la naturaleza: “Tuvo tal fuerza el llanto doloroso / que conmovió el oír el triste acento...” (oct. 37). Quienes oyen van a acompañar a Venus: las ninfas, faunos y demás divinidades. Vienen de los ríos y montes, apresurados y en gran número: “jamás se vio acudir tan gran gentío / de varias partes a ningún mercado / cuanto al llanto de Venus acudieron...” (oct. 38). Acudían también los pastores y los sátiros, y todo el bosque: mientras éste se vacía de gente, se llena de los lamentos, pues todos lloran al ver a “Adonis muerto” (locución que evoca el νεκρὸς Ἄδωνις, Adonis muerto, de Bión 70): “... las voces sonoras / que todas dieron viendo a Adonis muerto, / sintiendo tiernamente el daño cierto” (oct. 40).

Los vínculos con la tradición bucólica continúan en estos pasajes. En la octava 41 Cueva introduce una falacia patética²³⁵ que acentúa la pena de Venus, aunque también la de los asistentes, y lo insoportable tanto de la muerte de Adonis como del notorio dolor de la diosa:²³⁶

Las **aves paran** de su presto vuelo,
atrás los **ríos** su curso han **detenido**,
los **vientos no soplaron**, los **ganados**
el pasto **olvidan** de los verdes prados (oct. 41).

El mundo se detiene ante la tragedia de los amantes; nadie puede, de tal manera, escapar de amor, así como el mismo Amor se enamoró y sufrió por Psique (oct. 42). Tanto las aves, como los ríos, vientos y ganados, es decir, animales y fuerzas naturales, absorben el sentimiento penoso y dejan de funcionar al observar la tragedia: “Sienten de Adonis la inmadura muerte, / venlo sin vida, y a la idalia diosa / traspuesta del dolor soberbio y fuerte / contra el cual no valió ser gloriosa” (oct. 42).

²³⁵ Dick (1968, p. 27) define la falacia patética como: “the literary device in which nature is made to react to a human situation...”; de forma similar, cfr. Buller 1981, p. : “the adscription of human traits or feelings to inanimate nature”. Sobre la falacia patética en la tradición pastoral, cfr. Rosenmeyer 1969 248-250.

²³⁶ Cebrián García 1988, pp. 163-164 nota la falacia patética, pero no la nombra así, ni tampoco la explica. La llama “la animación de la naturaleza”: “... la naturaleza se veía involucrada en las señales de duelo, en el llanto colectivo”.

También las ninfas detienen sus actividades usuales, de carácter erótico-venatorio como las de Adonis (oct. 44): “Las ninfas, desviadas de su canto, / del arco, danza, y juegos amorosos / andaban por el prado discurriendo / ejercicios tristísimos haciendo”. Si bien las ninfas no son un elemento natural, son parte de las fuerzas naturales y por ende reflejan sus emociones. De forma similar, ya se había descrito que los pastores y los sátiros interrumpían sus actividades (oct. 40), con lo que se completa el cuadro de la “naturaleza suspendida”, como puede notarse con los verbos “paran”, “han detenido”, “olvidan”.

La falacia patética es un mecanismo ampliamente usado en la tradición bucólico-pastoril. Puede encontrarse en el idilio 1 de Teócrito (71-2, 74-5), pero igualmente en Bión el entorno natural comparte y llora la pena de Afrodita: ‘τὰν Κύπριν αἰαῖ’ / ὥρεα πάντα λέγοντι, καὶ αἱ δρύες ‘αἶ τὸν Ἄδωνιν’ / καὶ ποταμοὶ κλαίοντι τὰ πένθεα τᾶς Ἀφροδίτας, / καὶ παγαὶ τὸν Ἄδωνιν ἐν ὥρεσι δακρῦνonti, / ἄνθεα δ’ ἐξ ὀδύνας ἐρυθαίνεται (31-35, “¡Ay, ay, Cipris!” exclaman todas las montañas, y las encinas “¡ay, Adonis”, y los ríos lloran las penas de Afrodita, y las fuentes en las montañas lloran, y las flores por el dolor se tiñen de rojo...). Todos estos elementos indican que Cueva relaciona el mito de Adonis y Venus, específicamente la muerte del joven, con Bión y con el género bucólico. Es claro entonces que hay una relación entre este mito y el bucolismo, como ya lo notó Caruso (2013, pp. 28-29), y entre el género pastoril y el lamento elegíaco.

Es notable que Cueva narre el duelo después de la muerte de Adonis, cosa que está en Bión pero no en Ovidio. Venus parece estar cual Adonis, pues está “tendida, sin acuerdo, ni sentido” (oct 41), como si estuviera muerta. Aquí Venus es un reflejo analéptico de Adonis, que recrea la imagen que previamente se describió del joven moribundo. También vemos que de nuevo la visión es importante para el reconocimiento del suceso y para el inicio del lamento, aunque en este caso no es Venus la que se lamenta (al igual que en oct. 43: “viendo en el suelo el único tesoro / de Venus”). Tras el lamento de Venus viene el lamento de los asistentes al funeral de Adonis. Como vemos también en las siguientes octavas, las características de Venus se transfirieron a los otros asistentes al funeral y ahora se repiten y amplifican; y ahora Venus toma, por decirlo así, el lugar de Adonis: Venus es la estática e impávida, cual

muerta (por ejemplo la oct. 45: “que traspuesta en su mal no oye cosa”), como antes Adonis,²³⁷ y los asistentes al cortejo son quienes se lamentan.

Aquí interviene por tercera vez Eco (oct. 47), quien, como ya mencionamos, aparece en el relato de Bión (v. 38). De nuevo, tiene la función de hacer más estruendoso el llanto, de propagar y magnificar el dolor. Debido a su intervención escuchan, primero, los faunos y ninfas que estaban cerca, en montes y ríos y elementos acuosos; después, cual megáfono, crece su radio de influencia y llega hasta los dioses olímpicos, hasta Júpiter en los recintos celestes, a Plutón en el inframundo y a Poseidón en el océano. Curiosamente, esta figura, lastimosa por sí misma, también involucrada en el deceso del bello Narciso (cfr. *Ov. Met.* 339-510), comparable con Adonis, es la responsable de crear un funeral para Adonis y el consuelo necesario para Venus. Su presencia en los momentos claves de la fábula, cuando Venus busca a Adonis, cuando desfallece y comienza el funeral, y cuando llega todo a oídos del padre de Venus, es destacable e indica su importancia estructural y narrativa. Es Eco quien da voz a Venus dado que, por alguna razón, no había sido escuchada por sí misma.

Así pues, el llanto llega hasta el inframundo, a oídos de Plutón, quien decide asistir también. Cueva menciona que éste debe dejar a Proserpina en sus aposentos, pues todavía transcurría el tiempo en el que ella debía estar en el inframundo: “siendo ya el triste caso dél sabido / dejando a Proserpina caminaba; / porque no era el término cumplido / de los seis meses que con él estaba²³⁸” (oct. 51). La mención de Proserpina aquí es destacable, pues es la segunda vez que Cueva la nombra (cfr. oct. 35), lo que demuestra que tiene un papel relevante en la narración del *Llanto*. En segundo lugar, Proserpina suele ser parte de los lamentos de Venus por Adonis, como podrá notarse en los *Fragmentos de Adonis* de Pedro Soto de Rojas (cfr. infra pp. 227-228), y, de manera sugerente, en Bión. El griego insiste en el rol de Perséfone, o

²³⁷ Esta idea también se repite en la oct. 86, donde Cueva describe que Venus: “está traspuesta, del dolor crecido / ya sin aliento, ajena del sentido”.

²³⁸ Esta curiosa especificación sobre la razón por la Proserpina se queda el inframundo indicaría que el suceso relatado sucede durante el invierno, tiempo en el que la muchacha debe estar en el inframundo y no con su madre. Esto sería contradictorio con la instauración de los festivales de Adonis como la proclama Venus al final del poema, pues de llevarían a cabo en julio (oct. 115), a menos que la fecha conmemorativa fuera diferente de la fecha del incidente.

Core,²³⁹ quien rivaliza con Afrodita y le “quita” a su amado. Así lo expresa la diosa en una primera ocasión: λάμβανε, Περσεφόνα, τὸν ἑμὸν πόσιν· ἑσσι γὰρ αὐτά / πολλὸν ἔμεῦ κρέσσων, τὸ δὲ πᾶν καλὸν ἔς σε καταρρεῖ. / ἔμμι δ' ἐγὼ πανάποτμος, ἔχω δ' ἀκόρεστον ἄνιαν, / καὶ κλαίω τὸν Ἄδωνιν, ὃ μοι θάνε, καὶ σε φοβεῦμαι (54-7, “Toma, Perséfone, a mi esposo. Tú misma eres mucho más fuerte que yo, y todo lo bello hacia ti se precipita. Yo soy muy desafortunada, y tengo una aflicción incesante y lloro a Adonis, que se me murió, y te temo”).²⁴⁰ Posteriormente, el narrador afirma que Perséfone tiene “atrapado” a Adonis y le impide regresar a la vida: ὃ δὲ σφισιν οὐκ ἐπακούει· / οὐ μὰν οὐκ ἐθέλει, Κώρα δὲ νιν οὐκ ἀπολύει (95-6, “... pero éste no las escucha (95), pero no por su voluntad, sino que Core no lo libera”).

En la octava 35 se mencionaba a Proserpina en el *adýnaton* como contraparte de Júpiter, pues éste es un dios celeste, mientras que Proserpina y “su amado”, Plutón, son divinidades infernales; habría un intercambio entre ellos en este “mundo al revés”. Cebrián (1984, p. 171, n. 36) explica que la presencia en estos versos de Proserpina se debe al mito en el que Adonis se habría criado en el inframundo con Proserpina. Aunque este relato es parte de la tradición mítica sobre Perséfone y Adonis²⁴¹, no creo que esta lectura explique la razón por la que Cueva trae a su *Llanto* a Proserpina. En cambio, considero que el hipotexto bioneo haría viable, al igual que el contexto funerario, la presencia significativa, por encima de la de Plutón, de Proserpina. Más aún, en la segunda mención de Proserpina (oct. 51), Cueva describe el afecto que la muchacha y Plutón comparten, elemento que contrasta con el trágico deceso de Adonis, quien ya nunca estará con Venus: “Con tierno abrazo della se desparte / y del horrible reino apriosa parte” (oct. 51). La insistencia en Proserpina, de cualquier manera, es consistente con el tema funerario y sugiere una relación con el texto de Bión.

²³⁹ Ambos son nombres griegos de Proserpina. Cfr. Grimal 1981 s.v. Perséfone.

²⁴⁰ Como ya indiqué en el capítulo 2.1, estos versos fueron ampliamente imitados por los poetas latinos, especialmente Catulo, y no sorprende encontrarlos en los poetas áureos.

²⁴¹ En éste, Adonis es equiparado a Perséfone, pues al igual que ella pasa una temporada bajo tierra y otra sobre ella. Cfr. Grimal 1981, s.v. Adonis; cfr. Apd., *Bibl.* 3.14.4.

Para Cebrián (1984), hay una tercera alusión a Proserpina en la octava 88. Júpiter medita qué hacer para remediar el mal de su hija, y piensa en revivir a Adonis, aunque se da cuenta de lo siguiente:

Que ya una vez el alma libre y suelta,
como hubiese gustado del Leteo,
imposible sería dar la vuelta
al mundo a ver el resplandor febeo,
que entre desnudas almas ya revuelta
andaría vagando, con deseo
que la gran madre al cuerpo de hospedaje
por no guardar cien años el pasaje (oct. 88).

El especialista, al comentar estos versos (1984, p. 186, n. 97) apunta que “la gran madre” es precisamente Proserpina. No obstante, considero que esta identificación es incorrecta, y que con “gran madre” habría que entender la tierra. En primer lugar, Proserpina es siempre una doncella, de ahí su nombre griego Core (niña, muchacha). Más aún, lo que va a recibir “la gran madre” es el cuerpo de Adonis (“al cuerpo dé hospedaje”). La idea de la octava es que el alma de Adonis ya está suelta y vagando entre otras almas, esperando que entierren su cuerpo para que pueda ser recibida de inmediato en el Hades y no estar sin descanso cien años o hasta que esto suceda (“por no aguardar cien años el pasaje”).²⁴² No obstante, creo que podría haber otra alusión a Proserpina y a la noción bionea recién indicada, por una parte, de que Perséfone se robó al esposo de Afrodita y, por otra, de que todo lo bello es eventualmente consumido por la muerte, en la octava 97: “El Hado fiero y la invidiosa muerte / quisieron destruir mi bien y gloria”.

Venus da fin a su languidez y silencio y retoma la palabra en la octava 93 para dirigirse quejosamente a Júpiter. Ésta es otra etapa de su lamento, pues sigue llorando y deplorando su suerte (“ante sus pies con mil suspiros se echa, / lágrimas congojosas despidiendo...”; oct. 92), pero ahora es un lamento-reclamo a Júpiter por permitir que

²⁴² Esta idea se refleja en la Eneida (6.305 y ss.), como el mismo Cebrián indica en 1984, p. 186, n. 98. La sibila indica a Eneas que las almas que ruegan a Caronte ser transportadas a través del río hacia el inframundo pero son rechazadas son quienes no tuvieron sepultura, por lo que quedan varados durante cien años: “No le es dado pasarlos de esta ribera horrenda ni atravesar las olas de su ronca corriente sin que encuentren primero sus huesos al descanso del sepulcro. Cien años revolando vagan en derredor de esas orillas” (Verg. A. 6. 327-329; trad. J. de Echave Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992). Tristemente para Eneas, ahí encuentra a su amigo y piloto de nave Palinuro. Como vemos Cueva mantiene el concepto virgiliano.

muriera Adonis. Precisamente en la octava 94 entona una larga serie de preguntas retóricas ofendida de que Júpiter no la amparara de este mal y, de cierta manera, buscando que él solucione su problema: “¿Qué premio esperaré de tu clemencia? / ¿Qué bien puede tu gran poder hacerme?...”. La siguiente octava es una serie de exclamaciones igualmente retóricas que complementan la secuencia inquisitiva de la octava anterior y añaden a la irónica amargura con la que Venus se dirige a su padre: “Cuán confiada en tu favor vivía, / cuán sin temor gozaba mi contento...” (oct. 95). Igualmente, usa exclamaciones con las que deplora su suerte y que nos remiten a la primera parte de su lamento, previo a su desmayo: “Ay, padre mío; Ay, fortuna mía...” (oct. 95), y “ay de mí” (oct. 96). Esta sección es una especie de epílogo a su primer discurso, en el que, aunque inicia con un tono de reclamo y lamento, culmina con la resignación y la afirmación de su poder para reponerse.

Posteriormente, ya cerca del final de la fábula, Cueva relata la metamorfosis de Adonis, un elemento *sine qua non* del mito y que aparece en prácticamente todas las versiones, en Bión, Ovidio, etc., aunque de forma distinta; en realidad, ésta es la segunda metamorfosis, pues Venus antes ya había convertido las rosas blancas en rojas con su propia sangre. Ahora Venus convierte a Adonis muerto en una flor purpúrea, una amapola roja: “se vuelve al joven ya entregado en muerte / y en una flor purpúrea lo convierte” (oct. 111). Todo el prado se ve rojo con las amapolas recién convertidas de la sangre de Adonis, con lo que el joven “florece” de nuevo: “Al punto el prado pareció cubierto / de rojas amapolas producidas / de la sangre real del joven muerto...” (oct. 112). Es así como Venus da una nueva vida a su amado: “...dio Venus al cuerpo nueva gloria” (oct. 112).

Cueva menciona las razones por las que Venus hace esto. Una de ellas es la memoria, puesto que es importante que quede recuerdo de Adonis, pero también de los amores de la diosa. Además, no quería que su cuerpo se consumiera ni que la tierra se apoderara de él: “No quiso que la tierra poseyese / el cuerpo que su alma poseía / ni que sus bellas carnes consumiese / así cual hace cuantas cosas cría.” (oct. 113). La metamorfosis le da inmortalidad a su amor y a Adonis, quien, así, para siempre está ligado a ella, y no puede ser consorte de nadie más en el inframundo: “y porque ufana dél no se atreviese / juntar otra titánea compañía / que provocase a guerra el alto cielo

/ y de sangre se tiñese el mortal suelo” (oct. 113). Venus es posesiva y celosa de Adonis incluso en la muerte, y “teme” que alguna otra divinidad busque su compañía.

Como ya se mencionó, el final del poema ilustra el ámbito ritual del culto a Adonis. Venus pide a los asistentes a la procesión, en un tercer discurso, que recuerden siempre ese día (oct. 114-115) y finalmente se marcha en su carro. Las ninfas continúan con el lamento por su parte (oct. 117), y los faunos y pastores que esparcen rosas sobre el lugar donde murió Adonis (oct. 118). Esta abundancia de flores y rosas enfatiza la relación eros-muerte, pero también, evocan la flor en la que se convierte la sangre de Adonis en el *Lamento* de Bión, dado que las rosas se arrojan precisamente en el lugar donde murió y se desangró el joven (lo que evoca la versión de la *Hypnerotomachia Poliphili*).

De tal forma, dan fin las lágrimas y hacen un túmulo con flores, donde se escribe un epitafio que aparece en la última octava del poema (oct. 119):

Aquí en este lugar la dura muerte
al bello Adonis despojó de vida,
que viviendo alcanzó tan alta suerte
que fuese Venus de su amor vencida.
Y en flor sin fruto ahora se convierte
al que le fue tal suerte concedida;
porque se entienda que el mortal contento
es frágil hoja que arrebatara el viento.

En este epitafio final, que de cierta forma redondea y resume la obra, se destacan ciertos elementos relevantes en el poema: la belleza de Adonis (de nuevo vemos el uso de la fórmula “bello Adonis”), el amor de Venus y la metamorfosis. Finalmente, Juan de la Cueva cierra su obra con una breve máxima moral que reflexiona sobre la fragilidad de la vida humana y la caducidad de los placeres mundanos.

4.3 Eclecticismo y tradición literaria griega en el *Llanto*

Una de las características más llamativas del *Llanto de Venus* de Juan de la Cueva es su eclecticismo. Éste es un relato sumamente atípico del mito de Venus y Adonis que va más allá de la narración de la muerte del joven, pues amplifica el llanto de la diosa hasta convertirlo en una verdadera procesión fúnebre e introduce el inesperado

episodio del dios Momo, que añade a la fábula tradicional novedad, sorpresa y comicidad (contrastantemente incorporada en medio del llanto funerario). De esta manera, Cueva conjunta dos de sus facetas preferidas, como veremos en las siguientes páginas, el lamento y lo burlesco, elementos recurrentes (e incluso dominantes) a través de su obra, así como distintos motivos y tradiciones. Un análisis de la construcción del *Llanto* devela que Cueva recurrió a múltiples modelos para realizar esta amalgama única de tópicos opuestos; es precisamente su apego a una gama amplia de modelos lo que delata un gran interés en la tradición literaria griega, en la que encontró una fuente nutrida de elementos para recrear en esta polifacética versión del mito. Por lo tanto, en la última sección de este capítulo estudiaré la manera en la que el texto de Cueva recurre a la tradición griega para demostrar que conocía su literatura y que su interés en el *Lamento* bioneo no es un caso único, sino que los modelos griegos están por doquier en su obra. Hay dos aspectos que analizaré especialmente: su predilección por el arte dramático y por la poesía burlesca, dos tradiciones en las que los griegos proveyeron importantes precedentes para el poeta hispalense.

4.3.1 Teatralidad y prolepsis trágica

Juan de la Cueva fue un prolífico autor teatral, aspecto bien conocido entre especialistas y lectores que ya destacué en su biografía. Ahora bien, muchas de sus obras no dramáticas exhiben rasgos dramáticos, por lo que su teatralidad en realidad permeó toda su obra,²⁴³ y también el *Llanto*, a pesar de ser un poema narrativo. Algunas de estas características lo acercan a la tradición trágica griega²⁴⁴; valdría la pena enunciar brevemente algunos ejemplos de forma general. En primer lugar, el

²⁴³ Considero que uno de los ejemplos más complejos está en la abundancia de diálogos en el *Viage de Sannio*. En el libro 3 Sannio habla y pelea con todos los dioses, quienes además responden de vuelta. Cueva utiliza el discurso directo sutilmente marcado por alguna instrucción del poeta; además, hay mucha acción e incluso agresiones hacia Sannio. Es fácil imaginar lo aquí “narrado” representado en un escenario.

²⁴⁴ La tradición clásica en el teatro de Juan de la Cueva la ha estudiado López Fonseca 2014, quien resalta, sin embargo, que el concepto de tragedia en Cueva es muy distinto del clásico.

lamento está ampliamente representado en el corpus trágico griego.²⁴⁵ En Cueva, cuando se describe a los asistentes al funeral de Adonis lamentándose ritualmente con la cabellera suelta mientras Venus está desmayada (octs. 43-45), vemos entrar a escena unos sátiros, descritos aquí, de forma parlante, como un coro: “de los saltantes sátiros el coro / acude, y los pastores se presentan / con voces, que hiriendo las montañas / resonaban por bosques y campañas.” (oct. 43). ¿Es ésta acaso una referencia al drama satírico, género caracterizado por el coro de sátiros que finalizaba las trilogías de la performance trágica?²⁴⁶ Aunque no me detendré en discutir esta posibilidad, el pasaje evoca la ritualidad dionisiaca de la puesta en escena trágica y la asocia con el lamento funerario, con lo que el llanto de Venus se coloca momentáneamente dentro de un marco trágico.

Además, esta descripción de los asistentes al funeral destaca el trasfondo literario y la mezcla de tradiciones a las que Cueva acude en la conformación de su texto, pues junto con el coro de sátiros entran unos pastores, quienes hacen resonar los bosques y campañas. La locución aquí expresada por Cueva, en la que destaca el verbo “resonar”, evoca de inmediato la poesía pastoril virgiliana, y, de manera tangencial, el famoso inicio de la égloga 1 de Virgilio.²⁴⁷ Como ya mencionamos, Cueva fue autor de 7 églogas y conoció perfectamente la tradición pastoril, por lo que este fenómeno es consistente con los tópicos frecuentes en su obra. En este caso, Cueva logra realizar una mezcla armoniosa entre tradición pastoril-bucólica y tradición trágica, pues combina imágenes provenientes de dos ámbitos distintos: un coro de sátiros y un grupo de pastores que entonan tristes melodías.

También el concepto del Hado en el *Llanto* conlleva connotaciones trágicas. Cueva expresa que la muerte de Adonis era inevitable y estaba determinada por esta fuerza superior:

Tiene la culpa el Hado incontrastable;
el cual, luego que el hombre tiene vida,
el límite le pone irreparable,

²⁴⁵ Los lamentos de la tragedia griega son sumamente amplios. Sirva como ejemplo el éxodo de los *Persas* de Esquilo (A. *Pers.* 907-1077), o las *Troyanas* de Eurípides que, de acuerdo con A. Suter (2003), es un lamento en cada escena.

²⁴⁶ Sobre el drama satírico griego, cfr. C. A Shaw 2014; Storey & Allan 2005, pp. 156-168.

²⁴⁷ *Tu, Tityre, lentus in umbra / formosam resonare doces Amaryllida silvas* (Verg. *Ecl.* 1.4-5).

sin que deidad ninguna pueda darle
un punto más de vida, ni quitarle (oct. 107).

Así, el Hado es responsable de la muerte de Adonis, a cuya vida, como a cualquier mortal, pone un límite forzoso e ineludible, y del dolor de Venus. Éste dispone la suerte y es “incontrastable”, y ningún ser humano o divinidad, ni siquiera el mismo rey de los dioses, el poderoso Júpiter, pueden cambiar lo que ya determinó aquél: “sin que deidad ninguna pueda darle / un punto más de vida, ni quitarle” (oct. 107). Su rol en los eventos del ser humano supera el control de los dioses, por lo que a Venus sólo queda la resignación.²⁴⁸

En este mismo pasaje encontramos además una referencia que puede funcionar como un marcador de interferencia genérica²⁴⁹ o vínculo con la tragedia. Júpiter describe su impotencia frente al Hado y que él también ha tenido que soportar pérdidas dolorosas a pesar de su estatus, como la de su hijo Hércules cuando murió quemado: “... ¿qué te podré decir de Alcides fuerte? / Con ser mi hijo, no fue suerte mía / remediarlo del fuego riguroso / que en él dispuso el Hado glorioso” (oct. 108). La muerte de Heracles, propiciada por el manto envenenado que le otorga su esposa Deyanira, es narrada en las *Metamorfosis* (9. 134-238).²⁵⁰ Sin embargo, esta versión también está en las *Traquinias* de Sófocles, en las que se relata este episodio con mayor amplitud: el obsequio fatal pero inocente de Deyanira, la agonía de Heracles al ceñirse el manto²⁵¹, y su muerte en la pira funeraria que en esta ocasión erige su hijo Hilo.²⁵²

Aunque el texto de Ovidio es una fuente probable de esta referencia, Cueva crea una atmósfera trágica en la descripción del invencible Hércules, quien escapó a

²⁴⁸ Esta superioridad, sin embargo, también retoma el concepto de *fatum* de los textos clásicos épicos, especialmente homéricos.

²⁴⁹ Sobre el concepto de interferencia genérica, cfr. Harrison 2007.

²⁵⁰ Ovidio relata que Deyanira obsequia un manto manchado con la sangre del centauro Neso y de la hiedra de Lerna a Hércules, creyendo que era un hechizo amoroso; por el contrario, el héroe se quema vivo por la ponzoña y, vencido por el dolor, se da muerte en una pira funeraria que él mismo construye.

²⁵¹ Aunque éste más bien corroe su piel y huesos con una especie de ácido, no como el fuego que describe Ovidio.

²⁵² Cabe mencionar que en ambas versiones Heracles es un modelo de tolerancia estoica del dolor y de la muerte digna. En Sófocles, incluso, el héroe pide a su hijo que no se emitan lamentos ni lágrimas ante su cuerpo (S. Tr. 1193-1202). Al contrario, aquí Venus está totalmente consumida por la emotividad y el dolor de la muerte, por lo que la referencia de Júpiter a la muerte de su hijo podría leerse como una censura y sugerencia sobre la manera en la que Venus debería comportarse, un guiño a la resignación final de la diosa.

innumerables peligros para consumirse dolorosa y lentamente en un ambiente plenamente doméstico (su error fue simplemente aceptar el regalo de su esposa); la misma mención del mito remite a la tradición trágica griega. Por lo tanto, la inevitable e irónica muerte del hijo de Júpiter, ambos impotentes en esta ocasión, la fatalidad inminente y la referencia a la obra sofoclea enfatizan el carácter trágico del pasaje. Recordemos que Cueva ya se había interesado en la obra de Sófocles en otras ocasiones. Su tragedia titulada *Áyax Telamonio* alude al griego por el título (recuérdese el *Áyax* de Sófocles) y tema de su drama, aunque ésta también está basada en las *Metamorfosis* según Glenn (1973, p. 71).²⁵³

Otra de estas características trágicas del *Llanto* es la prolepsis o anticipación, mecanismo relevante también en la construcción del *Adonis* de Pedro Soto de Rojas.²⁵⁴ La tragedia es un género sumamente proléptico.²⁵⁵ Cueva hace uso de este mecanismo en numerosas ocasiones para anticipar la muerte de Adonis, tanto en las pocas octavas que anteceden este suceso como en algunas cuantas posteriores a él. Esto intensifica el tono trenódico del *Llanto* y destaca con mayor fuerza, por ende, el vínculo con el *Lamento* de Bión. Como describiré más adelante, es importante notar que ambos autores estudiados en esta investigación, Soto de Rojas y Juan de la Cueva, hacen uso de este mecanismo. Aunque considero que cada poeta lo utiliza de maneras distintas y adquiere consecuentemente funciones diferentes en cada texto, éstas son sumamente relevantes en la construcción del relato y en el acercamiento a los modelos, pues en ambas ocasiones se refieren a la vertiente trenódica. A través de la prolepsis, la muerte se convierte en el rasgo más distintivo de estas narraciones del mito de Adonis, incluso eclipsando su relación erótica con Venus.

²⁵³ López Fonseca (2014, pp. 301-302) también afirma que las obras Cueva y Sófocles se relacionan someramente.

²⁵⁴ Sobre las definiciones de prolepsis, cfr. Lausberg 1983, pp. 220-221: el *proleptikón schéma* es una *aversio a materia* (desviación, digresión) que consiste en una orientación a los efectos en el futuro lejano de los acontecimientos narrados. Genette (1989) elabora una teoría narratológica sobre la prolepsis. Cfr. Currie 2007, pp. 29-50, quien parte la teoría narratológica de Genette, a la que añade la noción importante de la “auto conciencia” y su relación con el tiempo (prolepsis performativa). Aquí entiendo prolepsis como un recurso narrativo que anticipa o predice algo que sucederá en un momento posterior de la narración, independientemente de la anagnórisis, reconocimiento o conciencia de los personajes.

²⁵⁵ Pueden encontrarse muchos ejemplos del carácter proléptico de la tragedia a través del corpus trágico clásico. Por ejemplo, las écfrasis prolépticas de los *Siete contra Tebas* de Esquilo (Cfr. Harrison 2001, pp. 77 -81), o los sueños premonitorios comunes en Esquilo o Sófocles. Cfr. infra cap. 5.2.

Múltiples señales que presagian la tragedia preceden la cacería del jabalí y su resultado fatal. Cueva abre el mito (oct. 6) *in medias res*, cuando una temerosa Venus intenta persuadir a Adonis de abandonar la cacería debido a su peligros en un discurso breve que ya está lleno de elementos prolépticos. Vemos que actúa como una figura madura, incluso maternal, tratando de advertir a su joven y temerario amante (oct. 6): “así la diosa al joven persuadía / y mil graves peligros le ponía”. Incapaz de dormir, expresa su preocupación y describe que ha experimentado una serie de premoniciones inquietantes (oct. 8):

Todas las horas que al descanso obligan
éste y otros cuidados me desvelan,
éste y otros me turban y fatigan
y las entrañas de pavor me yelan;
no fuerza en mis dolores no mitigan
cuidando (ay, gloria) un mal que te recelan
las sombras portentosas que me espantan
y las horribles aves que me cantan.

Venus interrumpe su discurso, encontrando una calma momentánea en la esperanza de que sus advertencias pudieran tener efecto duradero en Adonis, pero permanece intranquila. Suspira tristemente, con una resignación transparente, e intenta una última vez tener impacto en el mudo e indiferente Adonis.²⁵⁶ Entonces, abandona la persuasión y, antes de alejarse volando en su carro, cambia su tono al de la orden: “amor, vida, reposo; / que no sigas las fieras te demando”. No obstante, tanto ella como el lector saben que todo es inútil, y la inevitabilidad de la tragedia se apodera de la escena. Tal vez vale la pena notar que en Ovidio y en Soto de Rojas, Venus intenta persuadirlo mediante el mito ejemplar y admonitorio, proléptico, de Atalanta e Hipomenes, el cual es notoriamente omitido por Cueva. Por ende, el poeta usa y acentúa otros medios de predicción.

Irónicamente, y como se puede esperar de un enérgico adolescente, Adonis desobedece a Venus inmediatamente y se va de cacería a las montañas. Ahí, él y sus perros encuentran un jabalí, que de hecho es el dios Marte, el celoso ex amante de Venus, y lo persiguen. A primera vista, la caza parece normal, cualquier otro día en las montañas (oct. 11): “tiende las redes y los canes suelta / y espárcelos por toda la

²⁵⁶ Es interesante notar que este Adonis, a diferencia del de Soto de Rojas (cfr. *infra* pp. 204-207) no habla ni se expresa nunca.

maleza". Pero pronto detectamos que algo está mal (oct. 11): "el arboleda estaba tan revuelta / que mal ejercitaban la destreza".

Los perros logran seguir el rastro del jabalí y lo acorralan (oct. 11.): "... tras de su aliento rastreando / **fueron** un bravo jabalí **alterando**". La frase "fueron alterando" es difícil de interpretar, pero puede leerse como "molestaron", "perturbaron", con lo que entenderíamos que el jabalí se molesta o desespera al ser acorralado por la jauría; por otra parte, si leemos más literalmente, podemos entender "alteraron", "cambiaron", con lo que Cueva evocaría la transformación de Marte en la bestia, la primera metamorfosis del relato, así insinuando que éste no es un jabalí ordinario, incluso si éste es un mito bien conocido y la metamorfosis de Marte está indicada en el argumento en prosa que precede el texto en el manuscrito de 1604 que contiene la versión amplia de 119 octavas.

Como se sabe, Adonis es contraatacado por este misterioso y poderoso jabalí y herido de muerte, según Cueva en el muslo (octs. 15, 16). El poeta sevillano describe la muerte de Adonis puntualmente, en sólo una octava, y de inmediato pasa al tema principal de su texto, la reacción y el dolor de Venus. En los siguientes versos, aunque la muerte de Adonis ya ha sucedido, los elementos prolépticos son todavía constantes, dado que Cueva introduce una serie de referencias a la predicción ahora experimentadas por Venus, con lo que cambia el foco narrativo de la muerte del joven a la anagnórisis del suceso por parte de la diosa. Venus todavía está en camino a sus recintos celestiales cuando nota que los cisnes de su carro repentinamente comienzan a volar y graznar erráticamente. Ella interpreta esto como señales de tragedia (oct 18): "la diosa entendió bien que estas señales / **pronosticaban venideros** males". Vuelve la vista y ve a Adonis muerto (oct. 20): "cuando a su vista, en nada detenida, / se presentó sin alma el cuerpo amado"; se apresura así hacia Adonis.

El verbo "pronosticar", utilizado a esta altura de la narrativa, llama bastante la atención, pues designa un evento que ya sucedió y que, por ende, ya no puede ser pronosticado, pre-dicho. Más aún, los males de Venus también se describen como "venideros", lo cual añade a esta contradicción cronológica. Esta prolepsis, por lo tanto, podría entenderse y catalogarse como "narrativa", que tiene sentido en la

secuencia narrativa, en lo relatado, y no de forma lineal cronológica. En otras palabras, Venus no ha visto a su joven amante muerto aún, pero tiene un mal presentimiento, con lo que podemos explicar y hacer sentido de la inconsistencia de predecir la muerte de Adonis cuando su alma incluso ya salió de su cuerpo (“el alma suelta sale presurosa... / y dél se aleja”, oct. 16; “estaba entregado ya al sueño eterno”; oct. 17). Este curioso fenómeno enfatiza que Venus tiene que ver la muerte de Adonis, y así validar la tragedia dentro de la narrativa. Esto también indica que los “venideros males” pronosticados no son la muerte de Adonis per se, sino el dolor de Venus al confrontarla. Las señales prolépticas-analépticas predicen el dolor de Venus y su lamento, el principal tema de la versión de este mito de Juan de la Cueva, y así acentúan su contribución particular e innovadora al amplio número de fábulas sobre Adonis.

La prolepsis le permite a Cueva adaptar el material no ovidiano, funerario, de este mito, amplificar sus límites y explorar sus posibilidades sin romper la unidad narrativa. Aunque Adonis muere al inicio del poema, en la octava 16 de 119, dado que el *Llanto de Venus* trata, a final de cuentas, sobre un lamento, la muerte impregna toda la narrativa debido a los mecanismos prolépticos que se emplean desde el inicio para destacar los tonos trágicos y trenódicos de esta fábula. Cueva anticipa la muerte de Adonis en los pocos versos antes de que esto suceda e incluso un poco después. La presencia de la muerte a través de la prolepsis funciona como un mecanismo poético-retórico y estilístico, con el que expande su relación con la vertiente trenódica y enfatiza la novedad de su acercamiento a un mito ampliamente recreado, tal como puede esperarse de un autor sumergido en los acalorados debates de los círculos literarios sevillanos del renacimiento tardío.

4.3.2 Literatura burlesca

Lo burlesco y lo satírico²⁵⁷ están en todos lados en la obra de Juan de la Cueva y también son parte fundamental del *Llanto* gracias al excursus de Momo. Ya Paul

²⁵⁷ Como recuerda Cacho Casal (2003), los criterios para distinguir la poesía burlesca y la poesía satírica no ha sido uniformes. Arellano (1984, pp. 22-38) propone una clasificación a partir del entendimiento de que la sátira tiene como fin enseñar y la burla deleitar, aunque existe una categoría “satírico-burlesca”.

Verdevoye (1962, p. 689), al sacar a la luz la versión que incluye el episodio del engañoso dios, expresaba su sorpresa por la destacable originalidad de la dualidad presente en el poema y por su mezcla de lo burlesco y lo serio. Considero que este importante elemento, al menos en la manera en la que lo cultiva el poeta hispalense, nos demuestra el especial interés que tuvo en la tradición literaria griega, así como su grado de conocimiento de ella. De tal manera, en sus pasajes burlescos él mismo se vincula con Luciano de Samosata y su vertiente paródica, hace parte indispensable de su quehacer poético al dios Momo, recrea y traduce textos burlescos homéricos y pseudo homéricos, y hace constantemente referencia a la poética griega. Esto es evidente en su vínculo con la sátira mediante Momo, cuya intromisión en el *Llanto* reta y evoca su papel en el *Viage de Sannio*, y en su cultivo de la épica burlesca, como su traducción de la *Batracomiomaquia* o, principalmente, su fábula mitológica *Los amores de Marte y Venus*, cuya cercanía temática con el *Llanto* hacen preguntarse si éste puede también considerarse una épica burlesca. Así pues, Cueva se remite a modelos griegos en su apropiación de lo satírico-burlesco, tanto en el *Llanto* como en otros poemas que contribuyen a la lectura e interpretación de esta fábula, por lo que Bión no constituye su única fuente griega.

Como ya se indicó en la sección sobre la estructura del texto, Cueva introduce un extraño elemento cómico en medio del lamento de Venus y del ritual fúnebre de Adonis. Éste inicia con la llegada al funeral del cortejo de Baco. Esta comitiva se encuentra “coronada de pámpanos, corriendo, / unas veces llorando, otras riendo” (oct. 53).²⁵⁸ Esta dicotomía, lograda tanto por la presencia del humor báquico dentro del treno como con la descripción de este grupo llorando a veces y otras riendo, resulta curiosa y sigue acrecentándose en los siguientes versos, cuando se describe a Sileno, quien acompaña a Baco: “con su gran vientre y ojos adormidos, / llorando como propio el mal ajeno / dando, tras un ¡ay!, otro, y mil gemidos” (oct. 54); además, lleva consigo una botella de licor (“netáreo licor” oct. 54).

²⁵⁸ Es importante notar que Cueva introduce la sección burlesca de su poema, en primer lugar, con la figura de Baco y su séquito (Sileno sobre todo) y luego con la divinidad antonomástica de la burla, Momo. Las figuras mitológicas le sirven para introducir “tonos” y géneros.

Después, en la primera mitad de la octava 55 aparecen los sátiros, que van siguiendo la bebida de Sileno y llorando: “Los sátiros que en torno del jumento / iban acompañándole, volvían / a mirar el lloroso sentimiento, / casi dando a entender que lo sentían” (oct. 55). Vemos así una mezcla de lo ridículo y risible con el llanto que evoca la tragicomedia que cultiva Cueva en su teatro. El mismo “¡ay!” que emite Sileno es una repetición de las interjecciones que entona Venus en su lamento y nos remite a éste. La descripción del cortejo de Baco introduce el episodio de Momo y destaca por las características de sus integrantes, que representan una transición del lamento a la comedia, pues ambas emociones y características están en ellos: lloran y ríen al mismo tiempo, o son descritos ridículamente.

A la procesión llega el dios Momo, quien intercepta a Sileno en la procesión y le pregunta a dónde va y la razón de su tristeza. Momo, a su vez, quiere contarle su caso y sus problemas con Júpiter: “Mira cual voy en traje peregrino / del que usé siempre... / por ver si aplaco por tan nuevo modo / a Jove, a quien odioso soy en todo” (oct. 56). Ambos beben juntos; después, Sileno le informa que va a funeral de Adonis y pregunta sobre su disputa con Júpiter. Momo entonces se dispone a contar su historia: fue desterrado del cielo por órdenes del padre de los dioses: “pronunció que del cielo me lanzasen / y de estar entre ellos me privasen” (oct. 63).

Cueva despliega aquí un abundante número de imágenes y tópicos cómicos. Por ejemplo, Sileno insta a Momo a hablar: “¿qué ha sido la ocasión que así te ha puesto?” (oct. 57), pero antes, pide a los sátiros que le traigan más bebida (oct. 58). Ambos beben en abundancia (“Tomó Sileno un frasco, y Momo apaña / otro...” oct. 59), tras lo cual se presenta una imagen cómica de camaradería simpótica entre ellos, pues un Sileno notoriamente ebrio dice: “amigo, / diestro estás en la vídica gramática / que yo con todos mis alumnos sigo”(oct. 60). Su discurso burlón contrasta con el evento funerario al que asiste: “Yo voy, cual ves, por este prado ahora / con lento paso y con aspecto triste / a donde Venus a su amante llora...” (oct. 61).

Entonces Momo explica su historia: Júpiter había invitado a todos los dioses menos a él a un banquete, lo que le provoca un terrible resentimiento (“se me anudó la lengua a la garganta, / privame el sentimiento los sentidos y de horror el cabello me

levanta"; oct. 66). Sospecha que este rechazo se debe a la vez en la que entró sin saberlo a los aposentos de Juno, quien dormía desnuda; después se despierta, ve a Momo impávido, y comienza a gritar, pero Momo consigue huir. Como venganza, Momo arruina el banquete: entra a escondidas, llevando bajo la ropa un saco de pulgas, en el que Apolo tocaba la lira y Mercurio bailaba (oct. 75).²⁵⁹ Momo aprovecha la distracción para soltar las pulgas, que pican a todos los dioses, incluso en las partes privadas. Éstos sienten las mordidas y huyen sin saber qué les sucedió, pero culpan de cualquier forma a Momo, quien se divierte ante esta escena, y exigen venganza irritados.

La figura irreverente de Momo otorga estas octavas un tono burlesco, con la imagen ridícula de los dioses picados por las pulgas en el solemne banquete, que contrasta con el tono fúnebre, serio y triste de los anteriores componentes narrativos del poema. Así, vemos que Cueva centra la narración en este personaje y su anécdota cómica con Júpiter y deja a Venus un lado por estas octavas. Éste es un excursus cómico, ligero, y sobre todo que se construye con fuentes distintas de las que se esperaría en un relato sobre Adonis Venus, y que destaca por su heterogeneidad en este mito. En términos de la secuencia narrativa, funciona como una pausa de lo fúnebre, un respiro para aligerar el tono.

Más aún, hay una serie de paralelos entre el episodio de Momo y el de Venus-Adonis. Aparentemente, ambas secciones del *Llanto* son totalmente inconexas, con partes desligadas y heterogéneas del mismo poema, y, como los críticos han señalado²⁶⁰, Cueva otorgó balance al poema al deshacerse del episodio de Momo en la versión impresa de sus *Obras* de 1582. No obstante, considero que existen elementos que conectan la figura de Momo con el lamento-muerte. Por ejemplo, la Fama esparce

²⁵⁹ La imagen de Apolo cantando como aedo y Mercurio bailando ("subí, y estaba Apolo en su instrumento / echando de gloriosa, en alto estilo / a los dioses y diosas celebrando, / y Mercurio con sueltos pies danzando"; oct. 75) amenizando el convite de los dioses con cantares que celebran a los dioses en verso épico y en tono elevado, mientras toca su instrumento, recuerda al aedo Demódoco de Odisea 8 (266-369) y construye una imagen homérica. Cueva también describe que los invitados estaban totalmente entretenidos por esta performance y prestando atención sólo a ella (oct. 76). Vemos una recreación de las actividades sociales de la corte, pero mediante términos épicos. El intertexto homérico no será extraño si pensamos que Cueva elabora sus *Amores de Marte y Venus* basado en el canto 8 de la Odisea, en el que Demódoco canta este mito mientras bailan los hábiles feacios. Cfr. infra p. 158.

²⁶⁰ Cfr. Cebrián García 1984, p. 61, quien considera que esta reducción estuvo en función de una mayor unidad argumental; Cebrián García 1988, p. 20.

la voz y convoca a los invitados al banquete, así como Eco difundió el llanto de Venus y convocó a los asistentes al funeral de Adonis: “La fama desto divulgó la Fama / con sus cien lenguas de metal nombrando / a quien la permisión de Jove llama / para su lauta mesa convidando” (oct. 65). También se asemeja el ofendido y dolorido Momo a Venus, quien describe su indignación al enterarse del rechazo de Júpiter de forma exagerada y risible: “Cuando hirió tal voz en mis oídos / se me anudó la lengua a la garganta / privame el sentimiento los sentidos / y de horror el cabello me levanta” (oct. 66). Más aún, Momo sintió que se moría por no ser invitado al banquete: “sin poder resistir congoja tanta / caí, donde juzgara quien me viera / que estaba muerto, si morir pudiera” (oct. 66). Momo parece aquí evocar la reacción de Venus, que tras su lamento está desfallecida y desmayada sin lograr volver en sí, pues el impacto de la muerte de Adonis ha sido demasiado duro; de forma semejante, según el mismo Momo, se sintió al saber que no había sido considerado, pero pronto regresa en sí y recobra el sentido para injuriar a Júpiter y a los demás: “Estando de la suerte que te digo / un grande espacio, al fin volví en mi acuerdo / dando voces a Jove, mi enemigo, / y todos mis agravios le recuerdo...” (oct. 67).

En la octava 81 termina el relato de Momo sobre su disputa con Júpiter; Sileno regresa y Cueva vuelve a traer al lector al ritual. Nos recuerda en boca de Sileno que, a pesar de la distracción, la procesión continúa: “Bien haces- respondió Sileno-, y vamos, / que la hora nos llama y apresura... / ve en paz, que el fúnebre clamor suena” (oct. 82). Momo así va con Venus, que todavía está desmayada, y se une al lamento, pero con intenciones falsas. Cueva hace esto notorio al retratar las exageraciones que poco le quedan, pues es un dios de lo burlesco, al lamentarse: “Mostró el semblante, que al doblado pecho / tanto llanto y gemido lastimaba...” (oct. 83).

Momo aparece una vez más en las octs. 98-104, en las que interrumpe la conversación entre Júpiter y Venus, padre e hija, en un momento de suma intensidad patética. Su caso había quedado como suspendido, por lo que ahora regresa para dar fin a sus intervenciones de la manera más incorrecta y sin lograr a final de cuentas resolver su situación. Momo continúa segregado hasta el final del poema y ya no veremos que haga las paces ni con Júpiter ni con los otros dioses. Momo funciona como figura de rechazo y de eterno forcejeo social en contra del status quo.

Momo añade sus querellas a las de Venus, con lo que se intensifica la identificación entre ambos. De tal manera, le dice a Júpiter: "... siente / con sus quejas las mías..." (oct. 98), equiparando su dolor al de Venus. Momo asegura que nunca lo agravó a pesar de que el vulgo lo considere malo, aunque reconoce que es un poco "lengua larga":

Bien sabes que jamás tuve mal trato
contra ti, aunque el vulgo se deslengua
llamándome traidor, sin ley, ingrato
y cuanto quiere en vituperio y mengua.
Siempre tocan contra mí a rebato
porque me alargo un poco de la lengua,
que es la falta que tengo... (oct. 99).

Después se queja directamente de Júpiter, reclamándole que lo haya desterrado: "Por esto me destierras, y me apartas / de estarme gloriando en tu presencia, / sin que ningún bien otro me repartas / cual hace a los demás tu omnipotencia" (oct. 100). Momo, así, se queja primero del vulgo y finge inocencia, para después reprocharle temerariamente al rey sus propias faltas y de dibujarlo como un tirano autárquico.

En seguida le hace saber la razón de su presencia: ha venido vestido de luto por la muerte de Adonis para complacer a Júpiter y lograr que lo perdone ("por servirte y complacerte", oct. 100). Llega, destacablemente, seguido por un grupo de personas, como ya nos habían descrito,²⁶¹ que son habitantes del Parnaso: "A deplorar esta muerte soy venido / con toda esta musaica compañía; / óyela con piadoso y grato oído, / oirás cuanto hay que oír en la poesía" (oct. 101). Es importante notar que estos seguidores de Momo son del "Parnaso", son descritos como "musaicos" y vienen cantando o recitando poesía; es decir, son poetas, y van siguiendo a Momo. Por lo tanto, Cueva caracteriza a Momo como lenguaraz, provocador, burlón e insolente, pero también como líder de una comitiva de poetas; la poesía, en esta lectura, está del lado de Momo.

Finalmente, Momo acusa a Mercurio de haber visto que fue Marte quien cambió de forma en jabalí; esto irrita al hijo de Maya, por lo que Júpiter finalmente lo

²⁶¹ Sileno nota que Momo viene con una muchedumbre y le pregunta: "adónde va contigo / tanto enlutado..." (oct. 60). Momo después indica, tras terminar su relato, que congregó a un grupo de pobladores del Parnaso: "Y viendo esta ocasión que a Venus tiene / rendida a su dolor, junté esta gente / del Parnaso, que a honrar conmigo viene / con luto y versos la ocasión presente" (oct. 81).

echa: “vete de aquí, que el vulgo que te mira / un horrible castigo te promete; / no aguardes más, que todo se conspira / contra ti, y a las armas arremete” (oct. 103). De tal manera, no es Júpiter el único que lo maltrata y desprecia, sino todo el pueblo, toda la sociedad. Incluso, al inicio de la oct. 104, un clamor general entona al unísono, tras las palabras de Júpiter, una proclama muy clara: “vaya / el enemigo a todos los del cielo”, con lo que Momo sale de la narración, huyendo por su vida como siempre.

En este texto, Momo también nos recuerda a Eris, la discordia, en un famoso incidente previo a la guerra de Troya. Como es bien sabido, Eris no es invitada al banquete de bodas de Tetis y Peleo, y en venganza arroja la manzana dorada “a la más hermosa”, creando una disputa entre Hera, Afrodita y Atenea, que causará el juicio del pastor troyano Paris y, como consecuencia, la guerra troyana. De forma similar, Momo, ofendido por no ser invitado al banquete de Júpiter, busca retribución al causar estragos en este convite. La alusión al juicio de Paris de la oct. 71 puede reforzar esta identificación Momo-Eris: “Estaba, cual la vio el pastor ideo / en Ida con las otras bellas diosas / cuando aspiró a salir con el trofeo / de más hermosa que las dos hermosas”. Momo también es considerado un juez implacable²⁶² y motivador importante en la guerra de Troya en la tradición literaria.²⁶³

También es destacable la relación de poder entre los dioses y Momo. Júpiter y Juno son la imagen de la pareja de reyes poderosos y espléndidos.²⁶⁴ Son anfitriones de un impresionante banquete al que todos son convocados, pero no Momo; cuando la Fama divulga las invitaciones, se le dice: “Momo, a ti te excluyen / del banquete y de ti los dioses huyen” (oct. 65). Este rechazo lo lleva a ser desafiante con Zeus, preguntando irónicamente: “¿Dónde tantos adúlteros se alojan / no cabe Momo, y sólo del se enojan?” (oct. 67); después enumera todos los agravios y faltas que cometen los otros dioses, quienes irónicamente sí son dignos de la mesa de Júpiter:

¿Qué estupro o qué maldad no se comete
de éstos tus aliados, Jove fiero?

²⁶² En Hesiodo (*Theog.* 214) es hijo de Nýx, la noche, al igual que otros seres oscuros.

²⁶³ En Esopo (100 Perry index), Momo es juez de las creaciones de tres dioses, pero todas tienen fallas. Más aún, en el poema épico del siglo VII a. C. *Cypria* se menciona el papel de Momo en el origen de la guerra de Troya, como consta en el fr. 1 Bernabé (también fr. 1 West).

²⁶⁴ Habría que analizar este fragmento desde un punto de vista histórico-social, en relación con el contexto político de Cueva.

Cuál en la piel de un sátiro se mete,
cuál en un lince y cuál en un carnero,
estos son dinos de ir a tu banquete
... Momo es el malo por decir verdades,
ellos son los buenos por hacer maldades (oct. 68).

La imagen del banquete es muy clara: Momo, sin ser malo, es rechazado, segregado del lujo del que goza el resto de la comunidad de las divinidades, que además es moralmente reprobable. Lo que expresa Cueva es la preocupación por no ser reconocido, por no obtener el lugar que cree merecer. Aquí al menos Momo es una proyección de Cueva y la inserción de su episodio en el lamento por el funeral de Adonis, tan atípica, tiene sentido si leemos este pasaje como una especie de sello autoral o de intromisión de la persona poética en el texto.

José Cebrián (1984 pp. 74- 75, 83-84) cree que el de Momo es un episodio novedoso y ajeno por completo al argumento tradicional, en el que Cueva se burla de este dios, enemigo suyo, al retratar su irreconciliable disputa con Júpiter y su consecuente exilio del Olimpo. También, admite, hay otra dimensión de esta aparición: “... existe en Momo una manifiesta proyección biográfica del autor...” en la que la presencia de Momo “obedece a una doble intencionalidad...”. También Verdevoye (1962, p. 689) destaca esta dualidad en el uso de la figura de Momo, consecuencia de la obsesión de Cueva por la crítica: busca vengarse de él y por eso hace que Júpiter lo expulse del cielo, pero al mismo tiempo es una proyección de él.²⁶⁵

Hay que tomar con cuidado la interpretación de la figura y las palabras de Momo si es que vemos en él una “proyección autobiográfica” de Cueva. Considero que es más prudente estudiar las implicaciones metapoéticas de Momo, haciendo énfasis en lo literario y textual (qué es lo que Momo proyecta sobre la poética de Cueva), en lugar de “biográficas”, por las complicaciones teóricas que ello conlleva. Momo es un personaje recurrente de la literatura mitológica de Cueva, pero también una figura literaria y poética, pues su configuración conlleva un posicionamiento provocativo sobre la naturaleza del poeta, de su discurso y su relación con la sociedad y los

²⁶⁵ Verdevoye 1962, p. 689: “Momus est aussi Juan de la Cueva, qui a vecu avec l’impression pénible qu’on ne l’appréciait pas a sa juste valeur...”

poderosos.²⁶⁶ Cueva así define a Momo como un eterno rebelde, inflexible; ¿define así su obra también?

Momo aparece en otros momentos de la obra de Cueva, en la que tiene un lugar importante. En realidad, es uno de los personajes mitológicos más recurrentes y con mayor peso literario de nuestro poeta.²⁶⁷ Por ejemplo, le dedica la *Primera parte de las comedias y tragedias* (1583).²⁶⁸ En la epístola dedicatoria en los preliminares de este libro, lo llama “Príncipe de los maldicientes” y hace manifiesta la razón de su dedicatoria: “... eres Fiscal de justos y de los otros, y detractor aún de los mismos Dioses” (fol. 4v).²⁶⁹ Momo simboliza en esta epístola la crítica destructiva y la sátira inmisericorde, pero también es un protector: “aviendo investigado ... a quién pudiese dedicarlo, que lo defendiese del tiempo y su memoria hiciese eterna, hallé que sólo a ti te pertenece la dedicación...pues no hay lugar por apartado que esté a donde no llegue tu mano...” (fol. 4r). Como vemos, la dualidad de su figura a través de la obra de Cueva es consistente, como sucede en el *Viage de Sannio*, que describiré en el siguiente subcapítulo. Espero demostrar que la figura de Momo simboliza la tradición burlesca griega y es un indicio de la importancia de las fuentes griegas en Cueva.

4.3.2.1 Sátira, Momo y épica burlesca

Momo era una divinidad frecuente en la literatura satírica de los siglos XV y XVI. Los poetas de la época personificaron en Momo las envidias literarias y la censura (cfr. Cebrián García 1984, pp. 83-84). Por ejemplo, Pérez de Moya, en su *Philosophia*

²⁶⁶ También es importante notar que no sólo se queja de Júpiter, sino del vulgo, de un rechazo generalizado y social.

²⁶⁷ Momo también aparece en momentos importantes del *Exemplar poético*. Primeramente, se le menciona al inicio del tratado (I, vv. 1-3): “Sobre el ingenio y el arte disputaron / Palas y el fiero hijo de la Muerte / a quien del cielo por odioso echaron”. Al final de la obra se le representa en una cueva de ignorancia donde no llega Apolo ni la buena poesía y reinan los malos poetas junto con Zoilo (III, vv. 730-750): “Si por la vía hercúlea acaso fueres, / ten cuenta en una gruta que hay en ella / do Cisso baila a Baco y danza a Ceres. / Del círculo oriental la forma bella / jamás aquí fue vista la presencia... / Aquí la lira celestial de Orfeo (en menosprecio, con Vulchín consuena, / Mulcio es Píndaro aquí, Agas Museo.../ es quien preside aquí con el terrible / y detestable Momo y Zoilo injusto / émulos de visible y de invisible...” (ed. de Icaza 1941).

²⁶⁸ Impresas en Sevilla por Andrea Pescioni y reeditadas en 1588.

²⁶⁹ De forma semejante, en la dedicatoria de las *Obras* de 1582 expresa temor por el rechazo de público y el ámbito literario: “...Y por esta causa muy celebrados y excelentes escritores rehusaron hacer alarde de sí... teniendo por más seguro carecer de la gloria... que verse por blanco de los ciegos ignorantes y libres maldicientes...”. A razón de esto cita a Luciano, cuya fiereza crítica compara con la del público: “porque es (el vulgo) de la calidad de aquél samosatense Luciano, que no perdona a vivos, ni a muertos, a hombres ni a dioses.” Cfr. Reyes Cano 1980, pp. 121-125.

secreta (l p. 349), escribe: “En Momo fingieron los poetas ser un Dios muy holgazán, que no acostumbrara entender en otra cosa sino en reprehender las obras y los trabajos ajenos, así de los hombres como de los dioses” (Cebrián García 1988, p. 172).

Momo también aparece frecuentemente en los varios diálogos del autor satírico griego Luciano de Samosata.²⁷⁰ En el *Hermótimo* (20) es juez de las creaciones de tres dioses, Poseidón, Atenea y Hefesto, y encuentra fallas en todas ellas; de manera parecida es retratado en el *Nigrino* (32) y en las *Verae Historiae* (2.3). En el *Jupiter Tragoedus*, destacablemente, es consejero de Zeus y critica despiadadamente a los dioses, más preocupados por actuar de forma reprobable que en recompensar a quienes obran bien y les ofrecen dádivas (cfr. Marsh 1998, pp. 117-118). Luciano era un autor leído y bien conocido en España (Verdevoye 1962, p, 689).

Luciano fue modelo para importantes autores renacentistas que imitaron su diálogo satírico y estilo.²⁷¹ Uno de éstos fue el genovés Leon Battista Alberti (1404-1472), autor de *Momus*, una sátira neolatina en cuatro libros escrita entre 1443 y 1450; circuló por setenta años en manuscritos y fue publicado en 1520.²⁷² Cueva claramente conocía esta obra, en el que Momo es expulsado del cielo por Júpiter y tiene que vivir entre los hombres.²⁷³ Cebrián García (1986 p. 195 n. 64) destaca la existencia de una traducción al español de *Momus* elaborada por Agustín de Almazán (Alcalá de Henares, Ioan de Mey, 1553) y después reeditada en Madrid en 1598, testimonio de su popularidad y difusión. Cueva introduce así en su *Llanto* la línea satírica de Luciano y de los autores del renacimiento italiano que lo imitaron tanto, y se suma a esta tendencia.

Juan de la Cueva da gran protagonismo al dios del escarnio en el *Viage de Sannio*, uno de los textos más interesantes de su producción poética en el que,

²⁷⁰ Cebrián García (1986, p. 191) ya había notado la relación entre Cueva y Luciano: “Nuestro poeta había leído, sin lugar a dudas, los *Dialogi deorum marinorum* de Luciano de Samosata... por el que sentía una predilección especial...”. Cebrián cita el diálogo de Panope y Galene (Luc.DMar. 5), en el que Eris encuentra a los dioses celebrando con Apolo en la cítara; Momo está en una audiencia y se queja de la vanidad y defectos de los dioses.

²⁷¹ Sobre la recepción de Luciano en la sátira neolatina del Renacimiento, cfr. Marsh 1998; Highet, 1985, p. 124.

²⁷² Existe una traducción con texto bilingüe de S. Knight, con texto editado por Knight y V. Brown. Cfr. Alberti 2003.

²⁷³ Sobre el *Momus* de Alberti y su relación con la literatura de Luciano, cfr. Flores Militello 2019.

además, podemos destacar su relación con los modelos griegos. Se trata de un relato burlesco (incluso tragicómico) en octavas y en cinco libros, inédito hasta el trabajo de Frederick Wulff (1887)²⁷⁴ y fechado en 1585,²⁷⁵ en el que Sannio, un poeta harto de la pobreza y desaires típicos de su profesión, es guiado hacia los cielos por la Virtud, su incansable compañera, para entrevistarse con Júpiter y pedirle que remedie sus males. Es claro que aquí Sannio es una representación de Cueva y un reflejo de su resentimiento.²⁷⁶ En esta ocasión, Momo aparece como el consejero de Júpiter y está en buenos términos con él; es enemigo de que Sannio se salga con la suya y busca que se le castigue por su maledicencia (irónicamente, Momo le reprocha esto) pero, al mismo tiempo, es su principal interlocutor.

Es complicado relacionar unívocamente a Cueva con uno u otro personaje, tanto en el *Viage* como en el *Llanto*. Como destaca Cebrián García (1988, p. 187-188), Momo es una especie de villano en el *Viage*, y el moralista es Sannio, mientras que en el *Llanto* Momo es el moralista, el enemigo de Júpiter; las quejas de Momo en el *Llanto* son similares a las de Sannio, a quien ataca Momo en el *Viage*. Esta confusión de roles plantea una interrogante importante y que la crítica debe abordar: ¿cómo comulgamos ambas facetas de Momo y cómo las explicamos en el panorama general de la obra de Cueva? Cebrián explica este fenómeno de la siguiente manera: “no sería demasiado desafortunado suponer que Cueva pretendió, con este artificio, poner en un serio aprieto a su “enemigo” y hacerle padecer una situación similar a la que tuvo que afrontar el pobre Sannio...”. Sin embargo, considero que esta observación resulta insuficiente y que no toma en cuenta una lectura en conjunto del *Llanto* y el *Viage*, textos con importantes relaciones intratextuales que se enriquecen mutuamente y problematizan los presupuestos de uno y otro.

Momo tiene un lugar central en el desarrollo de la acción del *Viage de Sannio*, e incluso es nombrado desde la primera octava del libro primero:

De la Virtud el celestial camino

²⁷⁴ Este texto fue editado, más recientemente, por Cebrián García (1990). Cito a partir de esta edición.

²⁷⁵ López Burguillo (2010 p. 38) afirma que la obra fue terminada en 1604, pero que los primeros cuatro libros se remontan a 1585.

²⁷⁶ Cfr. Glenn 1973, p. 138: “The archetypal fool and butt of cruel pranks, he and Cueva are here one and the same”. Cebrián García 1984, p. 33; 1988, p. 177.

que guía a Sannio a la región sagrada,
la descripción terrestre i el divino
cielo i la orden a sus formas dada,
la escuadra de los dioses que le vino
en contra, resistiéndoles la entrada,
el examen poético i violencia
canto, i de Momo la cruel sentencia.

Posteriormente, su personaje entra en la narración (2.8) cuando Sannio reclama ante las puertas cerradas del reino de Júpiter. Es él quien escucha el lamento del poeta, no Júpiter. Aquí, ambos dioses llevan una relación cercana, y Momo es reverente con Júpiter.

Momo le refiere que escuchó a alguien lamentarse irreverentemente tras la puerta y recomienda a Júpiter que lo castigue: "... a la puerta he oído lamentarse / a no sé quién, y cierto es tu enemigo / según osó en su plática alargarse; él habló libremente y yo te digo / que debe gravemente castigarse, porque fue en su razón muy atrevido." (2.9). Llama la atención la severidad de Momo, misma que se torna en comicidad y risa en seguida: "creo que burlando / t'estás de mí y oyéndote me río" (2.10). Júpiter tiene náuseas y no quiere recibir a nadie. Momo ríe y le pide a Júpiter que, si no lo recibe, al menos escuche lo que está diciendo: "... Si te agrada / que no entre el que llama a tu aposento, / sea en buen ora, tenle aparejada / la oreja, y su razón escucha atento" (2.18).

Curiosamente, aunque Momo pide castigo para el atrevimiento de Sannio, es él quien hace que Júpiter lo escuche. A final de cuentas, Sannio es uno de los suyos:

Y porque entiendo adonde va su vuelo
y el tenor de su plática presente,
digo que sea loado el justo cielo,
que hay sin mí otro libre maldiciente;
no sólo yo seré de cielo y suelo
el mordaz, ni mi lengua es solamente
la venenosa, la que siempre ofende,
de quien ni dios ni hombre se defiende (2.25).

Es destacable que Momo se sienta reflejado en Sannio, ambos siendo poetas invectivos y burlescos; la caracterización que hace Momo de sí mismo nos remite a su episodio en el *Llanto*.

La identificación y relación entre Momo y Sannio es acentuada por Júpiter, quien cree que Sannio es amigo de Momo: "... no es posible / que este de ti no sea conocido / y muy estrecho amigo..." (2.27). Momo tiene miedo de enfrentar a Sannio y que se burle de él, pues es hábil y reconoce en él a un "pobre virtuoso" (2.30). Aconseja a Júpiter que remedie sus problemas, pero que no se meta con los poetas "que son del mundo pestilentes plagas" (2.32) y lo pueden destrozarse en su poesía. Júpiter, poderoso e injusto, decide no dar satisfacción a los poetas: "... y aunque congojas y miserias tengan, / dense buen tiempo a su placer con ellas; / ... mueran de hambre, que es la cierta muerte / a los que siguen la parnasea suerte" (2.39). Por ende, Mercurio es enviado ante Sannio para pedirle que se vaya, pero éste no piensa marcharse antes de ser recibido por Júpiter, que entonces convoca a los demás dioses para que expulsen del cielo al querrelloso. De nuevo, Júpiter llama a Sannio "amigo" de Momo: "¿Parécete que desta vez sin duda / vendrá tu amigo a ser sobrepujado / sin que le sea tu amistad ayuda / del castigo que tiene aparejado?" (2.81). Como vemos, Momo no puede ser considerado de forma absoluta un enemigo de Sannio.

En el libro 3 Sannio responde y ofende a los dioses que lo confrontan. En relación con el *Llanto*, vale la pena notar que cuando toca el turno a Vulcano (3.58), Sannio se burla de él haciendo referencia al adulterio entre Marte y Venus, su esposa.²⁷⁷ En seguida llega Venus (66), a quien intenta herir recordando la muerte de Adonis: "pues Marte, que en sus rumbos la defiende / y sus pendencias riñe echando fieros / y mata a los muchachos vuelto en fiera..." (oct. 70). De cualquier manera, no se le permite la entrada a Sannio ni a la Virtud.

Finalmente, Júpiter accede a ver a Sannio pero decide que debe ser examinado en poética por Apolo, y así sería castigado cuando cayera en error. Momo le abre la puerta y lo deja entrar e igualmente será el juez de este examen, pues es: "... aquel que siempre ha sido / enemigo a poetas y molesto" (4.25). Esta descripción es contradictoria y problemática, pues Momo es amigo de Sannio y al mismo tiempo enemigo de poetas; es él quien le abre las puertas del cielo, pero también será quien las cierre. En su primer encuentro, la Virtud desconoce a Momo, que se indigna y responde:

²⁷⁷ Lo hace de nuevo en las octavas 12, 60, 63, 64, 65.

... no puedes ignorarme,
ni ese a quien eres guía y compañera
puede dejar también de conocerme
y mi nombre saber de tal manera
que siempre en su memoria ha de traerme;
por mí el que quiero gloria o infamia espera,
dioses y hombres huelgan complacerme;
¿no me conoces, di? Yo soy el dios Momo (4. 27-28).

Es claro que Momo se jacta de su poder sobre hombres y dioses y también de su relación estrecha con Sannio. Precisamente éste replica: “¡sí conozco, y cómo!”. Cuando termina el examen, Momo juzga que su poesía es mala y lo condena a la pobreza, miseria y enemistad (89). Sannio se va “solo y afligido” (93).

El pasaje del examen de Apolo a Sannio (4.45 y ss.) está colmada de preceptos poéticos, retóricos y literarios y es importantísima para estudiar la poética de Cueva, al igual que, como nos interesa aquí, su relación con la literatura griega. Algunos de estos conceptos son especialmente destacables. En primer lugar, Sannio menciona la poesía bucólica como uno de los seis “modos de poesías” más comunes: “son la cómica y trágica halladas, / la épica y la lírica excelentes, / la rústica bucólica y llorosa / elegiaca, tierna y amorosa” (4.49). Al ser examinado en cada una de éstas, describe sus orígenes, temas y principales exponentes. Nombra, en estos versos, un número importante aunque relativamente prototípica de la poética del tiempo, de autores griegos:²⁷⁸ Aristófanes, Cratino, Sófocles, Aristarco de Tegea,²⁷⁹ Eurípides,²⁸⁰ Estesícoro, Píndaro, Alcmán, Safo, Calímaco y Focílides, entre los nombres más relevantes.

Apolo eventualmente lo cuestiona sobre la poesía bucólica, a lo que el poeta responde: “La bucólica es en la que veo / que los rústicos cantan su cuidado; / cantan sus sacrificios, sus amores / y sus encantamientos los pastores.” (63). Entonces nombra a los autores: “... en Grecia fue cantada / de Daphnes y Teócrito, que al polo / último fue su gloria derramada”(64). Cueva claramente conoce a Teócrito y, más aún, menciona que Dafnis, el pastor mítico de cuya muerte canta Tirsis en el idilio 1 y que

²⁷⁸ Sería importante estudiar las fuentes de Cueva. ¿Podría estar leyendo las *Anotaciones* de Herrera? También había que confrontar este texto con la *Officina* de Ravisius Textor.

²⁷⁹ Tragediógrafo contemporáneo de Sófocles y Eurípides que se conserva fragmentariamente.

²⁸⁰ Es notable que no nombra a Esquilo en su triada de tragediógrafos griegos. No obstante, sí aparece dos veces en su *Ejemplar poético*: II, v. 234; III, v. 675.

las fuentes antiguas consideraron un creador de la poesía bucólica²⁸¹, es un también un poeta bucólico.²⁸²

Un posible intertexto con el idilio 1 y con la poesía homérica que refuerza la idea de que Cueva conocía a Teócrito²⁸³ y sus modelos se encuentra en el episodio de la confrontación con los dioses del libro 3. Primero llega Marte, que es agresivo con Sannio, pero éste lo enfrenta sonriendo, sin temerle, y se burla de él y de su supuesta fuerza y fiereza. Le recuerda un conocido incidente iliádico con Diomedes: “¿cuál te fue con Diomedes?, pues sabemos / (aunque encubrillo por tu honor pretendes)/ que en el siniestro lado una herida / te dio y se fue sin riesgo de su vida” (3. 11). Estos versos hacen referencia a un episodio de Il. 5. 841-861, en el que el héroe griego Diomedes, guiado por Atenea, hiere a Ares con su lanza en el estómago. Es importante notar que el libro 5 de la Iliada es frecuentemente recogido entre los preceptistas del tiempo. Por ejemplo, Herrera cita el verso 5.31 de la Iliada para ilustrar los epítetos homéricos de Ares al comentar la elegía segunda de Garcilaso en sus *Anotaciones*.²⁸⁴ No obstante, el pasaje de Cueva, en el que Sannio, inmóvil e indefenso, es abordado por divinidades, en su gran mayoría con una actitud agresiva, evoca a Dafnis, precisamente, en idilio 1 de Teócrito, en el que, moribundo, es visitado por diversos dioses. Cuando su enemiga, Afrodita, arriba con él, el pastor siciliano la ofende recordándole su amorío con Anquises, la muerte de Adonis,²⁸⁵ y el momento, también en el libro 5 de la Iliada, en el que Diomedes logró herirla: αὖτις ὅπως στασῆ Διομήδεος ἄσσον ἰοῖσα, / καὶ λέγε “τὸν βούταν νικῶ Δάφνιν, ἀλλὰ μάχευ μοι (“Ahora ve y colócate muy cerca de Diomedes y dile: vencí al vaquero Dafnis, lucha conmigo”).²⁸⁶

²⁸¹ E.g. Claudio Eliano (VH. 10.18=PMG 279), Partenio de Nicea (29) y Diódoro Sículo (4. 84).

²⁸² Entre los latinos nombra a Calpurnio Sículo y a Virgilio.

²⁸³ Cueva también menciona a Teócrito en un soneto contra Juan de Arguijo (num. 69; cfr. Reyes Cano 1980 P. 47): “Si quieres por un Píndaro verderte / ... Saca de cuando en cuando como suerte / un soneto de Achyles, o Teseo, / traduciendo a Teócrito, o a Museo, / o al que mejor en el sugeto acierte.”

²⁸⁴ Explica el v. 94 de Garcilaso (“¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte!”) así: “Omero en el 5 de la Iliada llama a Marte βροτολοιγός, μηφόνος, τειχεσιπλήτης, que significa pestilencia de hombres, ensangrentado en muertes, destructor de muros; los cuales se pueden aplicar a estos tres de G. L.”. Cfr. Gallego Morell 1972, p. 463.

²⁸⁵ Theoc. 1. 105-110.

²⁸⁶ Theoc.1. 112-113. La traducción es mía.

Para finalizar este apartado sobre eclecticismo y poesía burlesca, quisiera destacar brevemente el interés de Cueva en la poesía épica de tipo cómico o burlesco. En parte, el *Llanto de Venus* es una épica burlesca gracias al amplio episodio de Momo ya descrito y analizado; además, el metro y la dicción son épicos,²⁸⁷ por lo que en fondo y forma nuestro texto puede vincularse con esa tradición.

Como ya se mencionó, Cueva realizó la *Batalla de Ranas y ratones, compuesta por el poeta Homero, traducida de Latín en romance*, traducción del poema épico satírico atribuido a Homero,²⁸⁸ la *Batracomiomaquia*, que, según Cebrián García (1984, pp. 46-47), Cueva tradujo de forma bastante literal a partir de una traducción latina. Conservamos solo los primeros 87 endecasílabos, equivalentes a los primeros 52 hexámetros, de los 303 del poema.²⁸⁹ Aunque se trate de una traducción parcial a partir del latín, y, según Cebrián (1985, p. 32), es un trabajo de los años juveniles de nuestro poeta, ésta es una muestra clara de su experiencia e interés tanto en la literatura griega en general como, más específicamente, en la vertiente épica paródica.

Sin embargo, el más claro ejemplo del cultivo épico burlesco homerizante de Cueva es los *Amores de Marte y Venus*,²⁹⁰ fábula mitológica en octavas que relata la conocida historia del libro 8 de la *Odisea* y los *Diálogos de los dioses* de Luciano sobre la relación extra marital entre la diosa del amor y Marte y el engaño de Vulcano, el esposo burlado de Venus, para exponer este adulterio ante los otros dioses.²⁹¹ Aunque no se sabe la fecha de redacción, el primer autógrafo conservado indica el año 1604, aunque se cree que debe ser anterior, e incluso que se podría remontar a la época de composición del *Llanto* (cfr. Cebrián García 1984, pp. 53, 67; 1986, pp. 54-59). Además de una fecha relativamente cercana, ambos poemas comparten rasgos estructurales y

²⁸⁷ Cebrián (1988, p. 101) nota que la octava introductoria del *Llanto* guarda la estructura de la dicción épica virgiliana, la de *arma virumque cano*: “El llanto acerbo y muerte dolorosa, / el sentimiento triste y desventura... / me inspira Apolo que en su lira os cante”.

²⁸⁸ Sin embargo, hoy en día se sabe que esta atribución es espuria y se suele colocar cronológicamente en el periodo helenístico tardío. Cfr. Bernabé Pajares 1978, pp. 317-320.

²⁸⁹ Sobre esta traducción, cfr. Cebrián García 1985, quien reproduce también el texto conservado en el códice autógrafo de 1604 que nombra CC2.

²⁹⁰ Editado por primera vez en Cebrián García 1984. Las monografías fundamentales para este texto son, además de su edición, la de Cebrián García 1986 y Noble-Wood 2014.

²⁹¹ Es sumamente sugerente que Cueva recree este pasaje. Ya se ha notado el sobresaliente tono cómico de dicho episodio homérico, insertado en medio de la seriedad de la *Odisea*. También se le ha señalado como un origen probable del género helenístico del *epýllion*, antepasado del epilio y la fábula mitológica. Cfr. Hunter 2012; Bierl 2012.

similitudes temáticas, pues lo sucedido el amorío entre Venus y Marte, autor de la muerte de Adonis, parece contenido en el *Llanto*, como una especie de “precuela”.

El mismo poeta hace alusión constante al adulterio de Venus y Marte en el *Llanto*. Por ejemplo, cuando invoca a Apolo-Sol para que lo auxilie en su canto, le pide que se olvide de su rencor contra Amor por hacer, por una parte, que él se enamorara de Dafne, y por otra que Pasifae, su hija, se prendara del toro (octs. 4-5). Por lo tanto, para que Apolo sea un apropiado conductor de este tema amoroso, tiene que olvidarse de su rencor; a final de cuentas, él ya se vengó al exponer el adulterio de Venus, y ahora se alegrará más al ver a Venus destruida por la muerte de su amado Adonis:

Si en fuego ardiente se abrasó tu pecho
por la hermosa hija de Peneo,
tu descubriste de su madre el lecho
manifestando su adulterio feo;
... ahora a Venus puedes ver arderser
y sin remedio en llanto deshacerse (oct.5).

Además del claro vínculo que ambas historias tienen por involucrar a los mismos personajes, como una especie de primera parte y de secuela de la misma historia, Cueva los pone aquí en evidente cercanía utilizando como vínculo a Apolo-Sol y su “sufrimiento” por los hechizos de Eros.

Por otra parte, estas dos fábulas recrean mitos clásicos, con amplificaciones y reducciones, que aparecen primordialmente en fuentes griegas (i.e. *Odisea* y el *Lamento fúnebre por Adonis*) y después son imitadas por Ovidio.²⁹² Cebrián García (1984, pp. 54 y ss.; 1986) recoge las versiones de este mito desde la literatura griega hasta el barroco,²⁹³ y, aunque en ocasiones insiste en el modelo ovidiano, admite que (1984, p. 61) “su modelo es, casi exclusivamente, el pasaje odiseico”, y destaca la

²⁹² Ovidio retoma este mito en *Met.* 4. 169-189 y *Ars amandi* 2.561-588. Dance 2020 realiza un estudio del mito en Homero, Ovidio y Luciano, y enfatiza el rol primordial de la risa y lo cómico en todas estas versiones.

²⁹³ También destaca el *De concubitu Martis et Veneris* de Reposiano. Los precedentes castellanos, dice el especialista, no son numerosos ni importantes, pero del mismo Cueva conservamos un soneto burlesco (XCII) en el código de 1603, *De las Rimas...*, no publicado en 1582: “Un mal de madre a Venus le dio un día...” Cfr. Cebrián García 1986, p. 42.

traducción de la *Ulyxea* de Gonzalo Pérez, impresa en múltiples ocasiones²⁹⁴ y que Cueva pudo tener en cuenta en la composición de su fábula. Igualmente, Noble-Wood (2014, p. 97) admite que la narrativa toma como principal modelo la canción de Ares y Afrodita de Odisea 8, pues el poema de Cueva contiene rasgos que están en Homero, pero no en las otras fuentes. Como vemos, los modelos griegos, en este caso el épico burlesco de Homero, no son ajenos ni extraños en la obra de Juan de la Cueva, y, de igual manera, no debe sorprendernos ver el *Lamento fúnebre por Adonis* entre sus fuentes al recrear su muerte. En ocasiones, como lo muestran los *Amores de Marte y Venus*, hay que ir más allá del modelo ovidiano y no dejar que su deslumbrante paso por la tradición nos evite ver más allá de su brillo.

En conclusión, Juan de la Cueva tuvo un intenso contacto e interés por la literatura griega y sus tradiciones, como se puede constatar a través de su obra. Su círculo literario sevillano claramente conoció la obra de los bucólicos griegos: la de Teócrito e incluso de Bión. En el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*, Cueva sigue el modelo del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna en varias ocasiones, como puede notarse por las semejanzas retóricas, léxicas, temáticas, y como ya ha sido reconocido por la crítica, especialmente José Cebrián García. Además, la presencia de Teócrito y de motivos propios de la poesía bucólica, sobre todo en el lamento de Venus, alertan sobre la presencia de esta tradición en el poema, y sobre el hecho de que Cueva tiene como modelo este género, del que es parte el *Lamento* de Bión. El *Llanto* es un texto sumamente complejo narrativamente y ecléctico. En varias otras ocasiones, más allá del retrato de la muerte de Adonis, encontramos ecos y alusiones a la literatura y autores griegos, especialmente en la vertiente burlesca y satírica encarnada por Momo y sus cualidades metapoéticas.

²⁹⁴ La *Ulyxea* es la primera traducción completa de una obra de Homero al español y la segunda en lengua vernácula. Fue dada a conocer en partes: la traducción de los libros I-XIII fue publicada en Salamanca en 1550 y en Amberes, y la traducción completa fue publicada en Amberes en 1556; una edición revisada por el autor se publicó en Venecia en 1562. Cfr. Guichard 2008, pp. 528-529.

5. Pedro Soto de Rojas. *Fragmentos de Adonis*

El segundo poeta áureo que abordaremos es el granadino Pedro Soto de Rojas, con el que cubriremos un segundo periodo relevante de la literatura del Siglo de Oro, el barroco gongorino, llegando así, dada la fecha del deceso de este poeta, a la mitad del siglo XVII (1658). En el presente capítulo pretendo explorar y analizar la muerte de Adonis, sus características y la presencia de la vertiente trenódica en los *Fragmentos de Adonis*, con especial énfasis en el fragmento VII de esta obra (en el que se narra el desenlace fatal de Adonis), aunque también estudiaré la manera en la que estos elementos se presentan en los primeros seis fragmentos. El objetivo del capítulo es entonces demostrar la presencia de Bión en Soto de Rojas a través de un análisis de este texto y de la forma en la que se adaptan la tradición bucólica y la muerte de Adonis, además de proveer nuevas lecturas de sobre la poesía de Soto al mirarla desde una perspectiva que haga énfasis en problemas de tradición, interpretación y construcción de la obra.

5.1 Contexto

5.1.1 Biografía y obra

Pedro Soto de Rojas²⁹⁵ nace el 10 de enero de 1584 en Granada, aparentemente en una familia acomodada. Es probable que haya sido sobrino de Luis Barahona de Soto,²⁹⁶ de donde habría obtenido acceso al ámbito literario. En 1610 recibió el grado de Bachiller en Cánones por la Universidad de Granada. Poco después acudió a la corte de Madrid y formó parte de la Academia de Saldaña, a la que también asisten Lope de Vega y Cervantes. En estos años comenzó la redacción del *Desengaño de amor en Rimas* (publicada hasta 1623). También asistió a la Academia Selvaje, creada en 1612 y cuyo mecenas era Francisco de Silva, hijo del Duque de Lerma. En ésta, Soto toma el

²⁹⁵Referiré brevemente algunos de los datos sobre la vida del poeta, principalmente los que anota Aurora Egido en la Introducción a su edición del Paraíso-Adonis (1981), donde puede consultarse más de este tema. Sobre la biografía, el lector puede remitirse también a los estudios de Gallego Morell (1950, 1970, 1984) o a Cabello Porras (2012, pp. 464-466).

²⁹⁶ Aurora Egido (1981) no duda que haya sido sobrino de Barahona de Soto, dato que se ha cuestionado. También Gallego Morell (1984, p. 79) acepta el parentesco.

seudónimo de “El Ardiente” y lee su *Discurso sobre la poética en el abrirse la Academia Selvaje* (impresa junto al *Desengaño de amor* en 1623). También en este contexto entabló amistad con Lope y con Góngora.²⁹⁷ Lope lo menciona en varias de sus obras; por otro lado, es claro que la influencia de Góngora fue decisiva en el estilo de Soto, que es reconocido ampliamente como un poeta gongorino.²⁹⁸ Parece que esta etapa de su vida está marcada por sus estancias en Madrid, “centro de sus ambiciones cortesanas” (Cabello Porras 2012, p. 465), y en el fértil ámbito literario de esta ciudad.

En 1616 comenzó formalmente su carrera eclesiástica, cuando recibió la canonjía de la Iglesia colegial del Salvador de Granada, ubicada en el barrio del Albaicín. Sin embargo, en esta etapa tuvo varios enfrentamientos con canónigos, lo que le causará problemas e incluso prisión domiciliaria en 1619 y multas en 1621. En 1626 es nombrado Abogado de la Santa Inquisición en Granada, lo cual no mejoró su posición dado que en 1628 fue encarcelado al menos hasta 1629 por motivos desconocidos (cfr. Egido 1981, p. 18). Es entonces cuando inicia el proyecto de la construcción de un Carmen-jardín en una propiedad adquirida justamente en el barrio del Albaicín, y cuya conceptualización poética (jardín-vida-libro), según Cabello Porras, se deja entrever en los preliminares de su *Faetón*, publicado en Barcelona en 1639 (Cabello Porras 2012, p. 465). En 1632 marcha de regreso a Granada, donde volvería a ocupar puestos de canonjía y dedicaría sus ratos libres al cultivo de su poesía y a la edificación de las siete mansiones de su casa-jardín. En Granada también participó en la Academia de Sebastián López Hierro de Castro. Publicó en 1652 el *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos* junto con los *Fragmentos de Adonis*, volumen que nos ocupa aquí. Murió el 4 de febrero de 1658 en Granada.

Las obras²⁹⁹ conocidas de Pedro Soto de Rojas son las siguientes: *Desengaño de Amor en Rimas* (1623),³⁰⁰ *Los rayos de Faetón* (1639),³⁰¹ *Paraíso cerrado para muchos,*

²⁹⁷ Estas relaciones pueden corroborarse en varios testimonios. Lope de Vega escribió un Elogio al Licenciado Pedro Soto de Rojas, impreso en el *Desengaño de amor en rimas* de 1623; también lo menciona en sus *Epístolas* y en el *Laurel de Apolo*. Por su parte, Góngora compuso un soneto para Soto, también incluido en los preliminares del *Desengaño* (“Poco después que su cristal dilata...”). Sobre la relación de Soto con Lope y Góngora, cfr. Gallego Morell 1970, pp. 130-134.

²⁹⁸ Aunque esta clasificación ha generado polémica recientemente. Sobre este tema, cfr. el siguiente sub capítulo, que también ampliará el aspecto de las Academias.

²⁹⁹ Cfr. Gallego Morell 1950 y Cabello Porras 2012, pp. 466-467 para una descripción de sus testimonios manuscritos e impresos.

jardines abiertos para pocos (1652),³⁰² *Discurso sobre la poética* (publicado en 1623 con el *Desengaño*), *Discurso contra el ocio y el loor del ejercicio*, *Fragments de Adonis* (estos dos últimos fueron impresos junto con el *Paraíso* en 1652). Recientemente se añadió a este corpus la inédita y anónima *Fábula de Alfeo y Aretusa*.³⁰³ Sus obras completas, con excepción de la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, fueron editadas y estudiadas por Antonio Gallego Morell en 1948 y 1950.³⁰⁴

Como puede observarse de forma preliminar en esta lista de la obra poética y teórica (los dos discursos) de Pedro Soto de Rojas, así como mediante un análisis de la misma, destacan tres aspectos generales que caracterizan y unifican su corpus: el paso del estilo petrarquista hacia un incremento constante del cultivo del gongorismo (mismo que culminará en su *Paraíso*), la constante preocupación por determinados temas acompañada del uso de motivos, figuras e imágenes semejantes en distintas obras, y un interés claro en la tradición bucólica o pastoril desde el inicio de su carrera poética.

Es común en la crítica de Soto de Rojas mencionar que hay dos etapas claras y marcadas en su estilo: el “blando Soto” y el “intrincado Soto” que ya describía Gallego Morell (1970, pp. 167-183). Para este especialista, existe un Soto “anterior a 1613, tierno, garcilasiano, de égloga, de mitología y metáfora... el primero, un Soto blando” (Gallego Morell, 1983, p. 722), el Soto del *Desengaño* (compuesto hacia 1611); y existe también uno “intrincado”, el gongorino extremista, el “cónsul... de la nueva poesía” (p. 723), que fue profundamente influido por la publicación del *Polifemo* y las *Soledades* que puede verse en el *Paraíso* o en el *Adonis*. De forma semejante, Lara Garrido afirmó que en el estilo de Soto vemos un neorrenacentismo que apunta al barroco en el

³⁰⁰ Texto editado por Aurora Egido (1991) y estudiado por Cabello Porras (2004).

³⁰¹ Texto editado por Cabello Porras y Campos Doraca (1996).

³⁰² Texto editado por Aurora Egido en 1981. También incluye los *Fragments de Adonis* y el *Discurso contra el ocio*, que fueron publicados, como se señala arriba, junto con el *Paraíso*. Fernández Dougnac (1992) publicó después un estudio, edición y versión en prosa del *Paraíso*. Sobre la interpretación de este complejo poema, también pueden consultarse Dougnac 1984 y la célebre conferencia de Federico García Lorca (1984).

³⁰³ Edición de Navarro Durán, 2013. Holloway (2014, p. 82) apoya la atribución de Navarro Durán y cree (2013, p. 22) que el descubrimiento de esta fábula puede arrojar luz nueva en nuestro entendimiento de las composiciones mitológicas de Soto.

³⁰⁴La de 1948 es su tesis de doctorado. Hay una segunda edición de 1950, que para Aurora Egido (1981, p. 66) es la más completa.

Desengaño, y después un barroquismo que extrema y lleva hasta sus últimos límites los procedimientos y recursos del propio Góngora (Lara Garrido 1997, pp. 215-222). Rozas y Pérez Priego (1983, p. 647) también han hecho énfasis en las distintas etapas de la creación literaria del granadino, pues consideran, tomando en cuenta la distinción de Gallego Morell, que se dirige hacia tres vertientes artísticas: un cancionero amoroso (el *Desengaño*), la fábula mitológica (*Los rayos del faetón* y el *Adonis*), y el largo poema descriptivo y paisajístico (el *Paraíso*). El gongorismo de Soto, de tal manera, es un aspecto bien conocido.³⁰⁵ Más aún, también es importante destacar la influencia de Giambattista Marino en nuestro autor, al grado que muchos han llamado a esta segunda etapa de la poesía del granadino una combinación de gongorismo con marinismo (cfr. Rozas & Pérez Priego 1983, p. 644; Rozas 1978, pp. 97-99; Egidio 1981, p. 49)

Sin embargo, esta clasificación, o la distinción clara y tajante entre los estilos de Soto y las corrientes a las que se apega, además de la progresión lineal del Renacimiento al gongorismo en su obra, ha sido cuestionada en las últimas décadas. Por ejemplo, Elsa Dehennin (1987) adoptó una lectura anti gongorista del *Paraíso*, su última obra y la que la crítica ha considerado el más logrado producto de su adopción de los preceptos barrocos de Góngora. Esta especialista afirma que el texto de Soto puede sonar y verse como los de Góngora, pero no produce el mismo “efecto desrealizador” que caracteriza el lenguaje del *Polifemo* y las *Soledades*. El *Paraíso* sería así producto de una mayor ortodoxia poética, formulada en un marco cristiano, y no muestra una ruptura significativa con el Renacimiento. Isabel Torres (2006, p. 105), quien retoma las reflexiones de Dehennin, afirma que la obra primera de Soto es más gongorina y que, por ende, los *Fragments de Adonis* son lo más gongorino de su obra, por lo que es necesario repensar la trayectoria directa desde el garcilacianismo al gongorismo propuesta en Soto por la crítica precedente.

Como ya se señaló, el *Desengaño de amor en rimas* es una de sus primeras obras, por lo que, además, es frecuentemente relacionado con el petrarquismo, e

³⁰⁵ Tema en el que me detendré más adelante. Cfr. infra pp. 172 y ss.

incluso es considerado, aunque no sin polémica, un cancionero petrarquista.³⁰⁶ Se trata de una colección de poemas, fábulas, églogas, madrigales, sonetos, canciones, que describen, en la primera parte de la obra, el amor fallido de Fenixardo por Fénix y la subsecuente renuncia a la amada y a esta pasión por parte del primero. Muchos elementos temáticos que después veremos en el *Adonis* ya podemos encontrarlos aquí, como la descripción de la enfermedad de amor y la retórica amorosa negativa desplegada en general en toda la obra (cfr. Schwartz 1992), evidenciada en la culpa o en el peligro de muerte en los que deriva el deseo en ambas obras; por ejemplo, en los casos de Fenixardo en el *Desengaño* o de Ciniras, Mirra y Adonis en los *Fragments*. (Cfr. González 1992, pp. 137-142).

Sin embargo, para los fines de esta investigación, es pertinente destacar el uso de la tradición pastoril o bucólica, elemento que nunca desaparecerá de la obra de Soto, y su presencia en el *Desengaño*. Hay cuatro églogas en la primera parte y una más en la segunda, cinco églogas en total, que cobran una relevancia particular en el entramado general de la obra. La quinta y última égloga (“En la venida a Granada de don Pedro González de Mendoza”) es una de las llamadas églogas de ocasión y está un tanto desconectada de la trama general y del tema del desengaño, pero las primeras cuatro son parte de la historia del amor no correspondido del pastor Fenixardo, del cortejo infructuoso a Fénix y del intento de suicidio de Fenixardo por no obtener la realización erótica.

Bernardo Toro Valenzuela (2002), quien ha estudiado la función de estas cuatro églogas en el *Desengaño*, concluye que esta tradición adquiere una función narrativa en el desarrollo de la acción que lleva del amor al desengaño y que enriquece, con sus convenciones y posibilidades genéricas, el tejido del cancionero petrarquista y su unidad argumental, añadiendo al mismo tiempo mayor tensión dramática a la trama.

³⁰⁶ Por ejemplo, Rozas & Pérez Priego 1983, p. 635. Cabello Porras (2004) propone un punto de vista intermedio: p. 46: “... el *Desengaño*... aparece como una lectura y una realización barroca del código petrarquista... una reescritura barroca del código petrarquista-bembesco” (p. 46); sobre el *Desengaño* como cancionero petrarquista, cfr. Cabello Porras 2004, pp. 19-26. Anne Holloway (2013, p. 20) considera que no se puede ser tajante sobre el petrarquismo de la obra, pues el texto se produce en “a particular moment in which recent poetic styles and paradigms seem to recede into the distance...”. Ya Lope, en el *Elogio del Desengaño* (1623) indica una correspondencia entre el *Desengaño* y Petrarca: “Los poemas son varios, así en la correspondencia de las Rimas, como en los sujetos, ofreciéndole Fénix las ocasiones, no menos honestamente, que al Petrarca Laura. Fénix hermosa causa de estos pensamientos...”.

Soto adapta la égloga a nuevas posibilidades genéricas y la conduce, en el marco general del cancionero, “desde los “fragmentos diversos” a la unidad/variedad narrativa” (Toro 2002, p. 338). Cito las palabras de Toro Valenzuela porque resaltan una clara relación con los *Fragmentos de Adonis*, en los que veremos una técnica estructural similar.³⁰⁷

Es importante agregar que Soto también retrata la muerte de Adonis en el *Desengaño*. En la égloga 1 el pastor Fenixardo ofrece a Fénix, entre otros regalos, un arco, para así poder acompañarla en la cacería. En éste están representados gráficamente cuatro *exempla* mitológicos amorosos: Cupido defendiendo sus armas contra el interés, Venus llorando por Adonis mientras éste se desangra, la historia del dios Pan y la ninfa Siringa, y finalmente la de Ifis y Anaxárete³⁰⁸:

Darete ...
un arco, que a Cupido
(puesto en tus manos) matará de amores: ...
donde verás grabadas,
con gran primor, historias mil pasadas.
A una parte del arco está desnudo
amor, y al suyo asido
que el interés quitársele pretende,
A otra verás, que pende
Venus, sobre su Adonis desangrado:
tendrás ejemplo de temor y amores:
al Dios de los pastores
de un haz de verdes cañas abrazado
y a otra parte cuajado
de Anaxaré (sic) el semblante,
en la presencia del suspenso amante (vv. 11, 14-15, 17-21, 25-32).³⁰⁹

En esta écfrasis, que evoca la de la *Égloga* III de Garcilaso, Soto describe el momento trenódico del mito (no el amoroso) únicamente en tres versos. Es importante considerar qué relación existe entre estos mitos, así como su función en la narrativa de la égloga (cfr. Cabello Porras 2004, pp. 279-293). Para Cabello Porras

³⁰⁷ También Holloway (2013, pp. 36-37) ha remarcado las confluencias del *Desengaño* y los *Fragmentos de Adonis*: “This text (*Adonis*) contains many of the same preoccupations as the *Desengaño*, revealing a poetic voice imbued with anxieties emerging from the parallels between illicit desire and the act of creation.”

³⁰⁸ Anaxarete es princesa troyana que rechaza el cortejo del pastor Ifis. En Ovidio (*Met.* 14, 698-771), ella se burla de su pretendiente hasta que, desesperado, se cuelga ante su puerta; ella no se conmueve e incluso se burla de él ya muerto, tras lo cual Afrodita la convierte en una estatua de piedra. Éste fue un mito popular en la época (cfr. Cristóbal 1996 y Perdices & Morros 2013).

³⁰⁹ Tomo el texto de la edición de Gallego Morell (1950), donde éstos son los vv. 11 y ss. de la p. 51.

(2004, p. 292) la écfrasis tiene una finalidad tropológica: que Fénix pueda aprender de ellos las consecuencias de un amor violentado y cambie su condición esquiva. La imagen de Cupido defendiendo el amor recuerda al fragmento IV del *Adonis* (cfr. vv. 929-955), y la de Venus llorando tras la muerte de Adonis se asemeja más a la de Pan abrazando a Siringa ya transformada. Anaxarete es la que mejor refleja la actitud de Fénix: ella es tan dura como piedra a las quejas de Fenixardo, y, si no rectifica, ella misma sufrirá las consecuencias. No obstante, los ejemplos de Adonis y Venus y de Pan y Siringa muestran al mismo tiempo las consecuencias catastróficas de ceder al amor, por lo que la imposibilidad de un desenlace feliz estaría implicada irónicamente en el don del ingenuo pastor. Los tres mitos retratan amores frustrados y trágicos, aunque no de la misma manera. Podríamos considerar, por ende, que no tienen un discurso unitario, sino que cada imagen encaja en el texto por distintos motivos y emite distintos mensajes.

Soto recuerda una vez más la muerte de Adonis en el *Desengaño* en un soneto titulado *Deprecación a Venus* (cfr. Gallego Morell 1950, p. 105) en el que Fenixardo se dirige a la diosa:

Hermosa Venus, que con llanto tierno,
vertiste fuego entre la sangre fría,
que alfombra ya, y mortaja le servía,
al infeliz, que en flor hiciste eterno:
Así te reverencie el triste invierno
cual dulce primavera de alegría
y así te rinda la tirana mía
lascivas rosas con afecto interno...

Tenemos de nuevo la imagen de Venus llorando ante la sangre de su amado, quien se transforma en flor. Tomando en cuenta ambos pasajes, podríamos aventurar una interpretación de la función de este mito al ser ilustrado en el arco: Fenixardo desea que Fénix lo amara tanto como Venus a Adonis, y que aquélla, su “tirana”, rindiera homenaje, como hace la naturaleza, al amor, cediendo al cortejo. Venus es una deidad auxiliar en la lucha amorosa, pero también un modelo de mujer enamorada y entregada, cuyo llanto es testimonio de su infinito amor. Aunque la relación entre los

exempla de la écfrasis me parece problemática, esta parece una lectura plausible de lo que Fenixardo busca transmitir a su amada.³¹⁰

Otra de las obras de Soto de Rojas donde destacan de forma peculiar tanto los elementos recurrentes y cohesivos con el *Adonis* como la tradición bucólica es la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, silva mitológica en estilo gongorino que recrea este mito ovidiano (*Met.* 5). En 1920 Gerardo Diego escribió un artículo, que tampoco se publicó, sobre un poema manuscrito del siglo XVII que se encontraba en la Biblioteca Menéndez y Pelayo; curiosamente, dicho artículo también se perdió durante varios años, y fue localizado junto con una transcripción del poema hasta 1999. Se trata de un manuscrito autógrafo, interpolado de adiciones, enmiendas y tachaduras, sin nombre pero con un marcado estilo gongorino, y perteneciente en al siglo XVII, entre 1620-1640 (Navarro Durán, 2012, pp. 169-170). En 2012, Rosa Navarro Durán publicó un artículo en el que recupera pasajes del estudio de Diego y del poema manuscrito que describe, y en el que asegura que el autor de éste es Pedro Soto de Rojas, pues, argumenta, hay considerables semejanzas léxicas, estilísticas, temáticas y de otra naturaleza con las obras conservadas del granadino. Navarro Durán publicó después una edición de este poema ya con el nombre de Soto de Rojas (cfr. Navarro Durán 2013). Actualmente, su atribución es generalmente aceptada.³¹¹

Al igual que en el *Desengaño*, podemos reconocer varios rasgos que podrán leerse también en el *Adonis*: el erotismo sugerente (por ejemplo, la escena en la que Aretusa, cansada de la caza, decide bañarse en el río Alfeo y se desnuda lentamente, que es semejante al momento en el que Mirra toma un baño en los jardines de Ciniras), el interés en el paisaje natural y su descripción, la figura de Aretusa cazadora y la consecuente imagen de la persecución³¹² o la cacería (que nos recuerda en varias ocasiones a Adonis o a Venus perseguida por el jabalí), la presencia e importancia del agua (Alfeo es un río y Aretusa será eventualmente convertida en fuente), el llanto de Alfeo (semejante al curioso llanto de Adonis), la referencia a mito de Atalanta e Hipomenes (vv. 683-5), entre otros.

³¹⁰Es trascendente notar que el siguiente poema trata sobre el jardín de Fénix, en el que, de nuevo menciona a Adonis: “Jardín... / que son tu vulgo Adonis, y Narciso...” (Gallago Morell 1950, p. 105).

³¹¹ Cfr. Holloway 2014, quien acepta la hipótesis de Navarro Durán.

³¹² También presente en *Los Rayos del Faetón*.

La tradición bucólica se asoma de nuevo en la composición de esta fábula, aunque esta vez sea mediante imágenes, motivos e intertextos y no mediante el formato de la égloga. Por ejemplo, Alfeo es representado como un pastor quejoso del desprecio de su amada, que entona versos teocriteos cuando se queja ante una Aretusa dormida a orillas del río y la música del viento peinando un chopo acompaña a su voz³¹³: "... a un chopo se ha fiado / que, hecho verde instrumento / con dedos invisibles pulsa en viento (vv. 343-5)."³¹⁴ Alfeo también le pide a Aretusa que deje la caza y acepte su amor, intentando convencerla con regalos. Alfeo es entonces un Coridón virgiliano, un cíclope teocriteo (o más bien gongorino), un pastor garcilasiano.

La presencia de la tradición bucólica en estas obras es evidente, y es claro que Soto conocía bien sus principales motivos y posibilidades. El género bucólico o pastoril no le era ajeno, pues Soto de Rojas lo había cultivado, o versiones de éste, desde el inicio de su trayectoria poética; por ende, los modelos clásicos de esta tradición, al igual que los hispánicos e italianos, no debieron serle extraños. El *Lamento fúnebre por Adonis*, que hasta el siglo XVI fue considerado teocriteo, y que hasta hoy en día se transmite junto con la obra de Teócrito y con el resto del *corpus bucolicum*, no parecería una fuente extraña, forzada o ajena a la práctica literaria y poética de Soto de Rojas, quien, además, era una figura conocida en las Academias y en la erudición del siglo XVII.

5.1.2 Contexto cultural

Hay dos aspectos de la vida y contexto de Soto de Rojas que son clave para entender su literatura y su relación con la tradición clásica: su participación en las academias, en las que producirá tanto obra poética como teórica, y su posición con respecto al gongorismo, línea que marca un cultivo específico de las formas poéticas (la silva, por

³¹³ Así entiende estos versos Navarro Durán 2012, p. 179. Es decir, el viento hace del chopo un instrumento musical con el que crea música.

³¹⁴ Cf. Theoc. 1, 1-2: "Dulce es el susurro que canta el pino aquel junto a las fuentes, cabrero; dulces también los sonos de tu siringa." Trad. García Teijero & Molinos tejada 1986.

ejemplo, y su conexión con la tradición pastoril, como lo destaca Aurora Egido)³¹⁵ y de los modelos griegos y latinos. Ambos están relacionados con el concepto de erudición,³¹⁶ ampliamente cultivado en el siglo XVII, que hace posible que Bión fuera una fuente del mito de Adonis para Soto de Rojas y otros autores.

Como describe W. F. King (1960, p. 367, 376), las academias tuvieron un gran impacto en la cultura literaria de los siglos XVI y XVII, pues fueron elementos formativos en el desarrollo de la poesía, drama y prosa del periodo; todos los géneros importantes y sus autores, para King, se conectan de una forma u otra con las Academias. Igualmente, Cañas Murillo (2012, p. 6) destaca que “una de las instituciones que utilizaban los intelectuales del Barroco como lugar de encuentro y de intercambio de ideas y creaciones, eran las Academias literarias...” que proliferaron en España a lo largo del Siglo de Oro. Estas reuniones periódicas³¹⁷ fomentaron la discusión de la naturaleza de la poética clásica y de sus conceptos fundamentales, por lo que produjeron un tipo de literatura erudita que buscaba encontrar nuevos modelos y revalorar los tradicionales, en la que la tradición bucólica no fue ajena dada la importancia del género de la égloga o de la literatura de pastores en la formación de un nuevo canon de clásicos españoles.³¹⁸

En el siglo XVII España tuvo dos centros principales de actividad académica: Madrid y el reino de Aragón, particularmente Zaragoza (King, 1960, p. 367). Pedro Soto de Rojas, como mencioné en su breve semblanza biográfica, estuvo relacionado con Academias en Madrid y posteriormente en Granada. La primera etapa de su producción poética, por ende, está marcada por el círculo literario de las Academias madrileñas y las aspiraciones sociales y políticas que en ellas se gestaban debido a la cercanía con muchas figuras aristocráticas y cortesanas. Diego Gómez de Sandoval,

³¹⁵ La silva tenía genéricamente relaciones con la tradición bucólica o pastoril. Teócrito fue reconocido como un modelo, por ejemplo, por Francisco Fernández de Córdoba quien, en su *Parecer acerca de las Soledades*, se confiesa imitador de Teócrito y Poliziano en su silva *Prometheo* (Egido 1989, p. 12).

³¹⁶ Sobre la erudición en el siglo XVII y su relación con la formación de un nuevo canon, véase Escobar Borrego 2010. Ruiz Pérez (2003) insiste en que la erudición es un elemento importante de la estética de los círculos granadinos.

³¹⁷ Sobre el desarrollo de las Academias y su organización, cfr. King 1960.

³¹⁸ Escobar Borrego (2010, pp. 152-153) pone de manifiesto la continuidad de la poética de la erudición iniciada a finales de la segunda mitad del siglo XVI, con Mal Lara o Herrera, y lo practicado en el siglo XVII, que es ya visiblemente pragmático. Además, destaca continuamente que en el siglo XVII varios autores españoles ya estaban integrados en el canon de imitación, como Garcilaso de la Vega.

Conde de Saldaña e hijo del Duque de Lerma, fundó y patrocinó desde 1606³¹⁹ aproximadamente hasta 1612 una academia, conocida por algunos como Academia de Madrid o Academia del Conde de Saldaña,³²⁰ frecuentada por nuestro poeta y por los más relevantes ingenios de la época: Lope (para ésta compuso el *Arte nuevo de hacer comedias*), Cervantes, entre otros. El grupo se separó tras una disputa fuerte entre Soto de Rojas y Luis Vélez de Guevara,³²¹ que dividió al grupo en dos facciones.³²² También es importante pensar que Soto comenzó a componer el *Desengaño* en estos años.

En abril de 1612 se instituyó una nueva academia bajo el patrocinio de Francisco de Silva, hermano del duque de Pastrana. En la primera reunión Soto de Rojas pronunció el *Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia Selvaje, por el Ardiente*³²³ (que era el seudónimo de nuestro autor), publicado con el *Desengaño*. A esta también pertenecieron algunos de los principales autores del momento, como Lope y Góngora, con quienes entablaría amistad; además, en estos años álgidos de la polémica gongorina la relación con Góngora evidentemente marcó una dirección en la poesía de Soto. Este grupo siguió sus labores hasta 1614, cuando Silva dejó Madrid para luchar en Lombardía (King, 1960, p. 368).

La erudición e interés en los autores grecolatinos de Soto es evidente en los *Apuntamientos* que finalizan la publicación de su *Desengaño* y que comentan también el recién mencionado *Discurso*. En éstos encontramos anotaciones a su obra en cada folio y señalando el verso o frase, todos sumamente sugerentes por revelar tanto algunas de sus fuentes como su interés en explicar su obra él mismo; además, es

³¹⁹ King (1960) da esta fecha, pero Egido (1981, p. 14) dice que fue en 1605, y Cañas Murillo (2012, p.8) 1604.

³²⁰ Cañas Murillo (2012, p. 7-8, 15) advierte sobre confusiones en las denominaciones de este grupo, que fue también denominado Academia de Saldaña o Academia Castellana, aunque esta identificación no es certera; además, la Academia dirigida por Sebastián Francisco de Medrano y que funcionó de 1617 a 1622 también fue conocida como Academia de Madrid.

³²¹ A quien anteriormente había dedicado un soneto publicado en el *Elogio del juramento del Serenísimo Príncipe D. Felipe Domingo, IV dese nombre*, Madrid, 1608, obra de este autor.

³²² Esta disputa se sugiere en una carta de Lope del 2 de marzo de 1612, donde relata “cómo en ella se mordieron poéticamente un licenciado Soto, granadino, y el famoso Luis Vélez... hubo príncipes de una parte y de otra, pero nunca Marte miró tan opuesto a las señoras musas”. Parece que las rivalidades entre estas personalidades, que sin duda tomaban muy en serio sus posiciones, fueron la causa de la disolución de muchas de estas Academias. Cfr. Romera-Navarro 1941.

³²³ Sobre este texto, véase Chicharro Chamorro (1984, p. 16), quien considera que es “uno de los primeros textos de poética españoles en sentido estricto...” y lo relaciona con preceptivas importantes.

muestra del impacto del circuito académico en su producción literaria y de su interés en el género de la anotación. Este interesante paratexto indica la relevancia de construir un volumen poético (es decir, que recoge varios textos) rico en alusiones clásicas, pero acompañado de un “índice” o guía intertextual que dé a conocer estas fuentes. Cabe mencionar que Soto menciona a Adonis en el folio 183r, comentando el fol. 62, línea 13 del *Desengaño*: “Al infeliz que en flor, es Adonis en Amapola”. Luego agrega: “Adonis, no se ha de entender la amapola de los sembrados, sino la real de los jardines, que es de las hermosas flores de la naturaleza” y cita las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque Adonis se convierte en rosa en sus *Fragmentos* (vv. 2201-2215). Al final se disculpa por la brevedad de su comentario: “Perdone el Lector si buscare cosa que no halle en la brevedad de estos borriones, que la escasez de la cuartilla de octavo no da lugar a más generosas dilaciones.”³²⁴

Fuera de Madrid y Aragón, que eran las sedes de las cortes importantes, la actividad académica era esporádica e intermitente (King, 1960, p. 370). Después de que Soto consiguiera canonjía de la Iglesia colegial del Salvador de Granada, su presencia en el circuito académico, al parecer, disminuye. Sin embargo, varios años después de estas primeras experiencias, aproximadamente en 1652, se organizó en Granada una Academia en la casa de Sebastián López Hierro de Castro que se inauguró con el *Discurso contra el ocio y en loor del ejercicio de nuestro autor*, impreso junto con el *Paraíso* y los *Fragmentos de Adonis* ese mismo año; habría que preguntarse qué tanto incide su actividad académica tardía en la impresión final de su *Adonis* y de su obra de madurez. La vida académica, de tal manera, fue constante durante la vida de Soto de Rojas, y es evidente que también sus composiciones poéticas estuvieron relacionadas de alguna forma con tal ámbito. Igualmente, es probable que su conocimiento de la literatura clásica y de los modelos, tanto antiguos como modernos, se vincule con la erudición propia de las Academias del siglo XVII.

El segundo aspecto mencionado relevante para delimitar el tratamiento de la tradición clásica en Soto de Rojas, y que también destaca la necesidad de erudición de

³²⁴ El mismo autor afirma no tener espacio para aclarar todas sus fuentes, por lo que su comentario no es exhaustivo. Soto menciona a algunos autores griegos, por ejemplo Homero, Diódoro Sículo, Estrabón, Teofrasto, Aristóteles, Heródoto.

nuestro autor, es su gongorismo.³²⁵ Sonia Peña (2008, p. 86) enfatiza la importancia de la publicación del *Polifemo* y la *Soledad primera* en 1613 en Soto, y describe que éste es un “hecho fundamental en la vida del poeta”. Más aún, Aurora Egido recuerda que cuando se difunde la *Soledad segunda* en 1617 surge un estallido de comentarios e imitaciones que hacen que las *Soledades* se conviertan en un modelo de la composición de la silva métrica, pero también en paradigma de cualquier poema de retiro y aislamiento (Egido, 1989, pp. 26-27), lo cual veremos justamente en los *Fragmentos de Adonis*. Al respecto, la especialista agrega que en “dos representantes de la escuela granadina, Francisco de Trillo y Figueroa y Pedro Soto de Rojas... culminarán los mejores logros de la silva métrica” (p. 30).³²⁶ Rozas y Pérez Priego (1983, p. 645), consideran, además, que es parte de los discípulos o seguidores más directos y declarados de Góngora, junto con el Conde de Villamediana y su amigo Francisco de Trillo y Figueroa.³²⁷

La polémica gongorina fue tal vez el escenario donde más se debatieron cuestiones relacionadas con la poesía durante el siglo XVII. Fue campo abonado para la reflexión teórica sobre las bases y límites de la lengua poética cultista y sobre el género

³²⁵ Soto de Rojas suele ser clasificado como un poeta gongorista. Rozas & Pérez Priego (1983, pp. 637) distinguen tres generaciones de poetas barrocos: la primera es comprendida por los grandes creadores e iniciadores de formas poéticas (nacidos hacia 1560: Góngora, Lope, Argensola), la segunda es una generación de discípulos y continuadores de la anterior (nacidos hacia 1580; Quevedo es una excepción), y finalmente una tercera generación (nacidos hacia 1600: Bocángel, Pantaleón de Ribera, etc.). Soto de Rojas pertenece claramente a la segunda generación. No obstante, los autores reconocen la dificultad de definir qué es el gongorismo, lo que implica y quiénes son sus partidarios: “... es mejor hablar de la pética gongorina como de un movimiento, un estilo... en lo que va de Villamediana y Soto de Rojas a Bocángel y Trillo, y que se diluye en todos los géneros y en casi todos los autores del siglo barroco” (Rozas & Pérez Priego 1983, p. 645).

³²⁶ Para aportaciones recientes sobre la polémica gongorina, cfr. Blanco (2012b), quien afirma que el debate gongorino dio origen a una nueva conciencia literaria y mediante la adopción de nuevos modelos griegos y latinos, y que marca la “mayoría de edad” de la poesía española. Blanco, además, pone atención en el contexto cultural e histórico de este fenómeno. Blanco ahonda en este tema en una monografía (2012a), en la que elabora un análisis minucioso de los componentes que hacen de la lengua de Góngora una novedad dentro de una norma lingüística ya culta, y en un volumen colectivo (Blanco & Plagnard 2021).

³²⁷ Un estudio completo de Soto de Rojas, a mi parecer, no puede prescindir de una lectura cuidadosa de la obra y estilo de ambos autores, con quienes comparte notorios rasgos. Villamediana, por ejemplo, toca el mito de Adonis en su poesía (cfr. supra pp. 89-90); además, el *Adonis* fue confundido por obra de éste (cfr. Cossío 1952, p. 547; Blecua 1945, pp. 46-47, 70. n. 14; Gallego Morell 1950, pp. XVI-XVII; 1970, p. 163. Con Francisco de Trillo y Figueroa compartió amistad y trabajo, pues, además de ser muy cercanos personalmente (Ruiz Pérez (2003) menciona que Trillo es discípulo de Soto y Marín Cobos (2016) afirma que Soto fue padrino del segundo hijo de Trillo en 1645 y que éste fue nombrado ejecutor del testamento de Soto en 1658), es Trillo el prologuista del *Paraíso* en la edición de 1652, mientras que Soto elabora la censura de las *Notas al Panegírico de el Señor Marqués de Montalván* de Trillo en 1651. Sobre Trillo, cfr. Gallego Morell 1970, pp. 187 y ss.; Marín Cobos 2016.

lírigo y la creación poética en general; es, además, muestra de que una conciencia estética distinta estaba abriéndose paso. Este debate, para Daza Somoano, se basó en la defensa de un ideal de poesía aristocrático y elitista (también presente en Soto de Rojas) que privilegiaba la oscuridad y la erudición como señales de ingenio y como fuente de deleite (Daza Somoano, 2010, pp. 125-129). También se defendió la legitimidad de la innovación con respecto al modelo, buscando la ruptura de la rigidez de la *imitatio* renacentista (aquella proveniente de la escuela de Pietro Bembo) y la reformulación de los cánones clásicos (p. 137). En medio de este contexto no podemos esperar que Soto de Rojas siga un único modelo clásico fielmente, en este caso el ovidiano, sino que su variación, notoria en los siete fragmentos de su *Adonis*, implica el uso y mezcla de distintas tradiciones, además de que un poeta debía hacer despliegue de su erudición y conocer (o demostrar que conoce) todas las fuentes que le sea posible. Ya reconocía Aurora Egido (1981, p. 49 y ss.) que el granadino quintuplica la fábula de Ovidio y la transforma introduciendo materiales de fuentes muy diversas; también Cebrián García (1988, p. 219) afirma que la materia ovidiana no es más que un hilo conductor de la narración. El gongorismo de Soto de Rojas, de tal forma, no radica únicamente en su uso del lenguaje, sino en su acercamiento a los modelos.

5.1.3 Los Fragmentos de Adonis

El texto que aquí nos ocupa, los *Fragmentos de Adonis*, fue publicado en 1652 junto con el *Paraíso*, y colocado después de éste en el volumen titulado *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos: con los Fragmentos de Adonis. Dedicado al excelentísimo señor Don Íñigo López de Mendoza*³²⁸, *Marqués de Mondejar, Conde de Tendilla. Por Don Pedro Soto de Rojas, canónigo de la Insigne colegial de Granada y abogado en el Santo Oficio de la Inquisición*, Granada, Imprenta Real por Baltasar de Bolívar. Esta edición fue aprobada por Bartolomé Ramón de Morales, y cuenta con una introducción al *Paraíso* de Francisco de Trillo y Figueroa, y un prólogo a los *Fragmentos de Adonis* o “advertencia al lector” del censor Bartolomé Ramón de Morales.³²⁹ Es importante tomar en cuenta que ésta es una obra de juventud, aunque fue reimpresa

³²⁸ Miembro de la familia Mendoza, VII Conde de Tendilla, VI Conde de Mondéjar, descendiente del Marqués de Santillana y fallecido en 1656.

³²⁹ En esta edición se le nombra licenciado y abogado en la Real Cancillería de Granada.

en la vejez de Soto de Rojas junto con una obra de madurez (*Paraíso*) que es especialmente relevante para el autor.

Ésta es, entonces, la segunda edición de *Los Fragmentos de Adonis*. Bartolomé Ramón de Morales afirma en la “advertencia al lector”, a la que volveré en unos párrafos, que los leyó cuando era estudiante de retórica y que los admiraba mucho, pero no sabía quién era su autor. El mismo Soto de Rojas dice en la “carta misiva al lector” de *Los rayos del Faetón* (1639): “Señor lector, si es curioso, como tantos han dicho, ya habrá v. md. visto mis rimas, errores de juventud... Y los fragmentos de mi Adonis, que, por consorte de Venus ... hijo fue de la espuma de mi ardor, perdióse más de veinte años ha, nadie lo quiso por suyo, pues se imprimió sin nombre, no le puedo negar su solar, que fue noble.” Como puede leerse, Soto admite aquí su autoría y describe que esta obra de su juventud se perdió más de 20 años antes (de 1639), circulando de forma anónima. Por ende, la mayoría de los estudiosos, como Aurora Egido (1981, p. 47), concuerdan en que este primer *Adonis* anónimo es de 1619, aunque Navarro Durán (2012, p. 187) dice que la fecha es desconocida.

Conservamos, efectivamente, un testimonio de este *Adonis* huérfano en un ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Al respecto Gallego Morell (1950, p. XV) escribe lo siguiente: “Del *Adonis*, que en 1652 aparece publicado con el *Paraíso*, conocemos una edición anónima, publicada antes de 1628”; tras describir el contenido del documento, agrega: “Utilizo para esta descripción el único ejemplar que conozco, que es el de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela (Sig. 101-4), que conserva en la primera guarda la siguiente nota manuscrita con letra del siglo XVI: ‘Esta es la satira tan celebrada por Quevedo escrita, imitando en el estilo al Excmo Villamediana... sólo se imprimieron cien exemplares, uno de ellos es este que por particular pongo en sus manos’” (Gallego Morell 1950, p. XVI). Dicho testimonio comprueba la múltiple atribución del *Adonis* a distintos autores, en este caso Quevedo y a Villamediana. Cabello Porras (2012, p. 466) también considera que fue publicado en una fecha cercana al año 1628 o atribuido a

Villamediana³³⁰ en un “tiempo poético intermedio entre el *Desengaño* y el *Faetón*, en torno al año 1619.”

La edición de 1652 también contiene dos paratextos importantes.³³¹ En primer lugar, se imprime, como una especie de epílogo al *Paraíso*, el *Discurso contra el ocio y el loor del ejercicio* antes mencionado y pronunciado en la inauguración de la Academia granadina de Sebastián López Hierro de Castro, que contiene una discusión moral, plagada de citas clásicas, sobre la virtud, contrapuesta con el ocio o la inactividad.³³² También se incluye, ahora como prólogo a *Los Fragmentos de Adonis*, la advertencia “Al que con curiosidad leyere” de Bartolomé Ramón de Morales, ya mencionada, que nos informa datos muy relevantes de esta obra. Él la leyó, como dijimos, anónima cuando estudiaba retórica. Sus atractivos llamaron su atención e hicieron que buscara el nombre de su autor. De alguna forma supo (no indica cómo o por qué medio; sólo escribe “dixeron”) que el autor era Soto de Rojas. Entonces Ramón procedió a preguntarle directamente a Soto, quien admitió que era su obra.

Ramón buscó posteriormente que la “reconociera”, “dándole segunda vez a la estampa”. Soto se encontró renuente, pues de joven omitió su nombre por vergüenza, y de viejo lo consideraba menos correcto, además de que las fábulas son a estas alturas para Soto indignas y poco provechosas moralmente; Ramón intentó oponerse a esta visión, argumentando que el Adonis no era de las que “el vulgo llama indistintamente burlas, mentiras o, más castellanamente, hablillas”, sino que era

³³⁰ Cebrián García (1988, p. 217) explica que hay dos copias de este Adonis: la del códice *Varias poesías* (Biblioteca Nacional de Madrid Ms. 4271, pp. 1-70), en el que se titula *Fábula de Adonis del Conde de Villamediana*, y la del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, también atribuida al conde. Cfr. Gallego Morell 1950, p. XVIII; Blecua 1945, p. 70.

³³¹ Aunque no son los únicos, pues encontramos, en orden: dedicatoria, aprobación de B. Ramón de Morales, licencia, la introducción al *Paraíso* de Trillo, el *Discurso contra el ocio*, el prólogo de B. Ramón de Morales al Adonis y el sometimiento de la obra a la censura eclesiástica.

³³² Este texto puede leerse como un corolario ideológico sobre lo que se leyó en el *Paraíso*, un arma del poeta contra las críticas que podían encontrar esta obra y su descripción alegórica de jardines poco edificante, o más bien el estilo de vida retirado de Soto. La verdadera filosofía es una “dulce fatiga”, y Dios acompaña al que busca la soledad y se aleja de los vicios de la sociedad. Esta idea también se expresa en el *Paraíso*. La contemplación de Dios, y la divinidad misma, se expresa en su jardín, pues Él es artífice de todo. Soto busca demostrar que incluso en su retiro y reclusión no está ocioso sino que es productivo con el “ejercicio glorioso” (¿la poesía?) que le dará fama duradera. Sus jardines vegetales y poéticos perduran en conjunto.

edificante y tenía un contenido moral.³³³ Finalmente, Soto no aceptó, pero Ramón de Morales, que aprobaría su *Paraíso*, hizo caso omiso a esta negativa y la incluyó de cualquier manera: “quise a mi costa añadirles el ramillete desta fábula en el que hallará el que advertido (el lector) no se contentare con las primeras hojas, dulcísimos frutos de erudición, mucho que imitar y no poco que admirar”. Es claro que, a juicio de Ramón de Morales, la erudición de la fábula de Adonis, además de su tono serio, la hacen imitable y digna. Para él, de tal manera, el *Adonis* es, más que un *addendum* al *Paraíso*, una flor más del jardín del *Paraíso*. El editor se convierte en un tipo de autor, pues añade significado a los poemas independientes que, mediante su intervención, ya no se leen aisladas (como en la versión “huérfana” de 1619) sino como parte del mismo volumen, contiguamente y como un solo texto. Leer el *Adonis* junto con el *Paraíso*, o más bien después de él, le da una nueva dimensión.

Hay notorias relaciones genéricas, literarias e incluso, como se acaba de mencionar, editoriales entre el *Paraíso* y el *Adonis* que es importante tener en cuenta para una lectura más completa de ambos textos. Estas semejanzas nos hablan de dos textos que están relacionados y que de cierta manera complementan sus significados mutuamente, y que no ocupan el mismo espacio material bibliográfico por coincidencia. ¿Por qué colocar el *Adonis* después del *Paraíso* y no antes? ¿Por qué no destinar el *Adonis* a una edición propia, o como acompañante de otro texto? ¿Y por qué imprimirlo a pesar de la negativa (probablemente no muy vehemente) del autor? Las palabras recién citadas de Ramón de Morales indican un proyecto editorial cuidadoso, por lo que no podemos ignorar el *Paraíso* al estudiar el *Adonis* o viceversa.

Además, hay que notar que ambos poemas están elaborados en silvas. Aurora Egido (1989, p. 34) señala que Soto es “la voz más personal que se oye en las silvas andaluzas, después de la de Góngora...”, representada especialmente por estas dos obras. Para la estudiosa, el *Adonis* abrió el camino a la silva del *Paraíso* y observa, de forma significativa, que las siete mansiones del *Paraíso* corresponden a los siete fragmentos del *Adonis*. Este número claramente no es azaroso, sino parte fundamental de la organización estructural de su silva, al mismo tiempo que símbolo ideológico y

³³³ Las lecturas que destacan la tensión entre el erotismo y la moralidad en los *Fragmentos* son comunes en la crítica contemporánea. Cfr. Kluge 2014, 2015; González 1992; Egido 1984 (sobre el *Desengaño*). Destacaré estas aproximaciones al final del capítulo.

metáfora libresca de su propio paraíso terrenal: “Soto cerraría también en siete mansiones el río de la silva, remedando las de su propio Carmen granadino”, en el que “jardín y poesía se convierten en camino ascensional para lograr la unión con Dios”. Las similitudes formales también radican en la importancia de la descripción, mucho más evidente en el *Paraíso* pero también muy presente en el *Adonis* a pesar de que es una fábula mitológica.

El vínculo métrico también indica un vínculo genérico, que a su vez tiene implicaciones temáticas. Los poemas de Soto se enmarcan, como destaca Egido, en la tradición de la silva barroca gongorina emanada de las *Soledades*, que deriva en parte de la tradición bucólica o pastoril; estos elementos, como se mostrará más adelante en el caso del *Adonis*, serán parte constitutiva de ambos textos. Más aún, Peña (2007, pp. 87-88), retomando a Fernández Dougnac (1992, pp. 72-73), propone que en Soto hay una correspondencia entre el concepto de silva y su significado etimológico, “selva”, que evoca un lugar ameno y frondoso, la Arcadia virgiliana de la tradición pastoril. Desde este punto de vista, hay una correspondencia entre la forma métrica y los temas de los poemas, es decir, entre silva poética y naturaleza bucólica.

A continuación, y como guía para la comprensión de la discusión que en los siguientes capítulos se emprenderá sobre la tradición trenódica en esta obra de Pedro Soto de Rojas, presento la estructura-resumen de los *Fragmentos de Adonis* como está en la edición de 1652 (aunque sigo la edición de Egido 1981):

Fragmento I (vv. 1-302)

1. Inicia la fábula ubicada en Chipre. Ciniras, que Soto hace hijo de Pigmalión y de su estatua,³³⁴ es rey de Chipre y padre de la bella Mirra. Ciniras está enamorado de ella, pero se avergüenza de este amor y disimula. Mirra es muy honesta e inocente, y pasa su tiempo en “ejercicios lícitos” (55).³³⁵

³³⁴ En Ovidio (*Met.* 10. 295 y ss.) Pigmalión y la estatua tienen a Paphos, de donde viene el nombre de la ciudad. Paphos es madre de Ciniras, por lo que es nieto de Pigmalión. Apolodoro en la *Biblioteca Mitológica* (3.14.3) refiere que Ciniras funda Paphos y se casa con la hija de Pigmalión, rey de Chipre; en esta versión es su yerno y por esta vía adquiere el trono de Chipre. Cfr. Grimal 1981, s.v. Cíniras.

³³⁵ En Soto es Ciniras quien se enamora, lucha contra sus impulsos eróticos y busca cometer el incesto. Ovidio narra lo contrario (*Met.* 10. 465-71), que Mirra se enamora de su padre y, después de una lucha interna terrible que casi llega al suicidio, logra acostarse con él con la ayuda de su nodriza, aunque éste

2. Mirra pasea por sus jardines, que son ampliamente descritos. Llega a un estanque y se desnuda para bañarse en él. Mientras tanto, Ciniras, que lucha contra su deseo, la observa sigilosamente. Mirra sale del agua y decide dormir una siesta en el jardín (147-163). Escena amorosa entre Ciniras y Mirra (164-215), descrita con abundantes simbolismos y alegorías, y con un erotismo gráfico.

3. Continúa su amorío unos días más (255), pero los sirvientes comienzan a sospechar. Mirra se embaraza (267) y la gente esparce el rumor, que finalmente llega a Ciniras. Éste se encoleriza e intenta matar a Mirra, olvidado de su responsabilidad (302).

Fragmento II (vv. 303-651)

4. Ciniras, enloquecido, persigue a Mirra para matarla. Ella huye del palacio y corre por el campo; comienza a cansarse y no cree que pueda salvarse de la ira homicida de su padre, por lo que invoca a los dioses con una plegaria (376).

5. Metamorfosis de Mirra (377-414). El cielo se apiada de ella y la convierten en árbol. Nacimiento de Adonis: Ciniras llega al árbol en el que se convirtió su hija y lo acuchilla. De la "herida" se produce un niño bellissimo y divino. Cibele recibe al bebé y convierte a los leones que tiran su carro en aves.³³⁶ Ciniras cobra conciencia de sus malas acciones y decide darse muerte entregándose a las fieras (440-67).

6. Adonis recién nacido. Los dioses acogen al niño huérfano y cada uno le otorga un regalo vital, especialmente las divinidades campestres menores (Vituno, "Setún"³³⁷, Rumena, etc.). Los dioses grandes (Júpiter, Minerva, la misma Venus, entre otros) intervienen también.

7. Primer enamoramiento (¿maternal?) de Venus, que admira la belleza de Adonis. Ella quiere mostrar su afecto, pero teme la furia de Marte; viaja apresurada en su carro tirado por cisnes para ir hacia Adonis.

Fragmento III (652-897)

ignora quién es su compañera de lecho. Otra diferencia es el detalle y atención a la escena erótica entre Ciniras y Mirra, que en Ovidio es breve, aunque fuerte, y algo lacónica, probablemente por tratarse de incesto, mientras que en Soto es sumamente vívido y detallado.

³³⁶ Nótese que ésta parece ser una metamorfosis.

³³⁷ Destaca la intervención de deidades romanas menores en esta descripción de Adonis cobrando vida.

8. Venus entrega el bebé a una campesina para que lo críe y crezca como pastor. Soto menciona por primera vez el nombre de Adonis (672), que anteriormente era “el infante”, cuando su madre adoptiva pregunta a Venus cuál es su nombre (Venus nombra a Adonis); la diosa llega a su palacio, pero sigue pensando en Adonis, por lo que Cupido se encela (712) y hace que su madre se enamore cada vez más.

9. Adonis va creciendo y se hace adolescente (745). Se hace aficionado a la cacería, lo cual prefiere al amor. Después de cazar, Adonis va con las ninfas que lo acompañan a una fuente, y besa a la que mejor se desempeñó. Venus se molesta y decide bajar a Chipre en su carro.

10. Escena descriptiva de Venus penetrando los cielos en su carro y los bienes que derrama a su paso por la tierra (810-826). Llega a Chipre, donde ve a Cupido. Ella se sienta en un campo de flores para contarle a su hijo su mal de amores.

Fragmento IV (898-1165)

11. Discurso de Cupido (898-955). Cupido le cuenta a su madre de la abeja que lo picó, escondida, cuando caminaba por el pasto. También refiere sus actividades y cómo se dedica a enamorar criaturas. Termina su discurso y engañosamente se escabulle hacia su aljaba, fingiendo que le iba a obsequiar una rosa, pero la flecha en el corazón cuando ella estira el brazo (968). Esto la irrita, por lo que persigue a su hijo intentando atraparlo. Al intentar tomarlo de un ala, sin querer la diosa se pincha con una espina, que también la hace sangrar. Se describe la grandeza y el poder del amor.

12. Mientras tanto, Cupido vuela de regreso al cielo y su madre lo persigue. Un jabalí emerge de la espesura y Venus huye despavorida. Mientras huye, una rama rasga su vestido, y también la hace sangrar.

13. Venus llega a un llano en donde toma una senda. Mientras va pasando por ésta se topa con otra fuente, en la que encuentra a Adonis dormido, descansando de la caza del jabalí. Dormía bajo un arrayán, y la diosa se asoma a verlo, enloquecida de amor.

Fragmento V (1166-1483)

14. Venus se recuesta sobre el brazo de Adonis y guarda su sueño. Cupido hace que Adonis sueñe (1204) que persigue a una ninfa que huye y corre por los montes; tiende los brazos hacia Venus dormido, como atrapando a la ninfa, y ella le corresponde. Adonis despierta (1238) y la ve a su lado; deslumbrado, se sorprende, pero no se aleja, sino que la abraza aún más estrechamente y la besa. Inicia entonces su romance.

15. Adonis deja de cazar, pues ya sólo se ocupa de su amada. Se dedica a buscar sitios agradables para sus encuentros amorosos. Adonis también va a los lugares en los que solía cazar a recoger flores y regalos para Venus; lo mismo hace ella, quien teje una guirnalda para Adonis.

16. Los amores de Venus y Adonis estaban destinados a durar poco, como profetizó una paloma blanca herida. La diosa hace caso del mal augurio y va llorando a buscar a Adonis. Le relata la razón de su angustia y comienza su discurso, pero primero le pide que tenga cuidado debido a su juventud y a lo que relatará a continuación.

Fragmento VI (1484-1898)

17. Comienza la historia de Hipomenes y Atalanta. La bella y veloz Atalanta reta a todos sus pretendientes a una carrera mortal, en la que el premio es el matrimonio, pero los vencidos son condenados a muerte. Hipomenes se enamora de ella y decide participar en la carrera. Venus le otorga tres manzanas doradas para auxiliarlo, con lo que Hipomenes llega a la meta antes que Atalanta. Ambos están “vencidos de amor”, y Atalanta le corresponde a su nuevo esposo. Hipomenes estaba tan deseoso que no contuvo su lujuria, y consuman su amor en un templo sagrado de dioses antiguos. Éstos se indignan y piden a Venus que intervenga; ella los transforma en leones. Por lo anterior, ella teme que estos leones vaguen por las selvas donde caza Adonis y lo lastimen para vengarse. Termina la mini fábula de Atalanta e Hipomenes (1722). Venus le pide a Adonis que se aleje de la caza y lo exhorta a que sea congruente con la grandeza y renombre de su casa y linaje, y que mejor se disponga al gobierno.

18. Despedida de los amantes (1750). Adonis, que escuchaba atento la historia de Venus, la abraza llorando. Los amantes comienzan a despedirse de manera muy

emotiva. Venus debe irse, pues sus cisnes están molestos, pero Adonis no quiere dejarla ir.

19."Lamento" de Adonis. Él se queda solo, temeroso y dolido. Se recuesta en el pasto y, mientras contempla el prado, se lamenta, quejándose de Amor. Éste escucha su lamento y se va enojado por tanto vituperio. Cae la noche y Adonis, aún triste, parte a la montaña (1873-4). Entre tanto, en el cielo están Cupido, buscando a Marte, y Venus, que teme por Adonis pero es consolada por la Luna (1895).

Fragmento VII (1899-2260)

20. Cupido va con Marte para acusar a Adonis. Marte explota de ira y celos e "influye" su furia en un jabalí que Adonis cazaba (1937). Mientras Adonis, en el alba, se prepara para la cacería, Venus duerme.

21. Encuentro de Adonis con el jabalí (1960). El jabalí bufa y Adonis le antepone el venablo. Se describe el enfrentamiento con el jabalí (hasta el v. 1994). Adonis se cubre del jabalí colocándose detrás de un ciprés.

22. Muerte de Adonis (1995). Adonis es herido de muerte por el colmillo del jabalí. Diana avisa del suceso a Venus y ésta sale apresurada; emprende así una carrera hacia un Adonis agonizante. Mientras, el jabalí temeroso se esconde en la montaña. Venus penetra las montañas en su carrera y llega por fin a Adonis. Ella intenta aplicar hierbas a su herida inútilmente. Comparten un último beso con intentos de resucitación.

23. Lamento de Venus (2057-2163). Pide a Láquesis cortar su hilo, pues, mientras ella viva, también lo hará Adonis. Venus se compara con una tórtola y se hacen analogías con vegetación marchita, pues la belleza de Adonis fue percedera. Reclama al jabalí y a Marte. Después hace una serie de preguntas retóricas para mostrar su incredulidad y dolor. La sangre que ha vertido Adonis es tan abundante que riega los encinos con ella.

24. Se acerca Diana con sus perros, que venían persiguiendo al jabalí; el perro Melampo ve a Adonis muerto y llora de forma que también los otros perros se unen al llanto. Entonces Venus desata el llanto. ³³⁸

³³⁸ Soto hace una diferenciación entre el llanto de Venus y el lamento de Venus.

25. Comienza entonces un rito funerario por Adonis. Las lágrimas de Venus caen en las plantas mientras fluye la sangre de Adonis.

26. Metamorfosis. Venus reclama a Marte y a Cupido (2193) y les dice que a pesar de su crimen ella dejaría memoria de su amor. Entonces saca un líquido que rocía en la sangre mientras pronuncia palabras ininteligibles. Se forma una flor roja a partir de la sangre. Venus invoca a Perséfone para que Adonis pueda renacer en flor.

27. Algunas ninfas llegan con guirnaldas para enterrar a Adonis en flores y lo limpian. Colocan el cuerpo en una urna levantada. Venus se despide de las ninfas y sube a su carro. Finalmente, dedica un epitafio a Adonis, que por sí mismo introduce un tema epigramático.

5.2 Mecanismos de expansión de la vertiente trenódica

Es importante tomar en cuenta toda la obra en la que está impreso nuestro texto, aunque el énfasis de la investigación esté en el fragmento VII (que describe la muerte de Adonis y el llanto de Venus), pues toda ella está conectada y relacionada con este último capítulo del poema. No es conveniente aislar el fragmento de su contexto y leerlo en solitario, dado que el lector percibe cierto significado con la obra total. Por ende, aunque el fragmento VII del *Adonis* forma una unidad relativamente independiente en su temática y estructura, un episodio que puede tener sentido por sí mismo, no es así como se imprimió y leyó, además de que el poeta logró elaborar una pieza uniforme y vinculada entre sus partes: los episodios que pueden distinguirse en los *Fragmentos de Adonis*, como la historia de Mirra y Ciniras, de Atalanta e Hipomenes, etc., no se limitan a la división en fragmentos, sino que en éstos hay elementos que les dan unidad y motivos recurrentes (especialmente los motivos prolépticos como el erotismo, la muerte, la lascivia, entre otros) que funcionan como “hilos” con los que se encuaderna un libro, que sujetan diferentes episodios, cual epilios, para tejer una fábula redonda.

Leer el fragmento VII en solitario, sin los otros seis fragmentos, implica dejar de lado partes vitales, cortar nexos elementales y sumamente sugerentes que dan sustento y significado global a la obra. Es por esto que considero importante destacar

la presencia de la vertiente trenódica más allá del fragmento VII, es decir, en los seis primeros fragmentos del *Adonis*. Consecuentemente, analizaré la presencia y funcionamiento de la vertiente trenódica en los seis primeros *Fragmentos de Adonis*, pues la muerte de Adonis y el dolor de Venus están anticipados en todos ellos.

5.2.1. Prolepsis y la vertiente trenódica en los Fragmentos I a VI

Como ya mencioné en el inicio de este apartado, los siete fragmentos del *Adonis* están estrechamente vinculados entre ellos, más allá de la secuencia narrativa, por la ilación de una serie de elementos recurrentes que aparecen a través de toda la obra.³³⁹ Algunos de estos unen el poema con la tradición bucólica, como la insistencia en los *loci amoeni*.

Ya en el primer fragmento, Soto de Rojas describe los jardines de Mirra (64 y ss.), que contienen arroyos murmurantes, mirtos verdes, varios tipos de flores y plantas, cuerpos de agua con peces, y sobre todo un invitante estanque en el que la muchacha se baña, desatando así el encuentro erótico. Más adelante, en el fragmento III, Soto describe “la dulce fuente” (771) a la que acude Adonis en compañía de algunas ninfas después de cazar; el joven, por cierto, besa a la que mejor se desempeñó (778), con lo que notamos que el poeta continuamente asocia el *locus amoenus* con el erotismo. También en el fragmento III, Venus se sienta en un campo de flores para contarle a su hijo su mal de amores en medio de otro escenario natural idealizado, que sirve de prelude al discurso de Cupido: “mientras danzan los olmos con el viento / una dulce capilla se convoca...” (888-9). Encontramos varios *loci* destacables en el fragmento IV. Soto describe un paraje idílico (1082) cuando Venus está huyendo del jabalí (1109); mientras va pasando por una senda, se topa con una fuente³⁴⁰ (“...cuando descubre / un generoso sitio de alegría... / porque una fuente clara / le muestra alegre su belleza rara”, 1119-20, 1123-4), en la que finalmente encuentra a Adonis dormido. Los *loci* recién descritos, entre otros, son motivos constantes que hacen visible la unidad de los fragmentos.

³³⁹ González (1992) ya ha destacado los constantes paralelismos que unen los siete fragmentos.

³⁴⁰ El poeta suele prestar especial atención a los cuerpos acuosos en sus descripciones idílicas.

Otros elementos ilativos son un “adelanto” del fin inminente de la fábula y de la vida de Adonis, por lo que considero que pueden etiquetarse como prolépticos.³⁴¹ Al igual que en el *Llanto de Venus de Juan de la Cueva*, estos elementos anticipan la muerte de Adonis hasta la culminación de este hecho, con lo que Soto amplifica la tradición trenódica para la construcción de su fábula, así como también amplifica el episodio ovidiano de Adonis. Por ende, no encontraremos la recreación de la vertiente trenódica bionea únicamente en el fragmento VII, en el que esperamos verla por ser éste el pasaje en el que se narra la muerte de Adonis y el lamento de Venus, sino también en los seis fragmentos que lo anteceden.

Considero que la mayoría de los elementos prolépticos que he identificado en los *Fragmentos de Adonis* pueden tipificarse en las siguientes categorías: la interferencia genérica de la tragedia, la relación eros-muerte (aunque ambos están estrechamente ligados) y el llanto de Adonis. Estos tres mecanismos pueden mostrarnos cómo funciona la vertiente trenódica en la fábula de Soto y destacan su relación con el *Lamento* de Bión, exponiendo así la importancia que tiene como modelo más allá del retrato, más directo y obvio, de las escenas de muerte y lamento. A continuación, analizo estos tres mecanismos, su presencia y función en los primeros seis fragmentos para corroborar la relevancia de la tradición trenódica pero también para ofrecer una interpretación de los *Fragmentos de Adonis* en conjunto.

5.2.1.1 La interferencia genérica de la tragedia

La interferencia genérica de la tragedia, es decir, la presencia de elementos propios del género trágico en esta fábula,³⁴² también constituye un mecanismo proléptico, pues nos anticipa desde un inicio que la historia no terminará felizmente, sino con muerte. Estos mecanismos hacen saber al lector, desde el inicio, que Adonis inevitablemente va a morir, e introducen características funerarias en distintos

³⁴¹Sobre el concepto de prolepsis, cfr. supra p. 140, n. 254. En su detenido estudio sobre los Fragmentos de Adonis, Isabel Torres (2006) admite que muchos motivos en el poema contienen referencias a eventos futuros, como la asociación entre personajes (Atalanta-Mirra; Adonis-Mirra, etc.), la cacería, el jabalí, etc. No obstante, no usa el concepto de “prolepsis”, sino que en ocasiones describe este fenómeno como “signposting”, o “thematic and lexical patterning”. Al igual que yo argumentaré, esta estudiosa reconoce que hay una “oscuridad que ensombrece la relación de Venus y Adonis desde el inicio” (p. 117) y un vínculo entre el deseo y la muerte a través del poema (p. 121).

³⁴² Sobre el concepto e interferencia genérica, cfr. Harrison 2007. Torres (2006, p. 407) nota la presencia de la tragedia desde el inicio del poema.

Fragmentos aunque la narración esté en etapas distintas del mito. La tragedia es un género sumamente proléptico;³⁴³ además, es uno de los géneros que también intervienen en la particular mezcla genérica que da forma al *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión, como ya lo señaló Marco Fantuzzi (cfr. supra p. 46). De tal manera, no será extraño encontrar rasgos trágicos en el texto de Soto de Rojas, que, además de delatar la posible influencia de la tragicomedia de Lope de Vega,³⁴⁴ lograrían el efecto de unificar los episodios del poema, anticipando a través de éste la inminente muerte del protagonista. Los patrones y conceptos trágicos que describiré a continuación logran que lo funerario, la vertiente trenódica, esté en todo el poema, no sólo en el fragmento VII.

En el inicio de los *Fragmentos* comienza a tejerse esta tragedia de Adonis. El concepto de la inexorabilidad del destino, en el que el personaje trágico cumple su destino al intentar huir de él, es también evidente desde el primer fragmento, en el que Venus ya es parte del relato. En primer lugar, Chipre, donde se desarrolla el mito, es su isla (v. 16). Ella también es el inicio de la “maldición” de la familia de Adonis, pues es quien da vida a la estatua de Pigmalión: “A quien Venus piadosa.../ le impuso el alma” (vv. 27, 30). En este relato, ellos son los padres de Ciniras, así que, de cierta forma, Venus es la propulsora del nacimiento de Adonis y del inicio de esta familia. Sin embargo, no se menciona que el deseo incestuoso de Ciniras por Mirra sea obra de Venus, por lo que su participación está sólo en su intervención en la vida de la estatua de Pigmalión.

El error trágico es más ampliamente utilizado por Soto de Rojas. Al describir los sentimientos amorosos del rey Ciniras por su propia hija y cómo la sigue sigilosamente, el poeta claramente menciona su equivocación: “el padre enamorado... / la dulce causa (es decir, Mirra y su belleza) de su error seguía” (109-111); La equivocación de Ciniras es, además, persistente (“el ánimo en errar determinado” v. 126) y, en términos del contexto cultural y religioso de Soto de Rojas, es un pecado: “es cobarde

³⁴³ Sobre tragedia y prolepsis, relación que ya fue mencionada en el capítulo de Juan de la Cueva, cfr. supra pp. 137 y ss.

³⁴⁴ Egido (1981, p. 52) afirma que vanamente intentaremos encontrar en el *Adonis y Venus* de Lope, impreso en la parte XVI de sus Comedias en 1621, un precedente de la versión de Soto de Rojas. Sin embargo, creo que esta cuestión necesita reconsiderarse. Torres (2006, p. 114), por ejemplo, cree que hay una presencia notable de la comedia y sus convenciones en los *Fragmentos*.

la fuerza del pecado” (176). Esto contribuye a la caracterización de Ciniras como un hombre prepotente y soberbio, pues siente la capacidad de perseguir su amor errado porque es rey: “Mas el poder, el cetro, la riqueza / -carga del alma, espuela del sentido, / disolución infame, descarada, si en ignorantes toca” (177-80). Al desear a su hija y olvidarse de su rol paterno, Ciniras entra en una especie de locura, parecida a la Ate de la tragedia griega, como afirma Soto: “ya la razón se aflige y desvaría” (121); también deja detrás su paternidad, además de su responsabilidad por el embarazo de Mirra, cuando intenta darle muerte. Soto demuestra mediante las reprobables y egoístas acciones del rey que el poder es corrosivo y peligroso si está en las manos equivocadas. Ciniras, de tal manera, es culpable de un descontrol ético que lo lleva al descontrol erótico que eventualmente causará tantas desgracias.³⁴⁵

No obstante, el error también es de Mirra, pues es cómplice del incesto: “duda, suspense, y, en su duda extraña / el falso que le arguye / por amado, o por temido / el silogismo de su error concluye...” (195-198). Al acceder, aunque dudosa, a los avances sexuales de su padre, Mirra da inicio a su propia tragedia y marca su perdición: “y, pisada la cándida azucena, / viola negra ya quedó de suerte / que concibió, cual víbora, su muerte” (199-200). De tal manera, se “sella” su destino funesto, su “cándida azucena” está ya pisada y se vuelve violeta negra. Este llamativo contraste de colores entre la blanca azucena, la pureza virginal de Mirra, y la funesta violeta negra, indicio de su futuro desenlace, construye una imagen fuerte que sintetiza los peligros del camino que han emprendido padre e hija, y que muestra explícitamente que la muerte es el único fin posible de este escenario.³⁴⁶ Posteriormente, cuando Mirra escucha los gritos del enloquecido Ciniras, determinado a asesinarla, ella pregunta qué sucede a sus doncellas: “Y la que más decíselas rehúsa, / ... la avisa del peligro / y de su error la acusa” (322, 324-5). Las doncellas de Mirra, así como otros personajes “anónimos” del relato, acusan el error de Mirra.

³⁴⁵ Kluge (2015, p. 1193) describe esta escena como una mezcla entre una *descriptio puellae* erótica y un *exemplum* moral negativo que enfatiza los peligros del deseo carnal, por lo que tiene una función moralizante.

³⁴⁶ Torres (2006, p. 114) entiende que estos versos expresan una: “unremittingly negative image of the viper that conceives life in death” y ve que la transformación final de Mirra y el nacimiento están “prefigurados” aquí. González (1992, pp. 118-119) interpreta que la imagen es de una víbora que muere al tener sus crías, lo que anticipa el destino de Mirra; la palabra viola puede significar “ver”. “violiar” o “violeta”. El pasaje, admite, es muy ambiguo.

El final de Mirra es el ovidiano, es una metamorfosis más que una muerte, pues logra dar a luz al bebé producto de esta relación y no sucumbe violentamente a manos de su padre. Sin embargo, el final de Ciniras es sumamente trágico. En primer lugar, tiene una anagnórisis o reconocimiento de su error al ver a Adonis-bebé nacer de Mirra-árbol. Es así como finalmente cae en cuenta de su error y decide darse muerte, a través de los animales del bosque, devorado por las bestias³⁴⁷:

Solicita los fieros animales
no para derles leyes
-que ya es vasallo vil; las fieras reyes-
mas porque en garras llenas de braveza,
se ejecute el castigo de sus males... (452-6).

Ellos así lo hacen y lo matan: “dejando la hierba en sangre tinta / y la tierra manchada / la sentencia ejecutan fulminada” (465-7).

El mismo Soto reconoce que la historia de Mirra es una tragedia. En la metamorfosis de Mirra describe poco a poco la transformación y da la etiología de la mirra:

Cuyas amargas gomas
heredaron su nombre
y en teatros funestos representan
con su triste amargura,
la tragedia de tanta desventura (410-4).

Mediante esta curiosa referencia metapoética al espacio de representación trágica, Soto describe que Mirra es ahora un árbol del que se extrae incienso para usar en los teatros donde irónicamente se representan tragedias como la que vivió Mirra, y a través de este incienso “relata” su propia tragedia.

Ahora bien, no solamente Mirra y Ciniras son personajes trágicos en este relato; los cuatro personajes importantes mitológico que aparecen en esta fábula, Venus, Adonis, Hipomenes y Atalanta también lo serán (sobre estos últimos dos elaboraré más adelante). Primeramente, Adonis es modelado como un joven y muy atractivo cazador se concentra principalmente en las actividades venatorias. Soto lo llama “venerador piadoso de Diana” (764), con lo que el granadino lo asocia con Hipólito

³⁴⁷ Egido (1981, pp. 52-53) insiste en que este episodios, así como el de la seducción, se basa en el mito de Acteón del libro 3 de las Metamorfosis, que también fue recreado por Barahona de Soto.

(aunque, a diferencia del trágico personaje Eurípideo, se le escapan los ojos tras las ninfas que lo acompañan en la cacería, cf. vv.765-770).³⁴⁸ Éste, como es ampliamente conocido, es el personaje anti-amor por antonomasia, quien, en la tragedia homónima de Eurípides, al igual que en *Fedra* de Séneca, desprecia a Venus y se interesa solamente por el culto a Diana, por lo que la diosa del amor lo castiga al hacer que su madrastra Fedra se enamore de él. Esta historia de incesto y de amor equivocado muestra notorios paralelos con la de Mirra y Ciniras (quien, en las *Metamorfosis* ovidianas, guarda un marcado parecido con la Fedra de Eurípides). Esta asociación inmediatamente remite al lector a la tragedia y marca un indicio del probable final de Adonis-Hipólito.

Sin embargo, cuando Adonis conoce a Venus, se enamora profundamente y prefiere pasar el tiempo con ella, por lo que la caza pierde importancia. Este cambio, de cualquier manera, es irrelevante porque Adonis no puede evitar su destino. Creo que así se pueden interpretar los siguientes versos:

Lleno el cinto dorado
de los despojos que le dio el cuidado
-que no siempre temores,
ni huida ligera
al conejuelo estorbarán que muera-
visita el sitio ambiguo,
donde vínculos mil antes impuso... (1352-8).

Adonis regresa a los lugares en los que antes cazaba y donde tenía trampas para animales para buscar regalos para Venus. La mención del “conejuelo” con quien es comparado Adonis es sumamente interesante, pues Soto parece decirnos que este repentino, y por eso breve, “cambio de vida” por parte del joven no evitará, como el conejo que teme y huye, que muera eventualmente.

Adonis es también un personaje iracundo, así como su padre-abuelo, y cae en hýbris (violencia, insolencia). En el fragmento V una paloma blanca herida, quemada incluso, profetiza el fin de sus amores a Venus: “de una centella trae quemado el

³⁴⁸ Un Adonis casto, que rechaza a Venus, Hipoliteo en este caso, aparece en varios relatos del mito, como en el de Shakespeare (en donde es rechazada por “pecadora”; cfr. Kluge 2015, p. 1188: “... Adonis’s ... lines ... imply a wholly negative view of his female suitor as an infamous instigator of sin...”). En Soto de Rojas pueden entrecerse ciertos rasgos Hipoliteos (la dedicación a la caza y a Ártemis), pero no rechaza a Venus.

vuelo, / señal de los estragos, / ... la paloma ligera fatigada / con alterado arrullo a Venus llega..." (1399-1400, 1405-6). Venus hace caso del mal augurio, pues "siente cortar el lazo de sus bodas..." (1422), y va con Adonis llorando. Él se encontraba esperándola en un bosque en cuya entrada había un mosquete. Adonis se atreve a apartarlo:

Donde es portero venerable cano
un rígido mosquete,
cuyos brazos tendidos
el mozo aparta ufano
con atrevida mano (1432-6).

Soto describe con estas palabras la altanería de Adonis al adentrarse en este sagrado lugar, muestra de su carácter juvenil, proclive a la insolencia. Cuando ve a su amada llorando y, sin saber qué sucede, se encoleriza y amenaza a quien resultara responsable: "y antes que esté informado / (juez apasionado) / amenaza del monte / la más horrible fiera" (1441-4); amenaza ("colérico, arrogante, desafía") también a los semidioses y a Marte ("al dios que escudo diamantino embraza", 1450. cf. Garcilaso, elegía 2, 95). Claramente, este atrevimiento es producto de un error, pues ninguno de los mencionados hirió a Venus. La hýbris que Adonis ejerce lo pone en el camino de su eventual desenlace. El guiño en la mención de las fieras del monte y de Marte, amante de Venus y quien se convertirá en jabalí para dar muerte a Adonis, es sumamente irónico y destaca como señal del desenlace para el lector, una advertencia que curiosamente escapa al protagonista.

5.2.1.2 Relación entre eros y muerte

El mito de Adonis y Venus es indisociable tradicionalmente de dos ideas fundamentales que Soto continuará en su versión: el erotismo, pues Adonis y Venus son amantes, y la muerte, dado que también se sabe de antemano que Adonis va a morir. El lector del Sigo de Oro conoce ya que éste es un amorío condenado desde el inicio, desde la misma pronunciación del título. Amor y muerte son también, consecuentemente, los principales temas del poema de Soto. Por ende, en los *Fragmentos* uno parece presuponer el otro: descripciones y menciones de erotismo, amor y sensualidad prefiguran la conciencia de que éste desembocará inevitablemente en muerte.

Por lo anterior, considero que otro mecanismo importante que difunde a través de los *Fragmentos* los motivos y temas trenódicos que encontramos en el *Lamento* de Bión es la constante relación entre el eros y la muerte, el vínculo conformado entre el primero y su consecuencia natural, al menos en el universo poético de esta fábula. Es importante notar que el texto de Soto de Rojas es un relato sumamente erótico, con numerosas escenas que describen encuentros sexuales detalladamente, aunque en un lenguaje gongorista y complejo que oculta la naturaleza explícita, y en ocasiones gráfica y violenta, de estos encuentros.³⁴⁹

Al inicio del poema, Soto vincula la belleza de Mirra y el amor que sus atributos producen con su fatal destino. En el v. 339 el poeta afirma que su hermosura es funesta. También la denomina como “veneno”:

la bella Mirra, Mirra más hermosa
que el Sol luciente al despuntar del día.
¡Oh **veneno** embozado!,
regalando los ojos, le bebía
el padre enamorado” (32-36).

Igualmente, cuando describe la pasión que Adonis provoca en las ninfas que lo acompañan en la caza, Soto expresa los peligros de la belleza, pues ésta es una prisión que conduce al deseo, y éste siempre termina mal.

Los miembros bien dispuestos, bien trabados,
de su gentil disposición señales,
son trabas, son cadenas,
términos son mortales
de amorosos intentos,
hijos desenfrenados de los vientos,
por natural estorbo mal logrados (726-732).

El amor, de esta manera, lleva a la perdición: “¡Oh embriagada ambición de sed crecida /... ¡Oh, riqueza ignorante!, / letargo a la razón siempre penoso / y al apetito azote cuidadoso...” (994, 997-9).

Uno de los aspectos más interesantes de esta relación entre el erotismo y la muerte, y que devela patrones narrativos dentro del poema, es la construcción

³⁴⁹ Cfr. González 1992, p. 107, quien afirma que “la razón temática que conecta estos siete fragmentos equivale a una exposición poética del mecanismo del deseo como principio que rige la vida y la muerte y de sus consecuencias incontrolables”.

especular de los personajes y episodios de la fábula, pues las historias de Mirra-Ciniras, Venus-Adonis y Atalanta-Hipomenes funcionan paralelamente y a manera de espejo, pues lo que sucede entre estos binomios prefigura y adelanta lo que sucederá entre los siguientes, así como sus destinos funestos; en otras palabras, sus historias se desarrollan en diferentes temporalidades y nombres, pero básicamente todas son historias de amor-muerte que terminan con una metamorfosis³⁵⁰ y en las que hay elementos constantes como la sangre, la carrera (mortal) y la caza. Hay una vinculación, además, entre las figuras paterna-materna de Ciniras y Venus y sus objetos de deseo erótico, Mirra y Adonis, con quienes sostienen una relación paternal y amorosa al mismo tiempo y a los que orillarán a la perdición debido a su exuberante deseo no contenido.

En primer lugar, Ciniras es el padre de Mirra. Es destacable que en la versión de Soto es Ciniras quien se enamora de Mirra y no viceversa, aunque en Ovidio es Mirra quien comienza a desarrollar un deseo incontenible por su padre, por lo que, con la intervención de su nodriza, entra en la cama de Ciniras en la noche sin que él se percate de que está acostándose con su hija. El contrario, Soto hace de Ciniras el principal criminal, el origen de este equivocado amor, y quien propiciará el contacto sexual. Esto acerca a Ciniras con Venus, que se enamora de Adonis cuando es un bebé y adopta una postura erótico-maternal.³⁵¹

³⁵⁰Las metamorfosis también constituyen un elemento ilativo en este relato. Mirra se transforma en el árbol de Mirra en 377ss., Hipomenes y Atalanta en leones en 1705ss., la sangre de Adonis en rosa en 2201ss. Además, las lágrimas de Venus también sufren una especie de transformación, aunque no precisamente una metamorfosis, en 2183ss.; sucede algo parecido con su sangre, que afecta con su poder erótico la naturaleza, en 983.

³⁵¹ Las asociaciones maternas de la relación de Afrodita con Adonis son parte del mismo culto griego. Ya están presentes en el idilio 3 de Teócrito (vv. 46-48), en el que un cabrero enamorado canta para cortejar a su querida Amarilis y termina su discurso con una lista de amantes, a manera de exempla mitológicos, en la que incluye a Hipomenes y Atalanta y a Adonis y Venus (vemos estos dos mitos unidos desde la tradición helenística griega y no como obra de Ovidio). Entonces compara el loco enamoramiento de Afrodita por Adonis con el suyo: τὰν δὲ καλὰν Κυθήρειαν ἐν ὤρει μῆλα νομεύων / οὐχ οὕτως Ὠδωνις ἐπὶ πλέον ἄγαγε λύσσας, / ὥστ' οὐδὲ φθίμενόν νιν ἄτερ μαζοῖο τίθητι; (Theoc. 3. 46-8, ed. Gow 1952b; trad. Molinos Tejada & García Teijeiro: “¿No llevó Adonis, que en el monte apacentaba su ganado, a la hermosa diosa de Citera a frenesí tan extremo, que ni aun muerto él lo apartaba ella de su pecho?”). Gow, en su comentario a estos versos, nota que el sustantivo (μαστός, pecho) tiene connotaciones maternas más que eróticas. Cfr. Segal (1969), quien conecta este uso teocriteo con el culto de Adonis y mantiene que en este verso Teócrito sintetiza el arquetipo cultural de la diosa que es simultáneamente madre y amante, que lamenta a su hijo-consorte. Como vemos, en el culto Adonis es símbolo del ciclo vital, de la vida y de la muerte, del inicio y del fin de dichos ciclos. De

Cuando nace Adonis de su madre, Mirra convertida en árbol, Venus admira la belleza de Adonis “con afecto ardiente” (576), y es descrita como “enamorada o condolida” (592). Súbitamente, la diosa siente un enorme deseo de cuidar al recién nacido, cuya belleza divina ya genera deseo (570), y amamantarlo en su palacio, pero teme a Marte. Curiosamente, éste mismo, que percibe que su amada comienza a enamorarse del bebé, busca distraerla, y sus celos comienzan a gestarse aquí. Después, cuando Marte se va de casa por la guerra (609-10) y Vulcano ya está trabajando en su fragua, Venus sale a ver al bebé. Ella está impaciente y prevé la futura belleza masculina del bebé: “y ella se embebecía, / después ya que le brinca, chilla y besa, / considerando en los futuros años / un talle airoso entre lucidos paños” (648-51). Es claro que se traza una dicotomía madre-amante, como también lo había entre padre-amante en el episodio de Mirra y Ciniras. Además, el amor de Venus es como el de Ciniras, pues se va gestando durante un largo tiempo (el enamoramiento de Venus inicia en vv. 683 y ss.), desde que Adonis es bebé en su caso; este amor va creciendo y acumulando una tensión erótica que culminará en el momento del encuentro sexual.

La configuración de Venus como figura materna, más sabia y madura, se muestra claramente en los fragmentos V y VI, cuando relata la historia de Atalanta e Hipomenes como una advertencia a Adonis. Ella, que es más prudente que Adonis, sabe qué va a pasar y prevé el final gracias a las señales (en este caso, la paloma quemada que la hace llorar, vv. 1399-1422), por lo que siente la premura de proteger a su joven amante y de convencerlo de que tenga cuidado, pues la tragedia se acerca:

El tiempo la apresura,
la paloma la advierte,
la obligación la fuerza,
cerca los ejes chillan
del embozado carro
que trae cubierto la avisada nube (1463-1468).

La imagen del carro es especialmente efectiva para expresar la inexorabilidad del tiempo y la muerte; el lector presiente que la vida de Adonis está llegando a su fin.

cierta forma, la dicotomía del culto helenístico de Adonis, evidente en Teócrito, es reproducida por Soto de Rojas.

Venus-madre da así consejos admonitorios al imprudente Adonis: “Dale sanos consejos / y, porque no los tuerza / le representa desastrada muerte” (1471-3). También pronuncia sentencias de carácter moral al describir la impaciencia de Hipomenes: “mas siempre no fortuna / igual está para la humana vida” (1522-3). No obstante, sus intentos son en vano y, a final de cuentas, Adonis no aprenderá nada de este relato. Más aún, el mito de Atalanta e Hipomenes tiene una dimensión proléptica y también ejemplar, pues es como una parábola que debe escuchar el orgulloso Adonis, que aquí es equiparado con el orgulloso Hipomenes, como describiré más adelante.

Si Ciniras y Venus son las figuras paterna y materna, Mirra y Adonis, que son madre e hijo y al mismo tiempo ambos hijos del primero, son constantemente equiparados en esta técnica especular. Esto es evidente desde la delineación de los personajes: ambos son jóvenes bellísimos que son cortejados por aquellas figuras superiores en jerarquía que se enamoran de ellos y los persiguen hasta lograr sus cometidos eróticos; sus amores, igualmente, serán funestos. Podemos encontrar también coincidencias léxicas que nos llevan a relacionar a uno con otro. Por ejemplo, la belleza de Adonis es descrita como “belleza rara”: “Si no la disculpara (a Venus) / muda elocuencia de belleza rara” (691-2). La belleza de Adonis, entonces, justifica el enamoramiento de Venus y su torpeza al “esconder” este amor. La belleza de Mirra había sido descrita anteriormente de esta forma: “torciendo el cuello (Ciniras) al inclinar la cara, / para gozar su hermosura rara” (218-9). Igualmente, esta belleza enloqueció a Ciniras y a Venus y fue la perdición de todos los involucrados.

Más aún, el primer encuentro de Mirra-Ciniras es paralelo al de Adonis-Venus. Los objetos eróticos, Mirra y Adonis, están dormidos en un *locus amoenus* junto a un cuerpo acuoso cuando los abordan Ciniras y Venus, aunque Ciniras lo hace con violencia e insolencia, mientras que Venus sólo se recuesta al lado de Adonis (sin el permiso de Adonis, no obstante); ambos jóvenes se sorprenden entre sueños y realidad al percatarse del amante:

Salteada la ninfa
en el paso lascivo,
aun de su pensamiento no tocado,

despierta y duda si será soñado
caso tan peregrino (187-91).

Esto nos recuerda a Adonis cuando descubre a Venus junto a él: “Ya despierto soñaba / lo que, soñando, con las manos toca” (1239-40).

La descripción de la consumación del acto sexual entre Ciniras y Mirra evoca igualmente el final de Adonis:

Y por lo vergonzoso, o por lo bello,
purpúreas rosas deshojadas llueve
- triunfo de amor y de su madre fama-
de entre el jazmín, ejemplo de la nieve (212-215).

De tal manera, vemos que “deshojadas” es una metáfora de la pérdida de la virginidad.³⁵² Cuando el amor “triumfa” (¿sobre la prudencia o la castidad?), cuando se consuma el acto sexual, ella, que es un jazmín blanco y antes puro, “llueve” purpúreas rosas, sangra deshojada, es decir, tras la pérdida de la virginidad. Aquí tenemos la imagen de la blanca Mirra recostada, sangrando como resultado de la consumación del amor de Ciniras, en un ejemplo clarísimo de la relación entre eros y muerte en los *Fragmentos*. Esta imagen nos recuerda al blanco Adonis, tirado en el suelo tras el enfrentamiento con Marte-jabalí, sangrando también por el amor de Venus, como veremos en el fragmento VII. La violencia de Ciniras, que, como mencionamos, es un personaje sumamente colérico y voluble, es todavía más grande si recordamos que la joven sangra por el amor incorrecto de su padre.³⁵³ Esta fuerte y compleja imagen se encuentra velada tras un vocabulario poético y elaborado y tras metáforas florales, en un lenguaje críptico que esconde el ilícito incesto finalmente consumado.³⁵⁴

Como puede verse, la sangre es un motivo proléptico que une los fragmentos y configura especularmente las distintas experiencias erótico-funerarias de los personajes. Después de que Venus y Cupido conversan en un ameno prado, el travieso niño, fingiendo que le obsequiaría una rosa a su madre, la flecha en el corazón, con lo que ella comienza a sangrar (961 y ss.). Unos momentos más tarde, la diosa intenta

³⁵² Mientras que “triunfo de amores” puede remitirnos a la tradición petrarquista.

³⁵³ Como se destacará a continuación, Ciniras es comparado con el jabalí en v. 287 en su furia por matar a Mirra.

³⁵⁴ González (1992, p. 120), por su parte, comenta que la cópula con Ciniras marca la muerte de Mirra al engendrar otra vida, y que este signo aparece en forma de sangre sobre la nieve.

tomar a su hijo de un ala, pero se pincha con una espina de la rosa que sería su obsequio (976-7); ella intenta perseguirlo, pero está sangrando: “Y ella... / dando a la tierra celestial tributo / con su sangre cuajada...” (1015-1017). Venus sangra una vez más mientras huye del jabalí que se encuentra al ir detrás de Cupido, pues se corta los pies con una rama:

Los ásperos abrojos,
símbolo triste de pesar y enojos
a la planta veloz, cuando atrevida,
siguen de suerte que el humor revienta
por la- aunque no sentida
a tigres fieras-, lastimosa herida (1058-63).

Venus sangrará de nuevo en el fragmento VII, durante su carrera hacia el moribundo Adonis, como se detallará posteriormente. La sangre de Venus, de tal manera, es una constante de la caracterización de la diosa y es un elemento especular proléptico que la vincula con Mirra y Adonis: Mirra sangra durante la consumación de su relación, Venus sangra gracias a Cupido, la rosa y los abrojos, y Adonis sangra tras ser vencido por el jabalí.

Otro elemento que vincula la construcción narrativa especular de los episodios es la cacería y las carreras, usualmente mortales; éstas, además, aluden metonímicamente a la muerte.³⁵⁵ Es importante recordar que Adonis es, en el mito y la iconografía, un cazador, por lo que el uso de estos motivos unificadores y recurrentes es lógico y esperable. Soto de Rojas insiste en esta caracterización, lo cual es parte, como ya mencionamos, de su asociación con Hipólito. En los *Fragmentos*, Adonis es “armado” con lo necesario para la cacería desde su nacimiento, pues cuando nace, cada divinidad le concede un atributo físico a manera de regalo (469 y ss). Curiosamente, Venus le otorga las “espaldas” a Adonis, aunque enojada porque conoce el desenlace:

Venus, llena de enojos,
las espaldas recibe con tristeza,
quizá porque le dicen sus antojos
que cuando de su amor esté encendida

³⁵⁵ Esta asociación es natural y está presente desde la tradición clásica. B. Acosta-Hughes (2015) recuerda que Eros, especialmente el pederástico, y la cacería están usualmente vinculados en el pensamiento y el arte griego. Además, la imagen del perseguidor y el perseguido es común en poesía erótica griega desde el fr. 1 V de Safo.

ha de volverlas a la humana vida (559-563).

Por su parte, Mercurio le regala velocidad de pies, propicia para cazar, y el poeta lamenta este hecho con ironía, anticipando que ésta será su perdición: “¡ay, qué gran desventura! / mejor fuera calzar plomo pesado” (565-6). Adonis se hace aficionado a la caza, y por ello más gallardo y más bello, cuando se vuelve adolescente. Soto describe que las ninfas del monte, con las que se relaciona el joven, suelen cazar jabalíes:

... aunque tal vez sus regalados ojos
se regalan mirando
de hermosas ninfas la lucida escuadra
que el monte más espeso
tras el herido jabalí taladra (766-770).

La mención del jabalí herido y perseguido en el monte es una referencia clara e irónica, de nuevo, al desenlace de la historia.

En el segundo fragmento, un paranoico Ciniras se encoleriza y busca a Mirra para matarla, con lo que se convierte en un fiero animal cazando a la muchacha. Aquí aparecen las primeras anticipaciones y prolepsis a la muerte de Adonis: “ruge como león ensangrentado / bufa cual jabalí que el perro siente” (286-7). El jabalí y el perro claramente dibujan una escena de cacería que se asemeja a aquella en la que perecerá Adonis; además, el “león ensangrentado” describe el furor asesino de Ciniras y continúa con el motivo de la sangre. Mirra entonces huye del palacio y corre por el campo, haciendo eco de la carrera de Atalanta y de la de Venus cuando Adonis es herido:

Dejando su alcázar lastimado,
dejando atrás el viento fatigado
con su voz lastimosa
la hermosura funesta
fatiga con sus plantas la floresta (336-40).

Justamente, Soto compara a Mirra con Atalanta: “Vese Atalanta allí, sin buscar pomas” (341). La persecución-cacería, de tal manera, vaticina las de Adonis y Venus, y las de Atalanta e Hipomenes. Además, la muerte de Adonis está contenida o aludida en el preámbulo de la muerte de su madre.

Una tercera carrera-cacería tendrá lugar en el fragmento IV tras el episodio de Venus y Cupido. Como ya se mencionó, Cupido emprende el vuelo tras lastimar a su madre con la flecha y con la rosa, por lo que ella lo persigue. Un jabalí emerge de la espesura (1032) y Venus huye despavorida, sin saber que, huyendo de este mal encontrará otro peor, es decir, su amor fatal en Adonis. Soto usa de tal forma una imagen de caza para ilustrar la escena. Mientras Venus huye, la rama ya descrita rasga su vestido y su pie, lo que la hace sangrar (1058-61). Vemos así que esta imagen de Venus huyendo del jabalí en el fragmento IV es paralela a la carrera de Venus hacia Adonis en el fragmento VII. Sin embargo, curiosamente en esta ocasión es la diosa quien es asediada por el animal que eventualmente dará muerte a Adonis, y es este mismo animal quien la conduce al encuentro de éste. De una forma metafórica, el jabalí también conduce a la diosa a su amor-muerte. También cabe destacar que el fragmento IV posee una estructura que refleja a manera de espejo, circularmente, el final de la fábula, pues éstos son los primeros momentos del amorío entre Venus y Adonis, que terminará como comenzó: con una escena de cacería relacionada con un jabalí en la que Venus corre y sangra. Éste es un reflejo proléptico o circular del desenlace, y vemos que la muerte de Adonis impregna con alusiones y simbolismos la segunda mitad del poema, y no solo está en el fragmento VII.

Venus llega de esta manera a un llano (1066) en donde ve una sombreada e invitante senda que, irónicamente, profetiza la muerte inminente: “una apacible senda / dulcemente la advierte / ... su temprana muerte...” (1074-6). Este bello paraje, además, es una tumba porque está rodeada de árboles, especialmente de “álamos sombríos” (1082): “honrosa tumba en que reposa el día; / y no es mucho que entienda / que tumba que es del luminar primero/ puede sepulcro ser de su lucero” (1078-81). La diosa sigue su camino y llega a una fuente clara, sombreada, poseedora de “belleza rara” (1124).³⁵⁶ En este lugar, idílico pero algo siniestro, cargado de profecías de muerte, encuentra a Adonis dormido, que irónicamente descansaba de perseguir al jabalí: “Durmiendo, Adonis fatigado estaba / de perseguir la fiera colmilluda...” (1143-1144). Venus se recuesta en su pecho y lo ve dormir. El sueño de Adonis es entonces relacionado con la muerte, dado que Venus, mientras juguetea con los cabellos de su

³⁵⁶ Como la de Adonis y Mirra.

nuevo amante: “Del más galán testigo de la muerte³⁵⁷ / y el más hermoso indicio de la vida / se halla en sus delitos convencida” (1184-1186). Venus cree también que en ese paraje natural y florido Adonis se enamorará de ella, lo que el poeta equipara a la muerte: “y que, en las faldas de su amiga Flora / -si la pasión le dura, / para cuando despierte-, / ha de hacerle espirar en dulce muerte” (1201-1204). Después de la imagen de la cacería y de Venus sangrienta, Soto colma estas escenas de profecías de muerte que provienen de elementos amenos, como el sueño, los árboles y flores, y amorosos.

En este pasaje Soto introduce otra carrera-cacería, aunque en esta ocasión es imaginaria u onírica. Cupido hace soñar a Adonis que persigue a la ninfa “hermosa, zahareña, del culto de Diana”. (1209-1210). El joven cree capturar a la ninfa, que es equiparada con una presa que debe alcanzarse: “Agora, fiera fugitiva, ingrata, / no has de poder burlarme...” (1223-1224); después refiere su muerte a manos del animal cazado: “Antes podrás matarme / con la cruel que empuñas media lanza, / a quien la selva da tantos despojos”. (1226-1228). Esta imagen nos remite al jabalí que dará muerte con su diente, como si fuera una lanza, a Adonis.

La última carrera antes de la que emprenderá Venus en el fragmento VII es la del mito de Atalanta e Hipomenes en el fragmento VI. Éste es otro ejemplo de una carrera mortal, un espejo de las de Mirra y Venus,³⁵⁸ pues, como es bien sabido, Atalanta retaba a sus pretendientes a vencerla o a morir como castigo. Además, como habíamos mencionado, este mito tiene una función ejemplar, pues Venus buscaba aleccionar a Adonis con su relato. Hipomenes es, de esta forma, espejo de Adonis, pues representa la irracionalidad y el predominio del apetito (en este caso su deseo por Atalanta), ya que no piensa en el peligro en el que incurre cuando emprende la carrera con Atalanta. Soto describe a ambos muchachos de la misma manera: “a Hipomenes llegó, mancebo **ardiente**” (1532); mientras que sobre Adonis dice: “pero él valiente, en ánimo bizarro, / cuando si orgullo altivo más humillan / agrado superior **ardiente** sube / y mira los peligros desde lejos” (1475-1478). Ambos son orgullosos,

³⁵⁷ Es decir, el sueño.

³⁵⁸ La carrera de Venus cuando huye del jabalí no es exactamente mortal, pero sí sangrienta.

“ardientes”.³⁵⁹ Vemos así que Soto caracteriza a estos dos personajes de forma paralela debido a su ánimo e irracionalidad.

El relato de Atalante e Hipomenes describe perfectamente, además, la relación entre eros y muerte. La carrera por la mano de Atalanta (eros) es mortal, e Hipomenes sabe que puede morir, pero no le importa. Hay frecuentes referencias al amor como verdugo. Primero se compara a Atalanta con un halcón que vuela rápidamente hacia su presa:

Tal pájaro en Noruega
-casi el sol no nacido, ya difunto-
que al nido vuela cual instante rayo
a su consorte junto,
viendo la simple presa,
por delante atraviesa,
y a cogerla se lanza,
pero, cogida, al mismo viento alcanza (1572-1579).

Éste es un símil sobre la facilidad con la que Atalanta alcanza a Hipomenes a pesar del truco de las manzanas. Hipomenes ve que lo rebasa, y se mortifica: “Viendo tan fiero ensayo, / de su tragedia el nuevo amante reo...” (1585-1586). Hipomenes ve a Atalanta adelantarse tras un nuevo intento y teme lo peor: “Vela delante el fatigado mozo, / y teme infausto mal lograr su bozo, / que aquella ligereza / es el verdugo vil de su cabeza” (1599-1602).

Inmediatamente, Soto describe las visiones de Hipomenes de su propia muerte: “Tampoco el fin distaba, / que el cuchillo se vía ensangrentado” (1603-1604); y después elabora una imagen de una especie de funeral de Hipomenes en vida, pues la naturaleza comienza a llorarlo, en una especie de lamento por la muerte de Hipomenes mientras aún sigue vivo: “aquí vieras el mozo enternecerse / y a los troncos más ásperos llorallo” (1606-1607). Incluso Venus llora por él y se compadece (1610-1613). Hay que notar que Hipomenes llora como Adonis llorará en unos cuantos versos. Consecuentemente, por su volubilidad, por su participación en una relación

³⁵⁹ Recordemos que Soto usaba el seudónimo de “el ardiente” en la Academia selvaje. El Diccionario de Autoridades, s.v., define el adjetivo como “fervoroso, activo y eficaz; lo que de ordinario se experimenta y dice de los afectos y pasiones humanas...”; en otra entrada: “... persona que es sumamente activa ... y procede con demasiado calor y eficacia en sus operaciones”. Este adjetivo se les aplica por su proclividad a actuar según sus pasiones y también, probablemente, a su juventud.

erótica destinada a la tragedia, y por su llanto, Hipomenes es espejo de Adonis, pero éste no logra verlo; la personalidad de Hipomenes lo convierte en un perfecto ejemplo moral para la advertencia de Venus, a pesar del fracaso de su intento.³⁶⁰ Vemos así cómo funciona la técnica de espejo recurrente en la construcción de los personajes y de la secuencia narrativa en los fragmentos.

La relevancia de esta construcción especular es igualmente notoria en el primer beso de Adonis y Venus, que es precisamente anticipación del último. Adonis despierta y, entre sueños e incrédulo, sigue abrazando al objeto de su caza, que no es ya la ninfa sino Venus, y la besa:

Duda al crédito daba
cual crédito a la duda
y no por eso de su intento muda,
que más dulce se enlaza
y más dulce respira
junto a más dulce boca;
mudos los labios rojos
pronuncian con su hielo sus antojos (1246-1253).

Es decir, Adonis, que estaba dormido, despierta a medias y ve a la diosa, aunque creía abrazar a una ninfa. Él la ve hermosa, por lo que, en lugar de alejarse o rechazar a Venus, la abraza aún más y le acerca la boca, es decir, la besa. El hielo de los labios, el aliento, y sus antojos son el deseo que provoca el beso y que se hace claro mediante este beso. Son mudos porque no hablan pero dicen todas sus intenciones eróticas. El inicio de su romance es paralelo al desenlace, pues esta escena se asemeja mucho al final de Adonis postrado y Venus sobre él, besando sus fríos labios (vv. 2037 y ss.).

Los amantes pasan la noche juntos.³⁶¹ Sale la Aurora y los evidencia:

Las mejillas de nieve les colora,
vergüenza desabrida
que, en acto semejante,
es el verdugo natural bastante
a verter sangre sin romper herida (1288-92).

³⁶⁰ Aunque el temor que Venus expresa en el texto es que Hipomenes y Atalanta convertidos en leones sean quienes maten a Adonis, lo cual no se cumplirá de esta forma. Venus sabe qué va a pasar pero no sabe exactamente cómo.

³⁶¹ Cossío (1952, p. 549) destaca el sorprendente erotismo de este episodio: "No conozco en toda la poesía española trozo más sensual, blando y lascivo que éste...".

El enrojarse las mejillas, el sonrojarse, es la muestra del crimen; la aurora posa su luz sobre la consumación de sus amores y por eso se sonrojan, acto que es verdugo que vierte sangre sin cortar o herir. La sangre que menciona Soto, aunque es un concepto sobre la vergüenza mostrada físicamente en las blancas mejillas de los amantes, puede leerse como una prolepsis de la fatalidad del desenlace. De nuevo, la sangre unifica los episodios, pero, en este caso, une el erotismo con la muerte y evoca en el lector el último beso, en el que Adonis sangra profusamente.

La relación descrita en estas páginas entre eros y muerte puede sintetizarse lexicalmente en el concepto de lascivia.³⁶² Este sustantivo, así como los adjetivos lascivo y lasciva aparecen un número considerable de veces a través del texto de Soto de Rojas: el poeta los utiliza al menos en quince ocasiones en los Fragmentos I-V.³⁶³ Desde el inicio de la fábula, las olas del mar que tocan la playa de Chipre se describen como “ondas lascivas” (4). El amor de Ciniras también es denominado “lascivo” en dos ocasiones (41, 120). Más adelante, durante la peculiar relación entre Venus y Adonis bebé se utiliza “lascivo” en varias ocasiones; por ejemplo para describir al bebé Adonis siendo amamantado (517), así como la leche y los besos que Venus desearía dar al infante (598-9), pues fantasea con amamantarlo y besarlo. Claramente, Venus y sus atributos acompañan en varios pasajes lo lascivo (741, 1057, 1195, 1221); otros elementos circunstancialmente relacionados con ella también aparecen así descritos, como la rosa que Cupido corta para supuestamente obsequiarla a Venus (961). Adonis igualmente es lascivo (1262).

No obstante, es notorio que, aunque los primeros cinco fragmentos exhiben quince apariciones del término, en el fragmento VI no aparece la palabra lascivia, ni sus adjetivos; en el fragmento VII aparece una vez (2153): “¿Son estos, dulce esposo, amada prenda, / los tálamos lascivos regalados, / que me estaban guardados, / para en la vuelta celebrar mis bodas?” (2152-5). Es importante preguntarse la razón de la insistencia en estos fragmentos específicos y qué es lo que indica su ausencia

³⁶² Egido (1981, pp. 54, 57) también nota la importancia del adjetivo “lasciva” (en el v. 598) en la relación entre Adonis y Venus, y que lo lascivo: “... define y engarza de nuevo la acción de estos amantes que ven trastocada su dicha en tragedia.” Para Kluge (2015, p. 1161), “lascivia” es parte del vocabulario moral del poema de Soto. Cfr. Cebrián García 1988, p. 223; cfr. Gallego Morell 1952, pp. 551-552.

³⁶³ 4, 41, 120, 188, 517, 598, 599, 741, 806, 961, 1057, 1195, 1221, 1262, 1375. En total, en toda la obra aparece 16 veces, pues en el Fragmento 7 se menciona en v 2153.

conforme termina la fábula. El Diccionario de Autoridades (s. v. “Lascivia”) define el vocablo como exceso en cualquier cosa deleitosa o lozana, incontinencia y propensión a las cosas venéreas. Vemos entonces que la lascivia es una transgresión del sentimiento amoroso normal e involucra un erotismo “violento”, descomunal e incontrolable, que usualmente lleva a la destrucción, como el deseo de Venus por Adonis y de Ciniras por Mirra. Por ende, refleja la importancia del erotismo y la muerte, así como su intrínseca relación, en los *Fragmentos de Adonis*.

La metamorfosis aparece también en varias ocasiones, ya sea como herencia del modelo de la misma tradición ovidiana o como innovación propia de nuestro poeta. Mirra es la primera en cambiar su forma de mujer en árbol, al igual que Hipomenes y Atalanta, que se convierten en leones como castigo a su insolencia de la manera esperada.³⁶⁴ Sin embargo, Soto introduce otros. En el nacimiento de Adonis, Ciniras llega al árbol en el que se convirtió su hija y lo acuchilla. De la “herida” se produce un niño, cuya belleza y divinidad también alaba el poeta. Cibeles recibe al bebé y convierte a los leones que tiran su carro en aves: “A los leones duplicó los lazos / que por insignia de piedad y amores / en plumas blancas permutó las pieles, / y adornó con pelícanos su carro” (434-7).

Posteriormente, cuando Cupido hiere tramposamente a Venus, ella intenta tomarlo de un ala y se pincha con una espina, con lo que sangra (como ya se mencionó). Esta “libación” activa una curiosa respuesta de la naturaleza: “¡Oh simple Venus!, mira/ que todo el campo en que discurre toma / el veneno süave / que en tus entrañas se aposenta...” (983-6). Soto entonces describe cómo la naturaleza refleja el amor que ella siente y cómo un “pájaro rapaz” (¿un halcón?) corteja amorosamente a una paloma herida, símbolo de la misma Venus enamorada; su sangre, vertida en el

³⁶⁴ El mito de Atalanta e Hipomenes, incrustado en el discurso de Venus, es, como ya lo señalamos, una advertencia para Adonis y una prolepsis de su muerte. Más aún, las palabras de Venus al narrar la metamorfosis aluden explícitamente a la sangre de Adonis, que unos momentos más adelante se derramará: “quien duda que éste... / viendo escrito mi amor en tu hermosura / no intente (¡ay triste!) por venganza dura / que tu sangre le borre” (1723-6). Torres (2006, p.126) indica correctamente que esta narrativa es una analepsis, pues es un evento pasado en el momento en el que lo narra Venus. No obstante, en términos no cronológicos sino del desarrollo de la historia, funciona para anticipar lo que sucederá a Adonis, por lo que funciona paradójicamente como una prolepsis en este sentido.

campo, lo transforma, así como la sangre de Adonis se convertirá en flor. Estas metamorfosis, como puede verse, apuntan a la final, es decir, a la muerte de Adonis

5.2.1.3 El llanto de Adonis

Uno de los elementos prolépticos más interesantes en la obra de Soto de Rojas es el llanto de Adonis, que sucede precisamente después del mito de Hipomenes y Atalanta y antes de su muerte a manos de jabalí-Ares. En el fragmento VI, Venus termina su discurso mitológico ejemplar sobre Atalanta e Hipomenes. Ella llora profusamente (“ternezas mil nacían / del animoso corazón de roca”, 1754-5), a tal grado que no puede seguir hablando (“...su lengua muda / entre sirtes de lágrimas se anuda”, 1763-4); igualmente, Adonis se encuentra abrumado por sus sentimientos: “... y Adonis, que pendiente estaba / de la dulce cadena de su boca / que el oído le ataba, / con amoroso llanto enternecido”, 1749-1752.³⁶⁵ Incluso los cisnes del carro de Venus se admiran de las emociones florecientes.

En seguida, los amantes comienzan a despedirse de manera muy emotiva, en una escena larga y descriptiva y con un cargado patetismo que antecede el final que ya está próximo. El dolor y la lamentación comienzan aquí y hay frecuentemente interjecciones que predicen las que se entonarán en la muerte de Adonis: “Un jayj a un tiempo duplicado suena, / reciprocado efecto de igual pena” (1774-5). Este doble ¡“ay”! indica lamentación y nos remite a la tradición trenódica de inmediato. Además, funciona como un motivo fónico que crea una atmósfera funeraria en estas escenas aún amorosas y en las que Adonis sigue vivo.

Los cisnes de Venus piensan que ya es tiempo de irse y sacuden las alas, moviendo así el carro, con el que se rasga el vestido de la diosa (la orla del vestido, 1782). Los cisnes arrancan vuelo de esta manera intempestiva e interrumpen la escena amorosa, aunque Venus intenta detener el carro y forcejea con las riendas, e incluso latiguea a los cisnes (rompe de un coturno el lazo, 1790). Ellos se enfurecen y piden a cielo justicia. Venus entonces se va al “palacio... de la luna” (1806). Como podemos

³⁶⁵ Torres (2006, p. 126) describe el lamento de Adonis como una “invektiva en contra del amor” y reconoce en él un didactismo moral que, además, tiene la función narrativa de dirigir a Adonis hacia su muerte.

ver, estas escenas están plagadas de malos augurios: los lamentos pre funerarios de los amantes, la imagen del vestido de Venus roto y su furia, los cisnes rebeldes y enojados pidiendo retribución. El poeta poco a poco va construyendo el desenlace trágico, mediante la colocación acumulativa de estas advertencias, anticipando así al lector la inminencia de la muerte.

Tras la partida de Venus, Adonis se queda solo y mira nostálgico la luna: “y, arrobado, el amante/ mira el globo de luz que le desvía / su dulce compañía” (1808-10). Tiende las manos y los ojos y trata de hablar, pero también se ahoga su discurso, como el de Venus unos momentos antes: “... voz desamparada / queda en su meso aliento sepultada” (1813-4). Desesperado, cae al suelo por el dolor (“Cayó en el suelo del dolor vencido / tras dos luchas mortales / una del cuerpo, abrazo ya apartado, / y otra del alma, a corazón partido”, 1815-8) y rompe en llanto (1819). Soto lo describe como infante: “se lamentaba el maltratado infante” (1824). Unos versos después, comienza su lamento (1831-1852), una queja contra Amor en el que destaca su tiranía y el dolor que produce. “Tus deleites son penas, / grillos tus libertades y cadenas” (1851-2). Adonis, sin esperanzas de vivir, se recuesta en el pasto mientras contempla el prado y se lamenta como los pastores de Garcilaso.³⁶⁶ Adonis parece cobrar conciencia de su destino y se entristece por Amor también.

Cupido se va enojado. Adonis está susceptible y se exalta con el ruido de la huida de Cupido; toma su venablo y lo empuña, pues piensa que es una fiera. Adonis no sólo está triste y desconsolado, sino también temeroso y paranoico. (“alza el rostro con miedo escarmentado”, 1865). Todo este pasaje anticipa lo que está por suceder: la caza del jabalí y la muerte de Adonis. ¿Acaso la premonición de la muerte explicaría el estado anímico errático de Adonis? ¿O es tanto la separación de Venus como algún tipo de miedo provocado por la historia admonitoria que le narró la diosa, que finalmente es lo que desencadena su llanto? Destaca además que Soto denomina el prado en el que está y sobre el que llora como funesto (1868); sin embargo, este prado es empático con él, pues lo mira y escucha, y da oídos a sus quejas.

³⁶⁶ Interferencia de la tradición pastoril. Este elemento aparece al final del fragmento 6, antecediendo el 7, en el que Adonis finalmente morirá, lo que hace más posible la presencia de una vertiente no ovidiana, en este caso una “bucólica”, en este momento final de la narración.

Aquí Adonis es el prototipo del enamorado, comprometido en cuerpo y alma y que sufre por la separación de la amada. Este retrato destaca y dista del que usualmente encontramos en otras tradiciones, el de un Adonis indiferente e independiente que goza de la belleza de Venus pero que está distante de ella emocionalmente. En Ovidio y el mito tradicional, Adonis no es emotivo ni sensible, sino que es un joven, un adolescente, vigoroso y tonto, inquieto. Venus es la “madura” que prevé, es cuidadosa y le advierte.³⁶⁷ Adonis, además, es casi mudo. Soto, en cambio, enfatiza una inesperada y poco frecuente cualidad reflexiva en él, pues no sólo es consciente sino que verbaliza sus angustias y reflexiona sobre ellas.

Además, es muy destacable que Soto construya un lamento propio para Adonis. Hay que recordar que el lamento constante en este mito es el de Venus, el que el mismo Soto retratará en el fragmento VII. ¿A qué nos remite este Adonis lloroso y enamorado? ¿Qué indica esta curiosa construcción de la etología de su personaje? Aunque Giovanni Tarcagnola ya había retratado el llanto de Adonis en su *Adone* (1545) (cfr. supra p. 76), considero que en la obra del granadino Adonis es modelado como un poeta del desengaño al entonar una canción-lamento de vituperio contra Cupido. Se convierte así en imagen de Soto de Rojas, otro poeta del desengaño (como se describió en 5.1), un reflejo metapoético del autor y de su poesía. Igualmente, el lamento es, mediante esta imagen metapoética, amplificado, y se convierte así en parte de la innovación mitológica de Soto. La tradición trenódica se dispersa de tal manera en los *Fragmentos*, pues este lamento-vituperio, a final de cuentas, evoca y antecede el lamento por Adonis de Venus del fragmento VII.

Más aún, el llanto de Adonis no es el único en ese fragmento. Anteriormente, Soto había descrito las visiones de Hipomenes de su propia muerte ante la posibilidad de perder la carrera contra Atalanta, pues la naturaleza comienza a llorarlo en una especie de lamento por su muerte mientras aún sigue vivo: “aquí vieras el mozo enternecerse / y a los troncos más ásperos llorallo; / aquí vieras el vulgo alborotado...” (1605-1607). Incluso Venus llora por él y se compadece: “Mas él a mí se vuelve / con tanto afecto interno, / que le correspondí con llanto tierno, / porque su pecho en

³⁶⁷ También en este aspecto Soto mantiene la caracterización maternal de Venus.

lágrimas resuelve;" (1610-1613) Podemos ver que Hipomenes, espejo de Adonis, llora, al igual que la naturaleza, que se unirá asimismo al treno por Adonis, y la diosa, que llora en varios pasajes más allá de su tradicional lamento. También Cupido llorará, aunque de enojo, cuando escuche los vituperios de Adonis en su contra: "El niño ciego, en lágrimas deshecho" (1880). Estos llantos anticipan el desenlace trenódico de la historia.

Cupido va a buscar a Marte, desairado, al final del fragmento VI. De tal forma, el penúltimo fragmento termina con la promesa del desenlace fatal. Todo está ya preparado y listo para la muerte de Adonis que se ha estado construyendo poco a poco a través del relato. Mientras, Venus sigue en la luna, pero temerosa por Adonis; cual muchacha enamorada, platica con la Luna sobre sus amores, mientras la Luna le habla sobre Endimión: "Olvidaron la noche tenebrosa / amorosos sucesos refiriendo / de Indimión y el hijo de Cinaras" (1892-1894). Esta imagen inocente y de Venus-muchacha sirve como una pausa a la tensión sobre la tragedia inminente.

5.3. La vertiente trenódica en el fragmento VII

5.3.1 Continuación de elementos prolépticos

Los elementos prolépticos y las insinuaciones funerarias continúan, e incluso podríamos decir que se intensifican, al inicio del fragmento VII, con lo que Soto de Rojas nos anticipa con paso cada vez más veloz la muerte de Adonis, cercanísima ya.

Cupido va a buscar a Marte "a la esfera quinta³⁶⁸ / sobre zafir azul de sangre tinta" (1882-3) y lo encuentra recién salido de la batalla. Se le describe como "juez colérico, indignado, / con ceño horrible y con aspecto ardiente³⁶⁹" (1900-1901).

³⁶⁸ Es decir, al planeta Marte. Como es sabido, la composición del universo ptolemaico es la siguiente: "La Tierra, que es esférica y ocupa el centro, está rodeada por una serie de globos huecos y transparentes, uno encima del otro, y naturalmente cada uno de ellos mayor que el que está por debajo. Ésas son las 'esferas', 'cielos' o (a veces) 'elementos'. En cada una de las primeras siete esferas hay fijado un gran cuerpo luminoso. Empezando por la Tierra, el orden es la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno (...)", de acuerdo con Lewis 1980, p. 72.

³⁶⁹ Nótese que también se le describe como "ardiente", al igual que a Adonis e Hipomenes.

Cuando Cupido llega con él, está en el proceso de quitarse la armadura, que exuda destrucción y todavía tiene la sangre fresca:

... al salir de una bárbara batalla,
su condición desenlazando fiero
la celada de fúlgido diamante,
la frente le rompió con la visera.
Del escudo embrazado,
trinando estaba su tajante acero
que tantos miembros destrozó traviesos
en asalto tremendo (1902-9).

Marte aún tiene en el brazo su escudo, que todavía estaba haciendo ruido, “trinando” (verbo que tiene connotaciones musicales³⁷⁰), por la matanza reciente. Sin embargo, el dios no viene de una batalla en la guerra, sino de pleitos más mundanos: “A la venganza y a los celos halla / asesores al pleito del amante / a que él viene ligero” (1910-2). Él asesina por pleitos amorosos, a los que acude rápidamente. Irónicamente, en seguida volverá a involucrarse en un pleito amoroso de venganza y celos, aunque ahora será personal: sus propios celos y venganza contra el joven amante de Venus.

La configuración de Marte como vengador pasional, temible en asuntos amorosos y no en asuntos militares, es bastante apropiada para el rol que tendrá en la fábula, pues es él mismo un amante celoso que terminará violentamente con la vida de su rival. Esta característica erótica no es ajena al resto de la tradición griega o latina, dado que, aunque Ares es primordialmente una divinidad temible en la guerra, sinónimo de la devastación bélica,³⁷¹ también tiene injerencia en asuntos amorosos que terminan en desastre.³⁷² Soto de Rojas continúa esta dicotomía, proveniente de la tradición clásica, y hace a Marte una fuerza mortal en la discordia pasional, ya sea por venganza o por celos. Por consiguiente, más allá de la intervención de Marte per se, la manera en la que Soto lo tipifica en este encuentro con Cupido (con la armadura todavía puesta, cantando ésta complacida por la sangre recién recibida),

³⁷⁰ Diccionario de autoridades, s.v. “trinar”: hacer quiebras y trinados con la voz cantando.

³⁷¹ Por ejemplo, en los epítetos de Ares en Il.5.31, 455: Ἄρες Ἄρες βροτολοιγὲ μαιφόνε τευχισπλήτα. Estos adjetivos los traduce Fernando de Herrera en sus *Anotaciones como* “pestilencia de hombres, ensangrentado en muertes, destructor de muros...” (Gallego Morell 1972, p. 463).

³⁷² Por ejemplo en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, cuando Prometeo narra a Ío el futuro de su linaje, del que provendrán las Danaides, quienes matarán a sus primos-esposos, los hijos de Egipto, en la noche de bodas. Por ello, un “Ares que mata con mano femenina” (θηλυκτόνω Ἄρει, A. Pr. 860-1) someterá a los hijos de Egipto.

inmediatamente antes de ejercer su venganza contra Adonis, es lo que denota prolépticamente la muerte de éste último. Además, la caracterización de Marte como un asesino fiero y sumamente violento, prácticamente bañado en sangre ajena, deja pocas dudas sobre lo que espera al hábil, pero frágil, Adonis.

De tal forma, Cupido se dirige a este terrorífico y asesino Marte para delatar a Adonis. (1915 y ss.):

“¡Oh tú, Mavorte horrendo,
del mundo asombro y deste cielo estruendo
- dijo el rapaz lisonjeando a Marte³⁷³,
de un Adonis infame adulterino
vengo a pedir venganza en mis agravios³⁷⁴” (1915-9).

Solamente con escuchar el nombre de Adonis (pues ya sabía de su existencia y ya lo celaba desde bebé), Marte estalla en ira. Soto lo compara con la fuerza de Eolo, dios de los vientos, sobre el pino en la montaña; también lo compara con otros vientos: “No tan soberbio el Aquilón sañado / revuelve el monte de Venusia rudo,/ ni el Euro así se enciende” (1929-31).³⁷⁵ Su fuerza es tan intimidante que incluso hace callar a Cupido (“al querellante estremeció mezquino / y con su estruendo le ocupó los labios”, 1923-4). De tal forma, comienza a destrozar sus armas, símbolos de su poderío militar: “De sus blasones los escudos raja, / los trofeos destroza, / dobles arneses hiende, / picas, venablos y martillos parte.” (1925-8). La reacción de Marte es sumamente destructiva, por lo que cobra más eficacia la comparación con los vientos Aquilón y Euro azotando la naturaleza y las construcciones humanas.

Marte ve un jabalí que “goza / la temerosa majestad del monte” (1937-8), que había sido perseguido hacia tal lugar justamente por Adonis. Marte le “influye rabia tanta” (1941), una gran furia que hasta le sale por los dientes y espanta incluso a la constelación del Can: “pues la que sale por los dientes fuera / espanta al Can, que ladre en Flejetonte” (1943-4). Esta es una referencia erudita astronómica a la

³⁷³ Nótese que esto es un halago para Marte.

³⁷⁴ Considero que por esta razón Cupido había llamado “juez” (v. 1900) a Marte, pues acude a él para exigir justicia y para resolver este problema. Nótese la abundancia de vocabulario jurídico.

³⁷⁵ ¿Podemos leer ésta como una referencia a la famosa Oda 3.30 de Horacio? Venosa es su ciudad de nacimiento y sólo la 3.30 menciona a Aquilón. El nombre de Venosa (Venusia) también proviene de Venus (Ciudad de Venus).

constelación del Can mayor o *canis maior*,³⁷⁶ que parece seguir a Orión y está situada debajo y al occidente del Can menor. También es una alusión a la cacería fallida del jabalí que dará muerte a Adonis, pues los perros, que deben perseguir estas presas, no intimidan a este Marte-jabalí, quien es tan fiero que incluso asusta al perro estelar. Este elemento proléptico anticipa el desenlace de la última cacería de Adonis. Sabemos, consecuentemente, que éste será un jabalí que Adonis no podrá cazar, a pesar de haber abatido exitosamente a tantos otros antes, como se describió a través de los fragmentos.

Llega el día y surge la aurora. Soto entreteje una referencia mitológica velada en la descripción de la mañana que crea una atmósfera funeraria en el inicio del día de la muerte de Adonis e introduce los motivos del llanto (que sucede constantemente en el fragmento VI y que está muy próximo a suceder de parte de Venus), la muerte y la sangre:

Al tiempo que la Aurora se levanta
al llorar tiernamente
el duro golpe del sangriento brazo
con que, enojado, el griego
de sus entrañas le quitó el pedazo (1945-9).

Esta es una alusión al mito de Eos, la Aurora, y su hijo Memnón. En la guerra de Troya, Memnón perece durante un duelo con Aquiles. Su madre, devastada, roba su cuerpo y llora su muerte, por lo que sus lágrimas se derramaron como un rocío sobre la tierra.³⁷⁷

Esta muerte es transmitida en varias fuentes clásicas,³⁷⁸ pero es detalladamente narrada por Ovidio en el libro 13 de sus *Metamorfosis*, la pequeña “Eneida” ovidiana. Ovidio describe (*Met.*13.576-622) cómo la Aurora vio a su hijo Memnón morir por la lanza de Aquiles.³⁷⁹ A continuación, se nubla el cielo. Eos no

³⁷⁶ De acuerdo con Aurora Egido (1981, p. 218, n. 252).

³⁷⁷ Harrauer & Hunger (2008), s.v. Eos, p. 292: Eos fue madre con Titono de Ematión y Memnón (cfr. Hom. *Od.* 4.188; Hes. *Teog.*, 984s; Pind. *Ol.* 2. 83; Apolod. *Bibl.* 3.(147).12.4.). Memnón fue conocido como aliado de los troyanos. Tuvo un duelo con Aquiles en el que pereció, y Eos robó su cuerpo y lloró su muerte (cfr. Ov. *Met.*, 13.581 y ss.; Seneca, *Troy.* 239ss). Sus lágrimas se derramaron como un rocío sobre la tierra (Servio, *ad Aen.*1.489).

³⁷⁸ Sobre el mito de Eos y Memnón en fuentes clásicas, cfr. Hopkinson 2000, pp. 27-28.

³⁷⁹ La lanza asesina de Aquiles, aludida en los *Fragmentos*, haría alusión a la lanza de la cacería, que está relacionada con la muerte de Adonis.

soporta ver los restos de su hijo en la pira funeraria, por lo que, con el cabello suelto, se arroja a las rodillas de Júpiter llorando y le pide que le concediera un último honor a su hijo. La imagen ovidiana de Aurora es la de la típica mujer en luto, con el cabello suelto, lágrimas y quejas en voz alta (*crine soluto ... lacrimisque has addere voces*; vv. 584, 586, ed. Hopkinson 2000). Jupiter entonces hace que del humo de la pira funeraria de Memnón se generen cenizas que cubrieron con humo negro el cielo, de las que surgen aves, las Memnónides, que entonan lamentos (vv. 610-1); éstas, además, luchan entre ellas y luego vuelven, como ofrendas fúnebres, a las cenizas de las que surgieron. Tal portento sucede cada 12 meses, pues así se conmemora el aniversario luctuoso de Memnón. Por su parte, la Aurora muestra su luto con lágrimas y humedece con rocío el orbe (*luctibus est Aurora suis intenta piasque / nunc quoque dat lacrimas et toto rorat in orbe*, vv. 621-2; ed. Hopkinson 2000).³⁸⁰

Si seguimos esta fuente, podemos interpretar los versos de Soto de Rojas de la siguiente manera. Aurora se levanta, es decir, amanece, mientras llora (lluvia o rocío) el duro golpe del sangriento brazo (el golpe asesino que mató a Memnón) con que el griego, es decir, Aquiles, le quitó el pedazo de sus entrañas, es decir, le quitó a su hijo. Aurora-Eos es así un antecedente de Venus, la diosa-amante que, como mencionamos, también tiene cualidades maternas. Su llanto en este fragmento VII anticipa el de Venus, así como el sangriento deceso de Memnón anticipa el de Adonis. El mito en general evoca, aunque de manera sumamente compleja y oscura, los elementos fundamentales de esta parte de la fábula de Soto: la muerte de un joven (relacionada con una lanza), el luto, las lágrimas, el lamento y el funeral. Es claro que la historia de Aurora y Memnón, que probablemente Soto de Rojas toma de Ovidio, sirve, de cualquier manera, para amplificar la imagen del llanto femenino ante la muerte de un joven, y por ende, la vertiente trenódica del mito de Adonis.³⁸¹

³⁸⁰ Eos-Aurora también está constantemente relacionada con el rapto y desaparición de jóvenes bellos. rapta a Orión, Céfalo, al mismo Titono (el padre de Memnón), a Ganimedes (en Eur. *Troy.* 845ss) y a Endimión. Se le relaciona continuamente con la Luna, que en estos momentos del relato es relevante. Cfr. Harrauer & Hunger 2008, p. 292.

³⁸¹ De manera similar, Soto compara el llanto de Naya por Fenixardo con la Aurora y su rocío en el *Desengaño*: “La más hermosa Naya, deste río: / las más hermosas lágrimas derrama, / que la Aurora imito con su rozio, / hombre mortal; pastor de ovejas ama, / desprecia la deidad, y no la invoca, / hombre mortal, pastor de ovejas llama” (1628, p. 80). En general, el llanto de Naya en el *Desengaño*

Entonces, al amanecer, Adonis se dispone a ir a cazar, y va:

... tan ciego
y con tan corta luz en su horizonte,
que le arrancaban el dorado pelo
de su lustrosa frente
las rústicas encinas (1950-1954).

En primer lugar, hay que destacar que la ceguera se relaciona con la tragedia, pues es un término que frecuentemente nos remite a este género y que se usa en éste. La “corta luz en su horizonte” describe que es temprano en la mañana y hay poca luz, pero también se puede aplicar a su juventud y al poco tiempo que le queda de vida. Mientras marcha, las encinas³⁸² le arrancan el dorado pelo, como si estuvieran arañándolo (como sucederá con Venus en unos versos), lo que también habla de la velocidad con la que Adonis se dirige, ciegamente, a su muerte. Podemos notar que los elementos prolépticos se acumulan, y que casi no hay un verso o una serie de versos que a estas alturas no contengan elementos que hagan referencia al desenlace.

Finalmente llega el enfrentamiento con el jabalí. Éste, curiosamente, es llamado “verdugo de Marte” antes de haber asesinado a Adonis, como si dicha ejecución ya hubiera sucedido:

El verdugo de Marte se aprestaba,
que al joven ha sentido
- ¡oh poderoso!, aguarda, espera, tente,
que es infame venganza
la que por mano vil del noble alcanza- (1960-4).

Soto así afirma que el jabalí no tiene derecho, como animal feral o montés, a matar a un hombre de la condición noble, divina incluso, de Adonis. Destaca aquí el cambio de voz narrativa, que pasa de la narración a la apelación directa, ya que habla directamente al jabalí para pedirle que espere. Esto enfatiza la inminencia de la muerte de Adonis, pero también hiperboliza la indignación por ella. Entonces, el jabalí se pone en guardia cuando siente venir a Adonis, y “desemboca un bufido” (1965)

evoca los que se describen en los *Fragmentos*, pues también tiene tintes funerarios (“Celebro exequias de la muerte mía”, v. 60). Cfr. Holloway 2013, p. 28.

³⁸² Soto de Rojas menciona las encinas en múltiples ocasiones. El Oxford Classical Dictionary, 1999, s.v. trees, sacred, dice que la encina está relacionada con Zeus. La encina también es un tipo de árbol muy común en España.

fuerte y amenazante. Adonis reconoce el ruido del jabalí y alista su venablo, su arma, así como el jabalí tiene la suya, su diente.

Adonis siente emoción en su pecho, pero no es capaz de distinguir que, de forma inconsciente, sabe que la muerte se avecina:

Siente en su pecho ambiguo un alborozo
que la fuerza le dobla;
dudaba si es la cólera, si el gozo
quien discurre sus venas y no advierte
que es el temor de la vecina muerte (1972-6).

Él mismo puede presentir su desgracia. A final de cuentas, es esa sensación, especialmente porque no logra entenderla, la que lo impulsa a enfrentarse insensatamente al jabalí y a ponerse en el camino de la muerte, lo cual es exactamente lo opuesto a la prudencia que le había aconsejado Venus mediante el mito de Atalanta e Hipomenes. Trágicamente, su indiscernible temor por la muerte es lo que lo lleva hacia ella. De tal manera, piensa que va a vencer, pues su inexperiencia y su juventud, su inocencia, lo engañan: “Piensa vencer-es mozo- mas se engaña” (1977). El engaño, la ceguera, son ingredientes importantes del desenlace fatal de esta fábula.

El jabalí se arroja contra Adonis, pero él logra clavar su lanza en uno de sus costados.³⁸³ La fiera está herida, pero sigue viva, y logra sacudirse la lanza de Adonis. Así, el joven se queda desarmado. Por ello, busca tomarlo con sus propias manos, y Soto nos adelanta, aunque aún no muere, que el desdichado hace esto en vano: “tomarle Adonis quiere, / pero, infeliz, escarmentando³⁸⁴ muere” (1984-5). Todavía no ha muerto, y todavía el jabalí no arremete por segunda vez, por lo que el verbo presente “muere” tiene valor de futuro.

De tal manera, el jabalí, ensangrentado del primer golpe de la lanza:

Vuelve feroz a la segunda entrada
fiando al filo de su diente agudo,

³⁸³ Soto usa el término “ijar”, la cavidad entre las costillas y los huesos de las calderas según Egidio (1981, p. 219, n. 253).

³⁸⁴ Diccionario de autoridades, s.v. “escarmentar”: corregir con rigor, tomar advertencia y enseñanza. Este infinitivo tiene notorias connotaciones irónicas, pues intentando “corregir” y aprender del primer intento fallido, Adonis vuelve a fallar, pero ahora con resultados funestos. No sólo no aprende, sino que el segundo intento sale peor que el primero.

no sólo el joven tierno desarmado
que atrás el cuerpo dobla
haciendo amparo de un ciprés funesto
mas del ciprés si lo estorbare el tronco,
que a mayor vencimiento está dispuesto
el hocico tajante, colmilludo (1987-94).

El jabalí está tan enfurecido (“a mayor vencimiento está dispuesto”), que confía en que su colmillo se lleve o al muchacho o el ciprés detrás del que se esconde. En esta “segunda entrada”, está decidido a acabar con Adonis, que está desarmado, y se fía de su “diente agudo”, arma mortal, para matar a Adonis o a lo que se le ponga enfrente. Adonis intenta esquivar el golpe y, para intentar defenderse, se refugia tras un ciprés. Este árbol tiene conocidas asociaciones funerarias, por lo que de nuevo hace referencia a la muerte de Adonis, que ya está aquí (de cierta forma, la anuncia finalmente). También Egido lo reconoce: “El arrimarse a un ciprés Adonis ya es premonición de su muerte, por ser símbolo funerario...”.³⁸⁵ Todos los elementos recién descritos, acumulados y cada vez más intensamente entretejidos en el relato, están cuidadosamente colocados por Soto de Rojas y marcan el inicio de la parte formalmente trenódica de los *Fragmentos*, en la que podemos ver reproducciones directas del mito como lo transmite el texto de Bión.

5.3.2 La muerte de Adonis y el lamento de Venus³⁸⁶

En el verso 1995 Adonis es herido de muerte por el colmillo del jabalí. Soto introduce una interjección “¡Ay, qué dolor!” al inicio de esta escena, alternando de nuevo entre la narración en tercera persona y su propia intervención. Esta interjección nos remite a lamento, que de cierta forma inicia desde la misma descripción de la muerte de Adonis. El jabalí lo alcanza por un lado³⁸⁷ y le crea una gran herida, “que no la pudo

³⁸⁵ Nota. 255, p. 219. Sobre las asociaciones funerarias del ciprés, cf. C. Connors, Seeing Cypresses in Virgil, *Classical Journal*, 88-1, 1992. Ovidio en el libro 10 de sus *Metamorfosis* (Ov. Met. 10. 106 ss.) describe el mito de Cipariso y Apolo.

³⁸⁶ Cabe destacar que Torres (2006, p. 127) reconoce el hipotexto de la tercera égloga de Garcilaso en la muerte de Adonis, que, como indicamos en supra p. 82, toma como modelo el *Lamento* de Bión: “... the text engages with Garcilaso, Eclogue III, 189-90, offering a revisionary re-enactment of Venus’s depiction on the Adonis tapestry, which takes the reader beyond the Renaissance poem’s poignant final kiss to a confrontation with the terrible isolation of death.”

³⁸⁷ Aunque no se especifica dónde impacta, se infiere que es en un costado del torso (y no en el muslo, como en otras versiones).

consentir la vida” (1997). La vida, o el alma, de Adonis sale por su boca. Además, Adonis exclama un último ¡ay!: “antes sale huyendo por la boca / arrancando a los labios ya desiertos / el ¡ay! postrer que les quedaba ronco” (1998-2000). De nuevo pronuncia un “¡ay!”, que hace eco del v. 1995 y, al igual que éste, del lamento. De esta forma, tras tanta anticipación por parte del poeta a través de todo el relato, Adonis muere finalmente.

Venus ya iba corriendo hacia él, notificada por la diosa Diana, a quien anteriormente el cazador Adonis había dedicado culto, y quien “previó” el suceso: “Al socorro venía / la infausta diosa amante, / de Diana avisada, que previó desventura / luego que visitó la selva obscura” (2001-5). Vemos que al adjetivo “infausta” que aquí se le aplica a Venus, que podemos entender como infeliz o desgraciada, ya la caracteriza como una mujer en luto. Venus logra oír la voz débil del agonizante Adonis: “La voz ya sin aliento, desmayada, / en sus orejas cuidadosas suena, / tan mal articulada / como la luz del día...” (2006-9); la luz del día, por cierto, teme mostrarle a Venus la escena, por lo que la esconde con niebla; esto nos hace pensar, como lectores, en una mañana nebulosa y oscura. Entonces, Venus llega a tierra, baja de su carro y salta al suelo, pues en su desesperación prefiere llegar por su propio pie en lugar de esperar a que los cisnes la lleven:

Deja el carro al instante,
suelta las cuerdas de su tiro errante,
y derríbese al suelo,
fiada más en su ligera planta
que de los cisnes en el rapto vuelo (2013-7).

Estos versos reflejan la ansiedad y desesperación de la diosa.

De tal manera, se apresura hacia su amado y, en medio de este frenesí, unas espinas la hieren: “Corre con ansia, y con presteza tanta, que a las secas espinas / que la hieren apenas las quebranta” (2018-20). Aunque Soto de Rojas no menciona explícitamente que Venus sangra, es fácil imaginar que, si las espinas la hieren, ella lógicamente sangrará. Entonces, logra ver al jabalí atravesando el monte, bufando todavía, que buscaba esconderse tras un tronco:

Ve atravesar el monte en descubierta,
los pies ya sin concierto,

al feroz animal que bufa ronco,
y que si antes troncaba las encinas
ahora busca por amparo un tronco (2021-5).

Como vemos, el jabalí se encuentra temeroso y busca esconderse, pues se da cuenta de su acción y teme la furia de Venus. Irónicamente, ahora es el jabalí el que se asusta al ver llegar a Venus, cuando unos momentos antes fue tan bravo y temible. Se apresura entonces a huir: “alas nuevas le puso / la fiera, aunque pesada / si no al aspecto horrendo amedrentada / al infeliz suceso temerosa” (2029-32).

Ésta es probablemente una referencia al poema anacreóntico *A la muerte de Adonis*, erróneamente atribuido a Teócrito en el corpus *bucolicum*, y que ya habíamos visto recreado en el *Adone* de Giovanni Tarcagnola (cfr. supra cap. 3.1.2); la fábula del italiano se coloca así como un probable modelo moderno para Soto. En el texto griego, Afrodita se enfurece con el asustado jabalí y ordena a los Amores que lo aten; ella le reclama que haya matado a su amante: “Cuando vio Citerea a Adonis muerto ya, desgreñado, el rostro sin color, mandó a los Amores que trajeran el jabalí ante ella... el animal marchaba amedrentado por miedo a Citerea” (vv. 1-6, 13-16; trad. García Teijeiro & Molinos Tejada 1986). Ya J. M. Edmunds, en su edición de 1919, señalaba la evidente relación entre este poema y el de Bión, e incluso propuso que este poema fue incorporado a la colección bucólica por su conexión en materia con *el Lamento fúnebre por Adonis* (Edmunds 1919, p. 479).

La diosa eventualmente alcanza el lugar donde está tendido el cuerpo de Adonis: “la montaña penetra, aunque escabrosa, / el semblante confuso, / y en lo más encubierto / halla a su Adonis palpitando muerto” (2033-2036). Venus logra penetrar en la montaña con el “semblante confuso”, lo que describe su estado anímico descompuesto y turbado. El dolor y la desesperación son visibles en su rostro. Es claro que ésta no es la usual representación de su belleza divina e intacta. Encuentra entonces a Adonis, que se halla “palpitando muerto” (2036); esto implica que todavía está vivo, pues el corazón está expulsando sangre. La imagen que debemos tener, de cualquier manera, es la de Adonis tendido y sangrando aún cuando llega Venus. Es notorio, igualmente, el oxímoron que elabora Soto en “palpitando muerto”, locución que indica el estado crítico de Adonis, entre vivo y muerto.

La imagen de la carrera de la diosa está tanto en Cueva como en Bión. Al inicio del poema del griego, el narrador insta a la diosa a levantarse y lamentarse, pues su Adonis está muerto (v. 4-5: ἔγρεο, δειλαία, κυανόστολα καὶ πλατάγησον / στήθεα καὶ λέγε πᾶσιν, ἄπώλετο καλὸς Ἄδωνις; “... despierta, desgraciada, vestida de negro, y golpéate el pecho y di a todos: “murió el bello Adonis”). Como vemos, la diosa estaba dormida también en esta versión. El narrador le exige que adopte de inmediato una actitud luctuosa, visible en el atuendo negro y los golpes en el pecho, señal de luto, así como en el grito por Adonis. Más adelante, el poeta describe a las ninfas llorando alrededor del cuerpo de Adonis mientras Afrodita se apresura a través de los bosques (vv. 19-24):
ἀ δ' Ἀφροδίτα / λυσαμένα πλοκαμίδης ἀνὰ δρυμῶς ἀλάληται / πενθαλέα νήπεκτος ἀσάνδαλος, αἱ δὲ βᾶτοι νιν / ἐρχομένην κείροντι καὶ ἱερὸν αἷμα δρέπονται / ὄξυ δὲ κωκύουσα δι' ἄγκεα μακρὰ φορεῖται / Ἀσσύριον βοόωσα πόσιν, καὶ πολλὰ καλεῖσα (“y Afrodita con la cabellera suelta atraviesa errante los bosques afligida, con el cabello enredado, descalza, y las zarzas la cortan mientras pasa y recogen la sagrada sangre. Vociferando agudamente a través de los amplios valles corre de un lado a otro gritando por el esposo asirio y llamándolo mucho.)

Afrodita, de tal forma, atraviesa los bosques con el cabello suelto, despeinada, señal de su desesperación pero también de su luto, totalmente afligida (πενθαλέα) y descalza. En esta carrera se refleja de antemano su tragedia, aunque todavía no haya alcanzado el cadáver de Adonis, y su estado de emergencia, pues la diosa se alza del lecho sin la más mínima preparación o arreglo. Las zarzas, además, la cortan y la hacen sangrar. También grita agudamente mientras transita errante por los bosques, llamando a Adonis, su esposo y “niño”, haciendo eco de la dicotomía de Adonis como amante-hijo de Venus, su amante-madre.

Regresando al fragmento VII, Adonis sangrante aparece brevemente en los versos 2026-2028, en medio de la carrera de la diosa: “mas tanta sangre desperdicia infame / la herida generosa, / que antes de hallarle, acabará la vida.” Posteriormente se narra la rápida carrera del jabalí (“Alas nuevas le puso...”). La descripción del

moribundo Adonis se retoma en el verso 2037: “Légase cerca, y mira divertida³⁸⁸ / la sangre bulliciosa, / en partes no cuajada” (2037-2039).

De forma similar, el texto de Bión, como ha sido transmitido por los manuscritos, hace este mismo cambio de foco. Como veíamos, Bión describe la carrera desesperada de la diosa (19-24) y después enfoca la atención en el cuerpo que se desangra (25-27): ἀμφὶ δὲ νιν μέλαν αἷμα παρ' ὀμφαλὸν ἄωρεῖτο / στήθεα δ' ἐκ μηρῶν φοινίσσεται, τοὶ δ' ὑπὸ μαζοῖ / χιόνεοι τὸ πάροιθεν Ἀδώνιδι πορφύροντο (“A los costados de éste sangre negra cerca del vientre escurría, su pecho se enrojece desde el muslo y los pectorales, antes níveos, se le tiñen por debajo de púrpura a Adonis”). Como se explica en el apéndice de esta tesis (cfr. infra p. 262 n. 400), esta no es la lectura de Fantuzzi, quien mantiene αἷμα, sangre, pero imprime χειρῶν, manos, en lugar de μηρῶν, muslo, y entiende que estos versos se refieren a Afrodita. Ello significa que algunos editores modernos, como Fantuzzi, siguiendo al filólogo alemán H.L. Ahrens (s. XIX), cambian el texto de los manuscritos e interpretan que la narración, en estos versos, se enfoca todavía en Afrodita, no en Adonis, por lo que la sangre aquí descrita sería la de Afrodita.³⁸⁹ Independientemente del sentido “correcto” filológicamente, el texto se leyó como está en los manuscritos antes de dichas conjeturas (aunque sea difícil hacer sentido del pecho teñido de sangre a partir de la emanación del muslo”), por lo que no podemos descartar que dicha versión haya sido recibida por los lectores de los siglos XVI y XVII a pesar de sus problemas hermenéuticos. Cabe aclarar que no defiendo filológicamente este texto, sino que lo mantengo en esta ocasión por la comparación con Soto de Rojas.

En fin, si seguimos el *textus receptus* y la versión, no menos autoritativa que la de Fantuzzi, de Gow (1952a), Bión deja brevemente la descripción de la carrera de

³⁸⁸ Diccionario de autoridades, s.v. “distráido”: “andar divertido”: estar enamorado y desatender otras cosas.

³⁸⁹ García Teijeiro & Molinos Tejada (1986, p. 332, n.5) sintetizan los problemas textuales de este pasaje de manera ilustrativa: “El texto de los vv. 25 s. suele alterarse aceptando dos conjeturas de Ahrens, *heima* en v. 25 en vez de *haima*, y *kheirón* en v. 26, en vez de *méron*; de este modo, se referirían a Afrodita y no a Adonis: ‘En torno a ella flotaba negra veste, y su pecho enrojecía por golpes de las manos’. Pensamos, sin embargo, que el texto transmitido por los manuscritos e impreso por Gow es defendible; el poeta contrapone la carrera desesperada de la diosa y la quietud mortal de Adonis.” También traducen consecuentemente: “En los costados de él, por el vientre, corría negra sangre, iba del muslo a enrojecerle el pecho, y el seno, que antes fuera de nieve, se le tornaba a Adonis roja púrpura.”

Afrodita para mostrar a Adonis desangrante, y en seguida vuelve a la diosa. Después de introducir el estribillo a manera de lamento (28-31) y de narrar el luto de la naturaleza por Adonis (32-39) intercalado con el estribillo (‘αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις’, 37) finalmente en v. 40 ella llega con Adonis y ve su cuerpo ensangrentado (40-41): ὡς ἶδεν, ὡς ἐνόησεν Ἀδώνιδος ἄσχετον ἔλκος, / ὡς ἶδε φοίνιον αἶμα μαραιομένω περὶ μηρῶ (“Cuando vio, cuando miró la incontenible herida de Adonis, cuando vio la oscura sangre alrededor del muslo destrozado...”). Para sintetizar, ambos poemas comparten esta técnica estructural narrativa de cambiar el foco, durante la carrera de Venus, de la diosa, a Adonis, a Venus y de nuevo a Adonis.

En Soto de Rojas, Venus se encuentra por fin con su amado Adonis, que está herido en el suelo, e intenta aplicar hierbas a su herida; su sagrada mano también se llena de sangre: “hierbas le aplica a la mortal herida / la mano de piedad ensangrentada” (2040-1). Después coloca su boca en la boca de Adonis, intentando que su aliento no escape, e intenta resucitarlo:

Porque el precioso humor no se derrame
junta su boca con la boca helada,
y, con voz lastimosa,
de Atalanta imitando los rugidos³⁹⁰,
resucitarle intenta los sentidos;
engañada, imagina que respira,
y es que su mismo aliento
sale buscando la región del viento,
que en vaso ya quebrado, y tan pequeño,
porción no cabe de tan alto dueño” (2042-51).

Aquí también destaca el concepto del desengaño, pues Venus está “engañada” y no logra concebir que su amado está agonizando. De tal forma, Soto afirma que poco a poco va cobrando conciencia del hecho: “mas el presente día / la va desengañando” (2057-2058). En este caso, incluso Venus es afectada por el poder invasivo del amor y debe salir de ese engaño, que sólo se asimila con lágrimas: “y así, tierna llorando, / estas tristes palabras le decía” (2059-2060).

La anterior imagen nos remite de inmediato a la escena del “último beso” de los amantes como la retrata Bión (42-50):

³⁹⁰ Aquí Soto evoca el mito que narró la misma Venus en el fragmento VI. Esta es una confirmación de la estructura especular que describíamos en el subcapítulo 5.2.

πάχϋας ἀμπετάσασα κινύρετο, ‘μείνον, Ἄδωνι, / δύσποτμε μείνον Ἄδωνι, πανύστατον ὦς σε κιχείω, / ὦς σε περιπτύξω καὶ χείλεα χείλεσι μίξω. / ἔγρεο τυτθόν, Ἄδωνι, τὸ δ' αὖ πύματόν με φίλησον, / τοσσοῦτόν με φίλασον ὅσον ζώῃ τὸ φίλαμα, / ἄχρις ἀποψύχῃς ἐς ἐμόν στόμα, κείς ἐμόν ἦπαρ / πνεῦμα τεδὸν ῥεύσῃ, τὸ δέ σευ γλυκὺ φίλτρον ἀμέλξω, / ἐκ δὲ πῖω τὸν ἔρωτα· φίλαμα δὲ τοῦτο φυλάξω / ὡς σ' αὐτόν τὸν Ἄδωνιν”

(“emitió este lamento abriendo los brazos: “Espera, Adonis, desdichado Adonis, espera hasta que llegue contigo por última vez, a que te abrace y mezcle labios con labios. Despierta un momento, Adonis, y bésame de nuevo por última vez; bésame tanto cuanto viva el beso, hasta que expires en mi boca y hacia mi corazón fluya tu respiración, y aspire tu dulce cariño, y beba tu deseo. Guardaré este beso como a ti mismo, Adonis, pues tú me huyes, desdichado”).

Afrodita pide con estas palabras a su amante que espere a que llegue, que aguante, para que pueda besarle por última vez, que la bese el tiempo que le quede de vida, para que así respire su último aliento en la boca de Venus; la diosa guardará este beso, este aliento, como si fuera el último. Soto de Rojas no llama a la acción de Venus “beso”, pero “juntar boca con boca” es claramente una reelaboración de χείλεα χείλεσι μίξω.

Además, Soto menciona el “precioso humor”, el aliento de Adonis, que intenta recoger con su boca. Esto nos recuerda a ἄχρις ἀποψύχῃς ἐς ἐμόν στόμα, el que Adonis expire en la boca de Afrodita, y al πνεῦμα τεδὸν, el respiro o aliento de Adonis que irá hasta el hígado de Venus. La actitud de Afrodita bionea, igualmente, se asemeja a la de la Venus de Soto, pues no quieren reconocer la muerte de Adonis, y la del griego busca guardar el beso de Adonis como si fuera él mismo. Vemos fundida en ambos textos la dimensión erótica, por un lado, y funeraria, por otra, de la respiración y el aliento, aspectos y vocablos en los que ambos textos insisten.

Como puede verse, la escena del beso en Bión está ya incrustada en el lamento de Afrodita. Por otra parte, en Soto de Rojas esta escena precede por poco el lamento de Venus, pues Venus, en negación, intenta convencerse de que Adonis está todavía vivo. Cuando finalmente cae en cuenta de su muerte, comienza su lamento (v. 2060 ss.):

Luz de mis tristes ojos,
alma de mi sentido,
prisión gustosa de mi atento oído,
mitad del corazón que me animaba,
la muerte os ha rendido
y pretende gozar vuestros despojos (2060-2066).

Venus expresa así su amor por Adonis, pues era la mitad de su alma, locución común en poesía amorosa o laudatoria clásica. No obstante, la muerte se ha llevado a su gran amor, contra la que ya comienza a dar muestras de resentimiento. Más aún, la frase “La muerte os ha rendido” (2065) nos recuerda a Bión (51): φεύγεις μακρόν, Ἄδωνι, καὶ ἔρχεται εἰς Ἀχέρωντα (“Huyes lejos, Adonis, y te vas hacia el Aqueronte”).

De inmediato, Venus exclama su desprecio por el jabalí y por las divinidades que marcaron el destino de Adonis:

Vuelva el bruto animal que al monte exhorta
a más horror con su fiereza brava;
vuelva y su agudo filo
corte, si puede, Alaquesis mi hilo
que mientras no le corta,
no vencerá la muerte
al hijo de Cíparas lastimoso,
pues triunfa poderoso
dentro el alcázar de mi pecho fuerte (2069-77).

Vemos que Venus desafía a Láquesis, aquí llamada “Aláquesis”, una de las tres Moiras según la Teogonía de Hesíodo³⁹¹, a cortar su hilo, es decir, su vida; claramente esto es imposible, pues Venus es diosa y es inmortal.

Esta aseveración recuerda a Bión, 52-53: ἃ δὲ τάλαινα / ζῶω καὶ θεὸς ἔμμι καὶ οὐ δύναμαί σε διώκειν (“pero yo, desgraciada, vivo: soy diosa y no te puedo seguir”). También Bión menciona a las Moiras al final de su poema. Éstas cantan para Adonis, intentado traerlo de regreso a la vida, pero él no las escucha: χαῖ Μοῖραι τὸν Ἄδωνιν ἀνακλείουσιν, Ἄδωνιν, / καὶ νιν ἐπαείδουσιν, ὃ δὲ σφισιν οὐκ ἐπακούει· (94-95; “y las Moiras lloran “¡Adonis, Adonis!” y le entonan encantamientos (es decir, lo llaman con encantamientos), pero éste no las escucha”). Por ende, la aparición de Láquesis como representante del final del destino humano en Soto de Rojas podría estar vinculada con la anterior mención de estas divinidades, además del obvio clima funerario y el tópico del destino trágico que permea toda la obra. Igualmente, Afrodita bionea se considera desgraciada, pues sabe que no puede seguir a Adonis a la muerte. La incompatibilidad entre su naturaleza divina y la mortal de Adonis, así como la frustración que esto conlleva, está en ambos textos.

³⁹¹ Hes. *Theog.* 217ss. Hesíodo hace a las tres Moiras, Cloto, Láquesis y Átropos, hijas de Nyx. Las Moiras son la representación de la duración de la vida humana. El equivalente latino son las Parcas.

Adonis vivirá incluso muerto gracias al amor de Venus (“no vencerá la muerte / al hijo de Ciniras”, 2074-5),³⁹² lo cual continúa con el motivo bioneo del aliento del difunto recogido mediante el beso y guardado en el pecho de Afrodita. Adonis vivirá en el pecho de Venus, que será como un “alcázar” de su alma. Soto también insiste en el alma de Adonis y su pervivencia mediante ella. Por ejemplo, Venus pide a Adonis que vuelva, pero ahora ya es un “alma”: “volved, alma hermosa” (2083). De forma similar, Bión pone especial atención, como ya se dijo, en el alma y aliento de Adonis como los medios en los que continúa vivo (ἀποψύχων, ἀποψύχης (“expirar o respirar”), 9, 47; πνεῦμα τεὸν (“tu respiración”), 48; φίλημα...ὡς αὐτὸν τὸν Ἄδωνιν (“el beso... como si fuera el mismo Adonis”), 49-50)

Venus llora mientras se lamenta por sí misma:

Mas, ¡ay de mí!, que voces doy al viento
y arroyos de mis lágrimas derramo
sin esperanza de jamás cogerlas.
Mi Adonis sin aliento,
¿y no responde, cuando más le llamo? (2103-7).

Todo este pasaje evoca la lástima de Afrodita por sí misma en Bión: ἐμμί δ' ἐγὼ πανάποτμος, ἔχω δ' ἀκόρεστον ἀνίαν / καὶ κλαίω τὸν Ἄδωνιν, ὃ μοι θάνε (56-57, “Yo soy muy desafortunada, y tengo una aflicción incesante y lloro a Adonis, que se me murió”). También el último verso de Soto aquí citado nos remite al grito infructuoso de Afrodita, ya mencionado, por su “esposo Asirio y muchacho” durante su desesperada carrera: ὄξυ δὲ κωκύουσα δι' ἄγκεα μακρὰ φορεῖται / Ἀσσύριον βοόωσα πόσιν, καὶ παῖδα καλεῦσα (23-24).

A continuación, Venus deplora que sus bodas hayan acabado tan abruptamente y que se hayan convertido en funerales:

Tórtola soy en el desierto ramo
que ayer estuvo en tálamo frondoso,
gozando alegre de su dulce esposo.
Ayer vi levantado
el laurel eminente,
señor del monte, de la selva y prado,
cubierto de armonía,

³⁹² Egido (1981, p. 222, n. 259) reconoce que aquí Soto se refiere a “Adonis, aunque muerto, vivo en el pecho de Venus”.

de pompa hermosa y majestad cercado
y, en un instante, su verdor marchito
hallo en la tierra sin sazón cortado (2108-2117).

Venus se compara con una tórtola, que se asocia de inmediato con el amor fiel y duradero. El día anterior estuvo con su esposo en “tálamo frondoso”, lo que crea una imagen de erotismo, el lecho nupcial, pero también de fertilidad. Adonis, en estas asociaciones, es un laurel, que un día es “señor del monte, de la selva y prado” y el otro se halla cortado, marchito. Esto hace referencia al valor ritual de Adonis, que es un dios de la vegetación y del ciclo de muerte y renovación de la naturaleza.

Este tema también está en Bión: ἔσβεσε λαμπάδα πᾶσαν ἐπὶ φλιαῖς Ὑμέναιος / καὶ στέφος ἔξεπέτασσε γαμήλιον· οὐκέτι δ' ὕμῃν / ὕμῃν', οὐκέτ' ἄειδεν ἐὼν μέλος, ἀλλ' ἔλεγ', αἰαῖ / αἰαῖ', καὶ τὸν Ἄδωνιν' ἔτι πλέον ἢ Ὑμέναιον'. (87-90, “Apagó toda antorcha en los umbrales Himeneo y la corona nupcial destrozó. Ya no “Himeneo, Himeneo”, ya no cantaba su canción, sino que decía “¡ay, ay!, ¡ay, ay!”, y “¡Adonis!”, ya más que “Himeneo””). El Himeneo, personificado como dios del matrimonio, ha apagado las antorchas nupciales, símbolo del fin de las bodas, y ya no canta la canción de boda, sino que se lamenta con ¡ay, ay! y con “Ay, Adonis!”. El lamento fúnebre sustituyó la boda, o alterna con la misma, pero predomina sobre ella. Es claro que aquí Bión traza la dicotomía, intrínseca al culto de Adonis, entre el matrimonio y el funeral y sus correspondientes ritos. Himeneo, la canción ritual de la procesión de boda, está en triste contraste con el reciente enlace entre la diosa y el joven. Así como la Venus de Soto lamenta este súbito cambio, en Bión el funeral sustituye las bodas.

Soto retoma este tema y el contraste entre muerte y boda en 2152 ss. (además de la frustración por las bodas no cumplidas, con lo que funde los dos temas precedentes):

¿Son estos, dulce esposo, amada prenda
los tálamos lascivos regalados,
que me estaban guardados,
para en la vuelta celebrar mis bodas?
¿Son las encinas desde monte todas,
los placenteros siempre convidados,
de tu sangre brindados,
y a ser posible, ahítos
de mis dolientes lastimosos gritos?
¿Son los epitalamios, dime, agudos

estos espinos rudos? (2152-2162).

Nótese la constante antítesis entre el vocabulario funerario y el matrimonial: tálamo, dulce esposo, amada prenda, bodas, epitalamio / sangre, dolientes lastimosos gritos, agudos espinos rudos. “Epitalamios”, además, podría funcionar como un sinónimo del “Himeneo” de Bión.³⁹³

Soto elabora una imagen en la que podemos ver al joven palidecer: “la confusión rosada de su oriente, / entre densos nublados, / amarillos y cárdenos, se absconde” (2125-2127). La confusión rosada de su oriente, el rubor de su juventud expresado en sus mejillas rojas, ahora se oculta entre nubes opacas, amarillentas y amoratadas. Esto es una metáfora de cómo va perdiendo poco a poco, conforme sangra y agoniza, el color de sus mejillas; finalmente palidece por la muerte. Imágenes semejantes en el Lamento de Bión describe que el joven Adonis perdiendo el color y, con ello, la vida: ὑπ' ὀφρύσι δ' ὄμματα ναρκῆ, / καὶ τὸ ῥόδον φεύγει τῷ χεῖλεος (10-11, “bajo las cejas la mirada se entumece, y la rosa huye del labio”). La rosa escapa de sus labios, es decir, pierde su color rojo. Además, vemos sus ojos, su rostro, adormecerse.

El lamento de Venus termina en 2163. Entonces Soto regresa a describir el lecho de muerte y el funeral de Adonis. Viene acercándose “el tropel ... / de la hermosa Diana” (2164-5). Llega primero el perro de Adonis, Melampo, quien aúlla con dolor cuando ve el cuerpo de su dueño y hace que los demás perros también lloren:

Temiendo al joven solo en tal contienda
corría venteando
Melampo perro y, viendo a Adonis, ladra
tan lastimosamente,
que líquidos aljófares sembrando
va el escuadrón ardiente,
sin ver el mal presente (2166-73).

Vemos a los perros de Adonis formando una especie de coro fúnebre, con lo que se unen al lamento y al luto de Venus. Igualmente, Bión hace que los perros de Adonis se unan al llanto (18): τῆνον μὲν περὶ παῖδα φίλοι κύνες ὠδύραντο (“Por este joven los queridos perros se lamentan”).

³⁹³ Himeneo y epitalamio son canciones entinadas en el ritual de bodas pero no son la misma. De cualquier manera, ambas simbolizan metonímicamente el matrimonio.

Tras su discurso, Venus se suelta a llorar y se convierte en “directora” de la sinfonía luctuosa formada por su llanto y el de los perros, con lo que se crea una procesión fúnebre guiada por la diosa y que evoca el tema del poema de Cueva:

Venus al llanto desató la rienda,
mientras suena la triste melodía
que el monte amedrentaba y confundía,
y con las manos de cristal manchadas,
como maestra, los compases lleva
a la música nueva,
arrancando madejas de su frente... (2174-2180).

Venus continúa caracterizada como mujer en duelo, como indican las señales físicas, pero en esta ocasión no llora sola, sino que, mediante el símil de la orquesta musical, se convierte en guía de una especie de cortejo fúnebre al que se unen otros elementos, puesto que su “triste melodía” amedrenta y confunde el monte. El poeta no establece explícitamente si alguien además de los canes se une al canto. Sin embargo, el monte recibe el sentimiento de la diosa, lo absorbe y se siente afectado por él.

Aquí Soto elabora una falacia patética, un recurso literario que también usa Cueva para acentuar la pena de Venus (octos. 41-42). Si leemos los versos anteriores de tal forma, entonces Soto hace partícipes a los elementos naturales y humanos que ocupan el monte del llanto de la diosa y del funeral de su amado. Bión evidentemente incluye una falacia patética en su retrato de la muerte de Adonis (31-35): ‘τὰν Κύπριν αἰᾶ’ / ὥρεα πάντα λέγοντι, καὶ αἱ δρύες ‘αἶ τὸν Ἄδωνιν’ / καὶ ποταμοὶ κλαίοντι τὰ πένθεα τᾶς Ἀφροδίτας, / καὶ παγαὶ τὸν Ἄδωνιν ἐν ὥρεσι δακρύοντι, / ἄνθεα δ’ ἐξ ὀδύνας ἐρυθθαίνεται (“¡Ay, ay, Cipris!” exclaman todas las montañas, y las encinas “¡ay, Adonis”, y los ríos lloran las penas de Afrodita, y las fuentes en las montañas lloran, y las flores por el dolor se tiñen de rojo”). También Afrodita llora por toda colina y valle (35-36): ἃ δὲ Κυθήρα / πάντας ἀνὰ κναμῶς, ἀνὰ πᾶν νάπος οἰκτρὸν αἰίδει (“y Citerea, a través de todas las arboledas, a través de todo valle canta miserablemente...”).

Un elemento común a todos los relatos de este mito es la metamorfosis. Sin embargo, Soto incluye varias, las cuales, más aún, guardan similitudes con las dos metamorfosis que presenta el poeta griego. En el fragmento VII, las lágrimas

abundantes de Venus caen sobre el prado, cuyas plantas las reciben gustosamente, como si fueran rocío:

Derrama la piedad³⁹⁴ con ancha mano
copias de perlas tantas,
que las recogen las silvestres plantas
y en forma las ostentan diferente,
orgullos mil verdegueando hermosos
en brazos generosos (2183-8).

Esto no es formalmente una metamorfosis, es decir, las lágrimas de Venus no se transforman en nuevas flores. No obstante, estas lágrimas, al aterrizar en tales flores adquieren nuevas y vistosas formas, cual adornos o joyas para las flores. En otras palabras, aunque no surjan nuevos seres, las flores ya existentes transforman y embellecen su apariencia. Recordemos que Bión hace que las lágrimas de Afrodita se conviertan en amapolas (vv. 64-66).

Vemos después un contraste, típicamente bioneo, entre los colores oscuros y claros, en este caso rojo con blanco: “Ya falta humor a tan copioso arroyo, / el albo sobra al turbulento río, / y el rojo humor, ya frío, / descansa cerca en un pequeño hoyo” (2189-92). Resulta muy ilustrativo gráficamente este contraste entre los ríos de sangre y los ríos de lágrimas: ya falta flujo al arroyo de sangre que emana de Adonis, es decir, se desangra totalmente, mientras que al albo, al de lágrimas, sobran, dado que son interminables. Soto describe esta sangre como “humor”, cuya forma líquida recuerda a las igualmente líquidas lágrimas de la diosa y del llanto en general, que ha ocupado toda la fábula.

Venus retoma su discurso, en esta ocasión para amenazar a Marte y a Cupido, y afirmar que dejará huella permanente de su amor por Adonis:

A pesar de un infame y un deforme,
cómplices fieros deste caso enorme,
en los tesoros de mi amor pasado
vínculo dejaré constituido
que eternamente pague a la memoria
lo que usurpar pretenderá el olvido (2195-2200).

³⁹⁴ Destaca también que se le relaciona abiertamente con una madre-virgen al llamársele “la piedad”, tópico frecuente en las artes plásticas y en el imaginario religioso de los siglos XVI y XVII. Esto nos recuerda las atribuciones maternas de Venus que habíamos discutido en el capítulo 5.2.

Tras esta declaración, saca de una pequeña alhaja (“brinquiño”) una especie de pócima que rocía sobre la sangre mientras pronuncia palabras oscuras (“pronunciaba / palabras de dialecto nunca usado”, 2206-7)³⁹⁵ y gira en círculos, con lo que comienza la metamorfosis. La sangre de Adonis se convierte, de tal forma, en una rosa roja:

Luego se vio la sangre retirada
en diferentes partes arrugada
en un pie cada parte levantarse
y en presencia de todos ampollarse.
En cada capullejo que se abría
alegre se veía
un cielo arrebolado,
que la flor avergüenza del granado³⁹⁶ (2208-2215).

Curiosamente, la metamorfosis no se da por sí misma sino que Venus tiene que llevar a cabo un rito mágico totalmente ajeno a sus atribuciones mitológicas clásicas. En el *Lamento* de Bión hay dos metamorfosis, una de las lágrimas de la diosa en anémonas y otra de la sangre de Adonis en rosa (64-66), igual que la sangre en Soto de Rojas. Recordemos que estos versos son los que cita Herrera en español al glosar la *Égloga* III de Garcilaso en sus *Anotaciones* y que, por ende, eran conocidos en España en el siglo XVI. Tampoco puede ignorarse que, al igual que Bión, Soto vincula los líquidos que emergen de la diosa, las lágrimas, y los que emergen de Adonis, su sangre, en el momento de la metamorfosis.

Venus después encomienda su amor a Ceres: “traslado deja de su hermosa historia / recomendado a Ceres / que siempre le renueva sus placeres”. Ésta es una referencia al culto de Adonis y su relación con la fertilidad y el ciclo de la vida. Poco después invoca a su hija, Proserpina, cuya presencia tiene sentido contextual en el rito de Adonis, pues también es una deidad de la fertilidad, del ciclo de las estaciones (los meses que no está son el invierno y los que sí son la primavera, la estación del reflorecimiento), y del renacimiento. Más aún, es una divinidad del inframundo, la esposa de Hades o Plutón. Por esto, es ella quien conduce el alma de Adonis al mundo de los muertos:

³⁹⁵ Esta escena recuerda a Bión 77, en el que el narrador pide a Afrodita que rocíe a Adonis con ungüentos y perfumes; aquí se deben rociar sobre el cuerpo de Adonis, no sobre su sangre, y no tiene la finalidad de concretar la metamorfosis sino de preparar el cuerpo.

³⁹⁶ La flor de granada es roja y pequeña. Llama la atención que aquí Soto introduzca una flor local como punto de comparación. Importancia de la flora, fauna y orografía locales en el relato de Soto de Rojas.

Luego a su hija invoca,
a quien el reino de las almas toca.
Proserpina, al momento,
con paso cuidadoso
hace que se trasmonte
- a pesar del barquero de Aqueronte-
el alma desta flor rompiendo el viento... (2222-30).

No obstante, esta función de “conductora de alma de Adonis” puede explicarse si leemos en contraste el *Lamento* de Bión, en donde es invocada Perséfone. En su lamento, Afrodita, irritada contra la diosa, la designa como rival, pues ella se quedará con su esposo, y lamenta que todo lo bello va hacia ella, siendo así más poderosa que la misma Afrodita (54-4): λάμβανε, Περσεφόνα, τὸν ἔμὸν πόσιν· ἔσσι γὰρ αὐτά / πολλὸν ἔμεῦ κρέσσω, τὸ δὲ πᾶν καλὸν ἐς σὲ καταρρεῖ (“Toma, Perséfone, a mi esposo. Tú misma eres mucho más fuerte que yo, y todo lo bello hacia ti se precipita”). Es justamente Core, Perséfone, la que no deja que Adonis regrese a la vida, aunque las Moiras, el destino mismo, le hablan para que regrese (94-96): χαῖ Μοῖραι τὸν Ἄδωνιν ἀνακλείουσιν, Ἄδωνιν, / καὶ νιν ἐπαείδουσιν, ὃ δὲ σφισιν οὐκ ἐπακούει· / οὐ μὲν οὐκ ἔθέλει, Κώρα δὲ νιν οὐκ ἀπολύει (“y las Moiras lloran “¡Adonis, Adonis!” y lo llaman con encantamientos, pero éste no las escucha, pero no por su voluntad, sino que Core no lo libera”). Bión también menciona a Aqueronte (51): φεύγεις μακρὸν, Ἄδωνι, καὶ ἔρχεαι εἰς Ἀχέροντα (“Huyes lejos, Adonis, y te vas hacia el Aqueronte”). Por consiguiente, el uso de divinidades infernales es otro aspecto que vincula ambos poemas, y que también aparece en el *Llanto* de Cueva.

Subsecuentemente, Soto describe la preparación del cuerpo de Adonis, igual que el poeta griego. Llega una escuadra de ninfas con guirnaldas para darle sepulcro:

Limpian el cuerpo, aun sin el alma bello
y llévanlo igualado,
recogido el cabello,
a más hermoso y más vecino prado,
donde le canten honras cada día
pájaros mil con dulce melodía.
En urna levantada de diamante
-ya que el sol en las ondas se escondía-
el cuerpo colocaron del amante,
y Venus, despedida
de la escuadra de ninfas comedia,
en un vale postrero... (2235-46).

En esta escena las ninfas lavan el cuerpo, lo preparan, y después lo llevan a otro lugar más apropiado para terminar el ritual. Venus, así se prepara para despedir de una vez por todas a su amante. El día ya estaba acabando (“el sol en las ondas se escondía”), así que había que dar fin a todo el asunto.

Por su parte, Bión termina su texto con la escena en la que Citerea, junto con los amores, mueven el cuerpo, lo limpian (68-85) y le arrojan flores y otros elementos:

μηκέτ' ἐνὶ δρυμοῖσι τὸν ἀνέρα μύρευο, Κύπρι· / οὐκ ἀγαθὰ σιβάς ἐστὶν Ἀδώνιδι φυλλὰς ἐρήμα. / λέκτρον ἔχει, Κυθήρεια, τὸ σὸν νῦν νεκρὸς Ἄδωνις· / καὶ νέκυς ὦν καλὸς ἐστὶ, καλὸς νέκυς, οἷα καθεύδων. / κάτθεό νιν μαλακοῖς ἐνὶ φάρεσιν οἷς ἐνίαυεν /... βάλλε δέ νιν στεφάνοισι καὶ ἄνθεσι· ... /... κέκλιται ἄβρὸς Ἄδωνις ἐν εἴμασι πορφυρέοισιν, / ἀμφὶ δέ νιν κλαίοντες ἀναστενάχουσιν Ἔρωτες / κειράμενοι χαίτας ἐπ' Ἀδώνιδι· χῶ μὲν οἰστώς, / ὃς δ' ἐπὶ τόξον ἔβαλλ', ὃς δὲ πτερόν, ὃς δὲ φαρέτραν· / χῶ μὲν ἔλυσε πέδιλον Ἀδώνιδος, οἱ δὲ λέβησι / χρυσεῖοις φορέοισιν ὕδωρ, ὃ δὲ μηρία λούει (68-72, 75, 79-84).

(“Ya no llores, Cipris, al esposo en los bosques; el solitario follaje no es un buen lecho para Adonis, que tenga tu tálamo, Citerea, Adonis ahora muerto. Incluso estando muerto es bello, bello muerto, como (si estuviera) dormido. Recuéstalo en los suaves mantos en los que reposaba... Arrójale guirnaldas y flores... El delicado Adonis yace en mantos purpúreos, y a su alrededor los Amores exhalan gemidos llorando mientras cortan sus cabelleras por Adonis. Uno le arroja los dardos, éste el arco, éste una pluma, éste la aljaba, y éste desata la sandalia de Adonis; aquéllos en cántaros dorados llevan agua, y éste lava los muslos”).

La descripción de las acciones rituales es parecida en ambos casos, y habría que considerar que la misma presencia de un rito de esta naturaleza es ya indicativa de una relación intertextual. Además, “y aun sin el alma bello” (2235) es una reelaboración o incluso traducción de καὶ νέκυς ὦν καλὸς ἐστὶ, καλὸς νέκυς, (71, “Incluso estando muerto es bello, bello muerto”).

Venus finalmente se despide de su amado y emprende la marcha en su carro de nuevo, pero antes erige el epitafio de Adonis (2253-60). Éste epitafio apela a la ninfa pasajera, pidiéndole que se detenga y llore, pues después caminará más ligera. El poema cierra con el tópico de la caza (“¡Oh tú!, que vas cazando, / ninfa inmortal...”, 2258-9), la muerte (el epitafio, la tumba) y el llanto (“llora y después caminarás ligera”, 2260), y la presencia velada del eros, latente en la apelación a una ninfa (en lugar de cualquier otro personaje o al típico caminante de los epitafios).

Por último, quisiera mencionar el uso en Soto de Rojas de las figuras de repetición, las cuales, en mi punto de vista, son herencia de la naturaleza repetitiva y

anafórica del *Lamento* de Bión (que a su vez proviene de su relación con el culto de Adonis), y delatan, mediante el estilo de ambos textos, una relación intertextual. En el fragmento VII encontramos un gran número de interjecciones y figuras de repetición que evocan el aire funerario y ritual propios de esta parte del relato y del mito. En primer lugar, las interjecciones de lamento y dolor, “¡ay!” son bastante comunes. En el momento en el que el jabalí hiere a Adonis, el poeta usa las frases “¡Ay, qué dolor!” (1995) y “el ¡ay! postrer que les quedaba ronco” (2000). También Venus expresa su dolor con “¡ay de mí!” (2103) y con el “¡ay!” del v. 2144.

Después, durante el lamento de Venus, en su indignación por el suceso, ella usa anáforas y otras figuras de repetición con el verbo “volver”: “Vuelva el bruto animal que al monte exhorta / a más horror con su fiereza brava; / vuelva, y su agudo filo / corte, si puede, Aláquesis, mi hilo” (2069-72). Unos versos más adelante, usa el mismo verbo:

Volved, volved a mí, que estoy rendida,
volved, alma hermosa,
esos ojos serenos,
de agrado siempre llenos,
lentos siempre de pompa luminosa.
Volved, veréis la acción más lastimosa... (2082-7).

Después repite una frase muy parecida en dos ocasiones: “Volved, Adonis bello; / ... Volved, Adonis;” (2092, 2096). Igualmente, hace políptoton con el verbo gozar en dos ocasiones: “gocen los sentidos, / ... goce mi amarga boca...” (2096, 2099).

Nótese también que “Adonis bello” es una traducción del καλὸς Ἄδωνις, que aparece varias veces en el texto de Bion (1, 2, 5, 7, etc.). Esta fórmula también se había usado en 1300, en el fragmento V, cuando apenas se enamora Adonis de la diosa, tras su primer encuentro y la primera despedida: “y el bello Adonis, en su pecho ardiente, dos corazones siente” (1300-1). Esto también confirma la unidad de ambos episodios, pues es primer encuentro alude al último, y viceversa.

Bión también preserva la cualidad ritual del mito de Adonis mediante una serie de repeticiones, principalmente con su estribillo (1-2): Αἰάζω τὸν Ἄδωνιν, ἄπώλετο καλὸς Ἄδωνις / ὤλετο καλὸς Ἄδωνις, ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες. (“Lloro a Adonis, “murió

el bello Adonis”; “murió el bello Adonis”, lamentan los Amores”); que tiene variaciones en αιάζω τὸν Ἄδωνιν· ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες (6, 15, “Lloro a Adonis, lamentan los Amores”); αιάζω τὸν Ἄδωνιν, ἄπώλετο καλὸς Ἄδωνις’(67, “Lloro a Adonis, ¡murió el bello Adonis!”); αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν, ἄπώλετο καλὸς Ἄδωνις’ (63, “¡Ay, ay, Citerea, murió el bello Adonis!”); ἄιαῖ τὰν Κυθήρειαν, ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες. (86, ““¡Ay, ay, Citerea!” Lamentan los amores”); La misma aparición de Eco (Ἀχὼ δ' ἄντεβόασεν, ἄπώλετο καλὸς Ἄδωνις’, 38, “Eco respondió: “murió el bello Adonis””) contribuye a la repetición de fórmulas y palabras. También vemos numerosas interjecciones y gritos de dolor: ἄιαῖ τὰν Κυθήρειαν’ (28, 63, 86, “¡ay, ay, Citerea!”); αἰαῖ’(37, 90, 93, “¡ay, ay!”); τὸν Ἄδωνιν’ (90, “¡Adonis!); / ὤλετο καλὸς Ἄδωνις’ (92, “murió el bello Adonis”).

En conclusión, los *Fragmentos de Adonis* de Pedro Soto de Rojas siguen el modelo del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión en múltiples ocasiones, aunque esto es léxica, temática y estilísticamente más visible en el fragmento VII, que narra lo que igualmente es contenido en el texto de Bión. Sin embargo, la vertiente trenódica es más ampliamente usada en toda la fábula de lo que parecería a primera vista, pues mediante los abundantes mecanismos prolépticos el autor anticipa el desenlace inevitable, inherente incluso, al mito de Adonis: su muerte, pero también la idea de que ésta será consecuencia de su amor. El erotismo, por ende, es indisociable de la muerte y de la tragedia en la versión de Soto de Rojas, concepto que también está íntimamente relacionado con la visión global de su obra: el desengaño y los peligros de amor. Adonis muere, al igual que su madre, víctima de los estragos del amor y de la pasión no controlada de la diosa Venus. El deseo y el amor desbordado aniquilan todo lo bello.

Esta ambivalencia ya ha sido notada por especialistas de la obra de Soto de Rojas. Al interpretar el *Desengaño*, Aurora Egido (1984, p. 33) mencionaba que: “la meta del amor perfecto, alcanzado en el amor de Dios, completa la obra ... los deseos mortales, la locura y el instinto brutal de los pasados placeres se sustituyen en la confesión final por el ánimo de un amador arrepentido...”, y el amor aparece como una enfermedad y locura de la que logra sobreponerse Fenixardo. Los fines morales de la obra literaria, continúa Egido (1984, p. 39), justifican la exposición del amor y sus

efectos para escarmiento de los lectores. ¿Podría esta misma reflexión estar presente en los *Fragmentos* y en la representación que Soto configura de Adonis? ¿Una dimensión moralizante, alegórica, de búsqueda de virtud cristiana a pesar de los placeres físicos y de un claro impulso hacia ellos? ¿A esto hace referencia la introducción de Bartolomé Ramón de Morales y la pretendida renuencia de Soto a publicar de nuevo y reconocer el Adonis?

Cabello Porras (2004, pp. 420-421) así lo cree, pues postula que Adonis en los fragmentos es como un peregrino de amor que queda convertido en señal para “caminantes”, en ejemplo y memoria de los peligros del amor, en modelo de conducta moral tras acceder al desencanto, aunque fracasa en su intento. Olympia González (1992, pp. 105-106) también considera que la negativa de Soto de publicar el poema: “apunta a una profunda ambivalencia de parte del autor hacia el texto” y su “problemática tensión entre sensualidad y didáctica moral”.

Esta tensión entre moralidad y erotismo, entre el enamoramiento y el desencanto, la posibilidad de su victoria y reivindicación cuando Adonis lloroso desprecia a amor pero que no es alcanzada y lo conduce a su perdición, se vincula con la teoría de Kluge (2004, p. 15), quien afirma que el amoralismo de la literatura mitológica barroca consiste en el diálogo entre extremos, en el que el mito es un medio para presentar temas controversiales; los *Fragmentos de Adonis* (cfr. Kluge 2014, p. 272) nos presentan una sorprendente mezcla de aproximaciones aparentemente incompatibles al mito antiguo y a la sensualidad que conlleva inevitablemente, pero Soto de Rojas deja en claro su intención edificante. En otro trabajo (Kluge 2015, pp. 1161-1162), destaca las ambivalencias del texto como evidencia de una constante oposición entre lo útil (*docere*) y lo placentero (*delectare*) en la poesía y ofrece una lectura metapoética de la figura de Adonis, en la que, precisamente por su dualidad erótico-moral, deviene símbolo de la fábula mitológica y sus tensiones intrínsecas. Igualmente, considero que Adonis funciona como una figura metapoética, pero no precisamente de la fábula mitológica como género. Creo que la interpretación del personaje Adonis y del poema en conjunto deben tomar en cuenta las lecturas, atinadas a mi parecer, de Egido, Cabello Porras y González. Por ello, Adonis funciona como un símbolo del desencanto y de las tensiones de lo prohibido y lo

divino, un vehículo de representación de la voz poética y del concepto del desengaño, tan ampliamente explorado por Soto en su obra. Sin embargo, Adonis queda a medio camino entre la locura y la reivindicación, lo que lleva al inevitable desenlace trágico.

Conclusiones

Después de estas páginas y de la evidencia expuesta en ellas, es importante redondear algunos aspectos relevantes para destacar los hallazgos de esta investigación. En primer lugar, la tradición clásica constituye un marco adecuado para explorar las distintas recreaciones de la muerte de Adonis y su cercanía con el modelo bioneo. No es necesario comprobar afinidades intertextuales precisas ni una lectura directa del texto de Bión, si bien ésta es de cualquier manera probable: lo que la tradición clásica nos permite observar es que la relación que une a Bión con Soto y Cueva está en los mismos textos y en la manera en la que interactúan con sus modelos. No es necesario adentrarnos en la cabeza de Cueva o de Soto para averiguar sus intenciones, si conocían o no el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión o si buscaban imitarlo, sino que los mismos poemas relatan un acercamiento a la tradición sobre el mito de Adonis que enfatiza, en distintas magnitudes, su muerte; notamos igualmente los elementos comunes y las semejanzas en los tópicos, descripciones, incluso en el ambiente trenódico-ritual creado mediante las interjecciones, y en otros componentes que señalan una tradición mitológica y poética conjunta y que unen nuestros textos con el de Bión, así como con otras manifestaciones cercanas (por ejemplo, las versiones de Pontano, de Mal Lara, etc., y otras que no hayamos discutido aquí).

Una objeción que podría oponerse a la propuesta de Bión como modelo es su marginalidad con respecto a otros autores más populares. Aparicio Maydeu destaca que las “referencias latentes o pasivas” que componen el acervo de la tradición pueden activarse durante algún proceso de creación nuevo. Es decir, el canon, el grupo de obras que deben ser imitadas según los principios y necesidades de cierto contexto, no es fijo ni estático; lo modélico va cambiando y ciertas obras que en un momento no son tomadas en cuenta, en otras ocasiones sí lo son. En el caso de las obras temprano modernas que transmiten la historia de Adonis y Venus, es erróneo pensar que Ovidio era único e inamovible como referente mitológico-literario básico para todo autor y época. Estos eclécticos relatos se crean a partir de múltiples fuentes, entre las cuales se encuentra Bión, que será un modelo obvio para los acercamientos a la muerte de Adonis y al lamento de Venus. Además, hay que tomar en cuenta la atribución del

Lamento a Teócrito, poeta bien conocido y parte del canon de imitación renacentista; esta confusión probablemente contribuyó a su popularidad y difusión desde Italia en el siglo XV, donde grupos como el de Ferrara de Battista Guarino, profesor de griego de Aldo Manuzio (quien publica la *editio princeps* del *Lamento* y promotor del helenismo que, según el volumen de Rial Costas, fue muy conocido en diversos ámbitos cultos en España), estudiaron con especial énfasis la poesía teocritea desde la década de 1460.

Otra objeción es la falta de conocimiento de griego en nuestros autores y en general en la península ibérica. Existieron importantes helenistas que conocieron en un profundo nivel filológico el texto de Bión, como Hernán Núñez de Guzmán, el Pinciano. No obstante, el dominio de la lengua no es necesario para conocer la literatura griega, que ya estaba bastante difundida, mediante traducciones latinas e incluso españolas, en toda Europa. Fernando de Herrera cita el *Lamento* en español, y las traducciones latinas de Hesus fueron varias veces reimpresas; la versión de Lorenzo Gambara había aparecido previamente en la colección de poesía griega de Fulvio Orsini (1568), texto que, de forma destacable, fue localizado por Ruiz Pérez y Rojas Pérez en la Biblioteca Universitaria de Sevilla. La obra de los bucólicos griegos devino una herramienta de trabajo relevante en toda Europa y en España, tanto en términos poéticos (así lo vemos en Herrera), como eruditos (en el ejemplo de las *Emendationes* del manuscrito salmantino del Pinciano).

El *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión fue un texto conocido y difundido en los siglos XVI y XVII, y por ende un texto accesible para autores educados e interesados en la antigüedad clásica, como Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas, miembros de academias literarias y con formaciones humanistas. Soto y Cueva eran poetas eruditos que formaron parte de círculos eruditos que insistían en la necesidad de conocer la mayor cantidad de fuentes posible. Además, el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión adquirió el estatus de modelo desde época romana; mediante los principales poetas latinos (Virgilio, Catulo, etc.), pasó al canon tradicional de imitación clásica. El desconocimiento actual de este texto no debe dirigirnos hacia conceptos errados sobre su posible impacto en la tradición posterior.

El ambiente cultural y literario en el que trabajó Juan de la Cueva moldeó su labor como poeta y su contacto con importantes personajes del humanismo sevillano, como su maestro Juan de Mal Lara (autor de versos sobre la muerte de Adonis en su *Hércules furioso*), o Fernando de Herrera, propició su interés por la antigüedad y los modelos clásicos. Herrera, además, nos ayuda a determinar el grado de contacto que existía en Sevilla en el siglo XVI con la tradición griega. No es relevante determinar el grado de conocimiento de Cueva del griego antiguo. La relación de Juan de la Cueva con estos eruditos y helenistas es sumamente significativa y permite proponer la posibilidad de que Juan de la Cueva haya tenido contacto con el *Lamento fúnebre por Adonis*.

En el caso del *Llanto de Venus por Adonis*, es imperativo estudiar los componentes no ovidianos del relato para amplificar nuestro panorama sobre el uso de fuentes clásicas, especialmente griegas, en Cueva. Dado que este poema pertenece a la vertiente trenódica, el texto de Bión surge como un posible modelo para recrear dicho tópico. Un examen atento de la conformación literaria del *Llanto* y de su eclecticismo característico demuestra que el *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna fue un modelo fundamental para Juan de la Cueva.

El eclecticismo del *Llanto de Venus* es una de sus características más destacables y enfatiza también el conocimiento que Cueva muestra de la tradición literaria griega. Éste es un relato sumamente atípico del mito de Venus y Adonis que va más allá de la narración de la muerte del joven, convierte el llanto de Venus en una verdadera precesión fúnebre e introduce el innovador episodio de Momo. Aquí, Cueva conjunta dos de sus facetas preferidas, el lamento (que se relaciona con la tragedia) y lo burlesco. Un análisis de la construcción del *Llanto* devela que Cueva recurrió a múltiples modelos para realizar esta amalgama. La manera en la que el texto de Cueva recurre a la tradición griega apunta a que conocía su literatura y que su interés en el *Lamento* bioneo no es un caso único, sino que los modelos griegos están por doquier en su corpus.

La literatura griega y sus tradiciones se encuentran por doquier en la obra de Cueva. Tanto el autor como su círculo literario sevillano conocieron la obra de los

bucólicos griegos. Las alusiones a Teócrito y motivos propios de la poesía bucólica, sobre todo en el lamento de Venus, alertan sobre la presencia de esta tradición en el poema, y sobre el hecho de que Cueva tiene como modelo este género. Además, en varias otras ocasiones, más allá del retrato de la muerte de Adonis, encontramos ecos de autores griegos, especialmente en la vertiente burlesca y satírica encarnada por Momo y sus cualidades metapoéticas. Cueva hace parte indispensable de su quehacer poético al dios Momo a través de su obra. En el *Llanto*, hay que explorar las implicaciones metapoéticas de la figura de Momo, haciendo énfasis en lo literario y textual (qué es lo que Momo proyecta sobre la poética de Cueva), en lugar de “biográficas”. La dualidad de su figura a través de la obra de Cueva es constante, pero simboliza la tradición burlesca griega y su importancia en Cueva.

La muerte de Adonis es un elemento importante en la obra de Pedro Soto de Rojas. El granadino la retrata, destacablemente, en la éfrasis del arco de la égloga 1 y en el soneto titulado *Deprecación a Venus*, ambos en el *Desengaño de amor en rimas*. Este es un interés mitológico recurrente en la obra de Soto que además está ligado con la tradición bucólica, género que había cultivado desde el inicio de su trayectoria poética. En este sentido, el *Lamento fúnebre por Adonis* no parecería una fuente inverosímil o ajena a la práctica literaria de Soto.

Soto estuvo vinculado toda su vida con las Academias del siglo XVII. Su producción poética estuvo marcada por éstas, y su conocimiento de la literatura clásica y de los modelos, tanto antiguos como modernos, se vincula con la erudición propia de este ámbito. Su cercanía con la poética gongorista también afecta su relación con la tradición antigua. Soto de Rojas no sigue un único modelo fielmente, en este caso el ovidiano, sino que su variación, notoria en los siete fragmentos de su *Adonis*, implica el uso y mezcla de distintas tradiciones, lo cual le permite, además, demostrar su erudición.

Los *Fragmentos de Adonis*, aunque están constituidos en siete episodios y es en el último en el que se narra la muerte del joven, están estrechamente vinculados entre sí, más allá de la secuencia narrativa, por la ilación de una serie de elementos recurrentes que aparecen a través de toda la obra: la sangre, las imágenes de carreras

y cacería, la lascivia (que sintetiza lexicalmente la relación entre eros y muerte), la construcción especular de los personajes y episodios, etc. La interferencia genérica de la tragedia, la relación eros-muerte y el llanto de Adonis destacan el funcionamiento de la vertiente trenódica en la fábula de Soto, así como su relación con el *Lamento* de Bión, exponiendo la importancia que tiene como modelo más allá del retrato de las escenas de muerte y lamento. También encontramos paralelos e intertextos con las fábulas y poemas italianos tempranos modernos sobre Adonis. Este aspecto aún no está suficientemente estudiado y debe explorarse con detenimiento en el futuro.

Los *Fragmentos de Adonis* de Pedro Soto de Rojas siguen el modelo del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión en múltiples ocasiones, aunque esto es léxica, temática y estilísticamente más visible en el fragmento VII, que narra lo que igualmente es contenido en el texto de Bión. Sin embargo, la vertiente trenódica es más ampliamente usada en toda la fábula de lo que parecería a primera vista mediante los abundantes mecanismos prolepticos el autor anticipa el desenlace inevitable, la muerte de Adonis, pero también la idea de que ésta será consecuencia de su amor. El erotismo es indisociable de la muerte y de la tragedia, lo cual nos lleva a conclusiones sobre la visión global de su obra: el desengaño y los peligros de amor. Adonis muere, al igual que su madre, víctima de los estragos del amor y de la pasión no controlada de la diosa Venus.

Desatacan, además, notorios ecos literarios y textuales entre los poemas de Cueva y Soto y el de Bión:

*El enfoque en el lamento (más evidente en Cueva; en Soto acentuado por la prolepsis).

*La imagen del muslo sangrante de Adonis (Cueva)

*El uso de verbos de visión y reconocimiento; el énfasis en el aspecto visual del reconocimiento del suceso por parte de la diosa y su vínculo con el componente emocional de la anagnórisis (Cueva y Soto).

*La presencia de Eco y su función para difundir los gritos (Cueva y Soto)

*La carrera de Venus corriendo desesperada y despeinada, y que sangra a causa de un rosal blanco (elementos recurrentes en otros relatos temprano modernos italianos y españoles) (Cueva y Soto)

*La imagen de Venus adolorida ante un Adonis pálido, limpiando su rostro, que todavía es bello y lo besa una última vez (Cueva y Soto)

*La repetición de la fórmula “bello Adonis” y frases similares (“Ay mi Adonis”, “Adonis mío”), así como de interjecciones que dan a la dicción poética de Venus una apariencia funeraria (Cueva y Soto)

*Uso constante de preguntas retóricas en el discurso de Venus (Cueva)

*Descripción de los ritos fúnebres (Cueva y Soto)

*Referencia al aspecto ritual y al festival de las Adonias (también Mal Lara termina con la referencia a las fiestas anuales) (Cueva y Soto)

*Mención de Proserpina (Cueva y Soto)

*Mención de las Moiras (Soto)

*Metamorfosis de Adonis (aunque éste es un elemento *sine qua non* del mito que aparece en prácticamente todas las versiones, aunque de forma distinta) (En Cueva: Venus transforma a Adonis en una flor purpúrea, una amapola roja, que surgen por todo el prado; en Soto: Venus convierte la sangre de Adonis en una rosa roja; es posible que las lágrimas de Venus que embellecen las plantas donde caen también indiquen metamorfosis)

En ambos poemas hay también elementos propios de la tradición bucólica, como la falacia patética que acentúa la pena de Venus y los asistentes.

Ambos autores hacen uso de la prolepsis, aunque de maneras distintas. Ésta se vincula con la vertiente trenódica, pues a través de ella la muerte se convierte en el rasgo más distintivo de estas narraciones del mito de Adonis, incluso eclipsando su relación erótica con Venus; el vínculo entre tragedia y prolepsis, notorio y compartido por ambas fábulas, marca la naturaleza fatídica de los amores de Venus y Adonis.

Cueva hace uso de la prolepsis en numerosas ocasiones para anticipar la muerte de Adonis, tanto en las pocas octavas que anteceden este suceso como en algunas cuantas posteriores. Esto intensifica el tono trenódico del *Llanto* y destaca con mayor fuerza el vínculo con el *Lamento* de Bión. La prolepsis le permite a Cueva adaptar el material no ovidiano, funerario, de este mito, amplificar sus límites y explorar sus posibilidades sin romper la unidad narrativa. La presencia de la muerte a través de la prolepsis funciona como un mecanismo poético-retórico y estilístico, con el que expande su relación con la vertiente trenódica y enfatiza la novedad de su acercamiento a un mito ampliamente recreado.

En Soto de Rojas, encontramos una amplia serie de elementos que funcionan prolépticamente; dado que la muerte se narra al final de la fábula de más de dos mil versos, Soto despliega un uso mucho más abundante que Cueva de la prolepsis, que aquí agrupamos en tres sectores: tragedia, relación eros-muerte y el llanto de Adonis. Uno de los elementos prolépticos más interesantes en la obra de Soto es el llanto de Adonis. Éste es modelado como un poeta del desengaño al entonar una canción-lamento de vituperio contra Cupido y se convierte así en imagen de Soto de Rojas, otro poeta del desengaño, un reflejo metapoético del autor y de su poesía. Al igual que el Momo de Cueva (donde éste es representante de la modalidad satírica y de la voz poética del autor), el Adonis de Soto interviene de forma inusual en su relato mitológico para introducir un concepto frecuentemente explorado en su obra y una línea poética y moral propia. ¿Adonis, así, representa el desengaño y la reivindicación personal post-amorosa que es tan relevante para Soto? De cualquier manera, Adonis no logra lo que Fenixardo en el *Desengaño*, es decir, alejarse del enamoramiento mortal, y por ello pierde la vida.

El método de la tradición clásica también nos obliga a ir más allá de la determinación de un posible modelo o de la observación de relaciones textuales. Nos obliga, por ello, a explicar por qué Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas deciden dar atención a este momento narrativo y qué es lo que la muerte-lamento implica en sus obras, el significado literario de estos elementos y la relación entre el modelo, en este caso antiguo, y el poeta moderno.

La mitología fue uno de los principales vehículos de entrada de la cultura clásica en la moderna. Debido al dominio del catolicismo, el mito pagano se fusionó con el cristiano, y la antigüedad se entendió a través de la ideología religiosa del cristianismo. La identificación común, desde la mitografía medieval, de Adonis con Cristo y de Venus como una *mater dolorosa* o virgen llorosa (como se evidencia, por ejemplo, en la *Hypernotomachia Poliphili*) pudo contribuir a la popularidad del tema. Precisamente Cueva se centra en el llanto de la diosa y en los funerales de Adonis, a los que acuden un sinnúmero de divinidades. El poco espacio que ocupa en la narración el tiempo en el que Adonis está vivo y la amplitud de la celebración del rito elevan a Adonis a una categoría semidivina. El funeral, además, permite a Cueva insertar una serie de digresiones innovadoras, especialmente la del dios Momo y su excursus cómico, cuya interferencia puede leerse como vehículo de la voz poética de Cueva, un mecanismo para introducir su acostumbrada crítica hacia el maltrato del poeta capaz y talentoso pero segregado.

En el arte barroco se intensifica la asociación natural entre las culturas clásica y cristiana. El mito clásico otorgó a los artistas barrocos vías para externar opiniones e ideas sin ser explícitos, como es el caso del erotismo. Considero que esta ambivalencia entre lo explícitamente erótico y lo moral, entre lo prohibido y lo virtuoso, es lo que se teje detrás de los *Fragmentos de Adonis* (lo que identifica Kluge como *diglossia*). El erotismo exuberante de escenas como el encuentro sexual entre Mirra y Ciniras o entre Venus y Adonis no solamente están velados detrás de un lenguaje oscuro y erudito, sino también detrás de lecciones moralizantes: el vínculo intrínseco entre muerte y eros, presente en el mito y el rito pero exaltado en el texto de Soto, indica que el placer físico del erotismo desencadenado lleva a la destrucción inminentemente (como también es evidente en el *Desengaño de amor en rimas*). Es el mito de Adonis, plenamente erótico y colmado de relaciones “malditas” (Mirra-Ciniras, Atalanta-Hipomenes, Venus-Adonis), que además funcionan a manera de espejo en la narración, el que le permite al poeta explorar esta dicotomía barroca, y por ello su Adonis, que caracteriza como una figura metapoética que expande su proclamación del desengaño, es típicamente barroco.

Bibliografía

Acosta Hughes, B., "Love and the Hunter. Callimachus and Platonic Paideia", *SIFC*, 13, 2015, pp. 5–24.

Alberti, Leon Battista, *Momus*, S. Knight & V. Brown (eds.), S. Knight (trad), London-Cambridge, Harvard University Press (I Tatti Renaissance Library 8), 2003.

Alexiou, M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, CUP, 1974.

Aparicio Maydeu, J., *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza, 2013.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

Atallah, W., *Adonis dans la littérature e l'art grecs*, Paris, Klincksieck, 1966.

Barolsky, P., "Ovid's Metamorphoses and the History of Baroque Art", en Miller, J., & Newlands, C., (eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Malden-Oxford, Wiley Blackwell, 2014, pp. 202-216.

Battlori, M., *Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos*, Barcelona, Ariel, 1987.

Baumbach, M., & Bär, S. (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception*, Leiden-Boston, Brill, 2012.

Beach, R. M., *Was Fernando de Herrera a Greek Scholar?*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1908.

Bécares Botas, V., "Aldo en Salamanca", en B. Rial Costas (ed.), 2019, pp. 23-40.

Béhar, R., "Boscán, Garcilaso y la Biblioteca de Aldo Manuzio", en B. Rial Costas (ed.), 2019, pp. 41-68.

Béné, Ch., "Théocrite et l'édition de 1560 du deuxième livre des amours", en K. Christodoulou (ed.), *Ronsard et la Grèce. 1585-1985 : actes du colloque d'Athènes et the Delphes, 4-7 octobre 1985*, Paris, A. G. Nizet (Publications de l'Union scientifique franco-hellénique. Serie "Recherches", 3), 1988, pp. 160-169.

Bernabé Pajares, A. (trad., intr.), *Homero. Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 8), 1978.

Bierl, A., "Demodokos' Song of Ares and Aphrodite in Homer's Odyssey (8.266-366): an Epyllion? Agonistic Performativity and Cultural Metapoetics", en Baumbach & Bär (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 111-134.

- Blanco, M., *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012a.
- Blanco, M., "La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-1, 2012b, pp. 49-70.
- Blanco, M., & Joannon, F., "Adonis y Venus. Prólogo", en D'Artois, F., & Giuliani, L. (coords.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XVI (tomo I)*, Madrid, Gredos, 2017.
- Blanco, M., & Plagnard, A. (eds.), *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2021.
- Blecu, J. M., *Cancionero de 1628. Edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*, Madrid, CSIC, 1945.
- Blecu, L. A., "La retórica en las Anotaciones: sobre Aftonio y Herrera con otras consideraciones", en B. López Bueno (eds.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla (Colección Literaria, 33), 1997, pp. 173-182.
- Bolgar, R. R., *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.
- Bolgar, Robert R., "The Classical Tradition: Legend and Reality", en Mullet, M. & Scott, R. (ed.), *Byzantium and the Classical Tradition, University of Birmingham Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies 1979*, Birmingham, University of Birmingham (Centre for Byzantine Studies), 1981, pp. 7-19.
- Bonneville, H., "Sur la poésie à Seville au Siècle d'Or", *Bulletin Hispanique*, 66-3-4, 1964, pp. 311-348.
- Braybrook, J., "The Epic in Sixteenth-Century France", en Sandy, G. (ed.), *The Classical Heritage in France*, Leiden-Boston-Köln, Brill (Brill's Studies in Intellectual History 109), 2002, pp. 351-392.
- Brenck, F., "Purpureos spargam flores: A Greek Motif in the Aeneid?", *The Classical Quarterly*, 40-1, Cambridge University Press, 1990, pp. 218-223.
- Brockliss, Chaudhuri, HaimsonLushkov& Wasdin (eds.), "Reception and the classics. An Interdisciplinary approach to the classical tradition", *Yale classical studies*, 36, Cambridge- New York: Cambridge University Press, 2012.
- Brubach, P., *Theocritou eidyllia hex kai triakonta... Theocriti Idyllia sex et triginta, cum scholiis in octodecim priora Zachariae Calliergi perquam utilibus; & in fustulam, Ioannis Pedasimi: Annotatiunculisque; in reliqua*, Guglielmi Xylandri, Frankfurt, 1558.

- Budermann, F. & Haubold, J., "Tradition and Reception", en L. Hardwick & Ch. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Wiley-Blackwell, 2008, pp. 13-25.
- Buller, J. L., "The Pathetic Fallacy in Hellenistic Pastoral", *Ramus*, 10-1, 1981, pp. 35-52.
- Burguillo López, F. J., "El diseño editorial de las Obras (1582) de Juan de la Cueva", en P. Ruiz Pérez (ed.), *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 159-169.
- Burguillo López, F. J., *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2010.
- Cabello Porras, G. y Campos Doraca, J. (eds.), *Pedro Soto de Rojas. Los rayos de Faetón*, Málaga, Universidad de Málaga (Autores recuperados), 1996.
- Cabello Porras, G., *Barroco y cancionero. El desengaño de amor en Rimas de Pedro Soto de Rojas*, Universidad de Málaga, 2004.
- Cabello Porras, G., "Soto de Rojas, Pedro", en Jauralde Pou, P. (ed.), *Diccionario filológico de literatura española*, Vol. I (Siglo XVI), Barcelona, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 32), 2012.
- Cacho Casal, R., "La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos", *NRFH*, 51, 2003, pp. 465-491.
- Cammarata, J., *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- Campbell, D. A. (ed., trad.), *Greek Lyric. Sappho and Alcaeus (vol.I)*, London-Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library, 142), 1982.
- Cañas Murillo, J., "Corte y academias literarias en la España de Felipe IV", *Anuario de Estudios Filológicos*, 35, 2012, pp. 5-26.
- Caruso, C., *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, London-New York, Bloomsbury, 2013.
- Caruso, C., & Laird, A., (eds.), *Italy and the Classical Tradition. Language, Thought and Poetry. 1300-1600*, London, Bloomsbury Academic, 2013 (1º Reimp.).
- Castro de Castro, D., "La versión latina de los Idilios de Teócrito por Eobanus Hessus (1530) y su presencia en la de Vicente Mariner (1625)", *Myrtia*, 14, 1999, pp. 171-185.
- Cebrián García, J. (ed.), *Juan de la Cueva. Fábulas mitológicas y épica burlesca*, Madrid, Editora Nacional (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos, 58), 1984.

Cebrián García, J., "Juan de la Cueva, traductor de la (Batracomiomaquia)", *Revista de Literatura*, 47, 93, 1985, pp. 23-40.

Cebrián García, J., *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva: significación y sentido*, Sevilla, Universidad de Sevilla (Anales de la Universidad Hispalense Serie Filosofía y Letras, 94), 1986.

Cebrián García, J., *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro (El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (Estudios, 6), 1988.

Cebrián García, J., "En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: El Hércules animoso de Juan de Mal Lara", *Bulletin Hispanique*, 91-2, 1989, pp. 365-394.

Cebrián García, J. (ed.), *Juan de la Cueva. Viaje de Sannio*, Madrid, Miraguano, 1990.

Cebrián García, J., *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

Centanni, M., *Fantasmí dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini, Guaraldi (Engramma 7), 2017.

Chicharro Chamorro, A., "En torno a una oración académica de Soto de Rojas: el Discurso sobre la poética", en *Al Ave el Vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, pp. 13-31.

Cobos, M., *Las Indias Occidentales en la poesía sevillana del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla (Literatura, 21), 1997.

Coleman, R.(ed.), *Vergil. Eclogues*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics), 1977.

Colonna, F., *Sueño de Polífilo*, trad. P. Pedraza, Barcelona, Acantilado, 1999.

Coster, A., *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Paris, Honoré Champion, 1908.

Cristóbal, V., "Anaxarete: de Ovidio a Calderón", *De Roma al siglo XX*, 2, 1996, pp. 689-695.

Cristóbal, V., "Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la edad Media y a los siglos XVI y XVII", *Cuadernos de Literatura Griega y latina*, 1, 1997, pp. 125-153.

Cristóbal López, V., "La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica", *Minerva*, 26, 2013, pp. 17-51.

Cristóbal López, V., "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de filología clásica (Estudios Latinos)*, 18, 2000, pp. 29-76.

Cueva, Juan de la, *Obras*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.

Currie, M., *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh, Edinburgh University Press (The frontiers of theory), 2007.

Dance, C. M. X., "Laughing with the Gods: The Tale of Ares and Aphrodite in Homer, Ovid, and Lucian", *Classical World*, 113-4, 2020, pp. 405-434.

Daza Somoano, J. M., "Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas", en López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 125-150.

De Cossío, J. M., *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, 2 vols.

Dehennin, E., "Poesía culterana. Góngora frente a Soto de Rojas", *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 67-77.

Demetriou, T., "The non-Ovidian Elizabethan Epyllion", en Valls-Russell, J., Lafont, A., & Coffin, Ch. (eds.), *Interweaving Myths in Shakespeare and his Contemporaries*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

Derow, P., "The Arrival of Rome: from the Illyrian Wars to the Fall of Macedon", en A. Erskine (ed.), *A Companion to the Hellenistic World*, Malden-Oxford, Blackwell, 2003, pp. 51-70.

Detienne, M., *Les jardins d'Adonis, la mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1972.

Dick, B. F., "Ancient Pastoral and the Pathetic Fallacy", *Comparative Literature*, 20-1, 1968, pp. 27-44.

Domingo Malvedí, A., "Aldo en las Bibliotecas de los humanistas españoles", en B. Rial Costas (ed.), 2019, pp. 117-156.

Dutoit, E., *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Paris, Belles Lettres, 1936.

Edmunds, J. M. (ed.), *Greek Bucolic Poets*, London-New York, W. Heineman-Putnam (Loeb Classical Library, 28), 1919.

Egido, A., (ed.), *Pedro Soto de Rojas. Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1981.

Egido, A., "La enfermedad de amor en el Desengaño de Soto de Rojas" en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, pp. 32-52.

Egido, A. (ed.), *Pedro Soto de Rojas. Desengaño de amor en rimas*, Madrid, Real Academia Española, 1991.

Egido, A., "La silva en la poesía andaluza del barroco (con un excursus sobre Estacio y las Obrecillas de Fray Luis)", *Criticón*, 46, 1989, pp. 5-39.

Erskine, A., *Roman Imperialism*, Edinburgh, Edinburgh University Press (Debates and Documents in Ancient History), 2010.

Escobar Borrego, F. J., "Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria", en López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII: XVII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 151-192.

Escobar Borrego, F. J., "Juan de Mal Lara" en Jauralde Pou, P. (ed.), *Diccionario filológico de literatura española*, vol. I (Siglo XVI), Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 29), 2012, pp. 640-648.

Escobar Borrego, F. J., "Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI. La *Tabla del Hércules animoso* de Juan de Mal Lara", en F. Domínguez Matito & M. L. Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro Burgos-La Rioja 15-19 julio 2002. Vol. 1*, Madrid, Iberoamericana: Fundación San Milán de la Cogolla, 2004, pp. 737-750.

Éstiénne, H. (Stephanus), *Poetae graeci principes heroici carmina*, Ginebra, 1566

Éstiénne, H. (Stephanus), *Theocriti aliorumque poetarum Idyllia. Eiusdem Epigrammata. Simmiae Rhodii Ovum, Alae, Securis, Fistula...; Omnia cum interpretatione latina*, Paris, 1579.

Fantuzzi, M., "*Bionis Adonidis Epitaphium*: Contesto culturale e tipologia testuale", *Philologus*, 125-1, Alemania, De Gruyter, 1981, pp. 95-108.

Fantuzzi, M. (ed., coment.), *Bionis Smyrnaei Adonidis Epitaphium*, Liverpool, Francis Cairns (ARCA. Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs, 18), 1985.

Fantuzzi, M., "Textual Misadventures of Daphnis. The Pseudo-Theocritean Id. 8 and the Origins of the Bucolic Manner", en A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Genre in Hellenistic Poetry*, Groningen, Hellenistica Groningana, 1998, pp. 61-79.

Fantuzzi, M. & Hunter, R., *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Fernández Dougnac, J., “Ensayo de interpretación de un fragmento del Paraíso cerrado”, en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, pp. 53-71.

Fernández Dougnac, J., *El Paraíso comentado: estudio, edición y versión en prosa del Paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas*, Granada, A. Ubago, 1992.

Ferrand, M., “Humanist Neo-Latin Drama in France”, en J. Bloemendal & H. B. Norland (eds.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 365-414.

Ferreri, L., *Le Théocrite de l’humaniste Marcus Musurus. Avec l’édition critique des Idylles 24-27 de Théocrite*, Turnhout, Brepols (Europa Humanistica: Du manuscrit à l’imprimé - 2), 2014.

Flores Militello, V., “*In rebus gravissimistractandis nusquam a risu iocoquediscedas*: Luciano, maestro de espíritu literario en el Renacimiento. El caso del Momus de Leon Battista Alberti”, *Araucaria*, 21 (24), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 311-328, (doi: [10.12795/araucaria.2019.i41.15](https://doi.org/10.12795/araucaria.2019.i41.15)).

Frazer, J. G., *La rama dorada. Magia y religión*, E. & T. Campuzano (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

Frye, N., *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

Gallavotti, C., “Intorno al codice Patavinus di Teocrito”, *Illinois Classical Studies*, 6-1, Illinois, University of Illinois press, 1981, pp. 116-135.

Gallavotti, C. (ed.), *Theocritus quique feruntur bucolici graeci*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (Scriptores Graeci et Latini consilio Academiae Lynceorum editi.) 1993 (3° ed).

Gallego Morell, A., *Pedro Soto de Rojas*, tesis, Universidad de Granada, 1948.

Gallego Morell, A., *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*, Madrid, CISC, 1950.

Gallego Morell, A., *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Insula, 1970.

Gallego Morell, A. (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1972.

Gallego Morell, A., "Los dos tiempos de Soto de Rojas", en. Rico, F. (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española, Vol. 3, Siglo de Oro. Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 722-726.

Gallego Morell, A., "Soto de Rojas: Biografía del poeta gongorino que acertó en el arte de dar título a sus libros", en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, pp. 72-96.

García Jurado, F., González Delgado & González González (eds.), *La historia de la literatura grecolatina durante la edad de plata de la cultura española*, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

García Jurado, Francisco, "Menéndez y Pelayo y los estudios de tradición clásica en España", *España, Ínsula*, 790, 2012, pp. 14-17.

García Jurado, F., González Delgado & González González (eds.), *La historia de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013.

García Jurado, Francisco, "Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector", *Nova Tellus*, 33-1, México, Instituto de investigaciones Filológicas, UNAM., 2015, pp. 9-37.

García Lorca, F., "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII," en Ch. Maurer (ed.), *Conferencias I*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 127-143.

García Teijeiro, M., & Molinos Tejada, M. T. (trads.), *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 95), 1986.

Genette, G., *Figuras III*, trad. C. Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.

Giangrande, G., "El carácter de la poesía helenística", *Anuario de Estudios Filológicos*, núm. 7, 1984, pp. 155-171.

Giangrande, G., "Cinco notas filológicas", *Myrtia*, 17, 2002, pp. 127-142.

Glenn, R. F., *Juan de la Cueva*, New York, Twayne Publishers, 1973.

Goff, B., *Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, University of California Press, 2004.

Gómez Sánchez, A., *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogie deorum por Martín de Ávila: Edición crítica, introducción, estudio y notas mitológicas*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, 1994.

González, O. B., *Mirtos frescos y deleitosa nave: la poesía de Pedro Soto de Rojas*, Editorial Orígenes (Tratados de Crítica Literaria), Madrid, 1992.

González Rolán, T., Saquero, P. & López Fonseca, A., *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.

Gow, A.S.F, (ed.), *Bucolici Graeci*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952a.

Gow, A. S. F. (ed., trad.), *Theocritus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952b (2^o reimp.), II vols.

Greene Th. M., *The Light in Troy : Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1982.

Grimal, P., “Diccionario de mitología griega y romana”, trad. F. Payarols, Barcelona, Paidós, 1981.

Guichard, L. A., “Un autógrafo de la traducción de Homero de Gonzalo Pérez (Ulyxea XIV-XXIV) anotado por Juan Páez de Castro y el Cardenal Mendoza y Bovadilla”. *International Journal of the Classical Tradition*, 15-4, Boston, International Society for the Classical Tradition 2008, pp. 525-557.

Gutiérrez Arranz, L., “La poesía de tema mitológico de Villamediana”, en Arellano Ayuso, I. & Pinillos Salvador, C. (coords.), *Studia aurea: Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Toulouse 1993)*, Pamplona-Toulouse, Universidad de Navarra, 1996, pp. 367-372.

Gutzwiller, K. J., *A Guide to Hellenistic Literature*, Malden, Blackwell (Blackwell Guides to Classical Literature), 2007.

Hall, E. & Stead, H., *A People's History of Classics. Class and Greco-Roman Antiquity in Britain and Ireland 1689 to 1939*, London, Routledge, 2020.

Halperin, D., *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1983.

Harrauer, Ch., & Hunger, H., *Diccionario de mitología griega y romana*, Molina Gómez, José Antonio (trad.), Barcelona, Herder, 2008.

Harrison, S. J., “Picturing the Future. Proleptic Ekphrasis from Homer to Vergil”, en Harrison, S. J. (ed.), *Texts, Ideas and the Classics: Scholarship, Theory and Classical Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 70-92.

Harrison, S. J., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Harrison, T. P., "Spenser, Ronsard, and Bion", *Modern Language Notes*, 40-3, 1934, pp. 139-145.

Hass, T. A., "Changing Metatexts and Changing Poetic ideals", en Enenkel, K. A. E. (ed.), *Transformations of the Classics via Early Modern Commentaries*, Leiden-Boston, Brill (Intersection 29), 2014, pp. 47-59.

Hass, T., A., "Pastoral Conventions in Martino Filetico's *De Vita Theocriti*", en Pade, M. (ed.) *Vitae Pomponianae: Lives of Classical Writers in Fifteenth-Century Roman Humanism*. *Renaissanceforum: Nordic Journal of Renaissance Studies*, 9, Aarhus-Copenhagen, Forum for Renaissance Studies, 2015, pp. 1-16.

Hays, G., "The Mythographic Tradition after Ovid", en Miller, J., & Newlands, C., (eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Malden-Oxford, Wiley Blackwell, 2014, pp. 129-143.

Heinsius, D. (ed.), *Theocritou, Moschou, Bionos, Simmiou ta heuriskomena (graece). Theocriti, Moschi, Bionis, Simmii quae extant: cum graecis in Theocritum Scholiis & índice copioso: omnia studio & opera Danielis Heinsii. Accedunt Iosephi Scaligeri, Isaac Casauboni, & eiusdem Danielis Heisii Notae et lectiones*, Heidelberg, ex Bibliopolio Commeliniani, 1604.

Hernández Oñate, L., "Biión de Esmirna y el concepto de amor trágico en dos poetas del Siglo de Oro: Garcilaso y Góngora", en R. Barragán Aroche (ed.), *Espacios y tiempos en diálogo: lecturas y reescrituras mitológicas en el Siglo de Oro español*, México, UNAM, 2018

Hicks, G. B., *Studies in the Manuscript Tradition of Theocritus*, (Tesis de doctorado), Cambridge, University of Cambridge, 1993.

Hight, G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York, Oxford University Press, 1985 (1° ed. 1949).

Holloway, A., "Fragmentos de Soto de Rojas: A "New Mythological Fable of the Spanish Baroque", en Boyd & O'Reilly, *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, London, Legenda (Studies in Hispanic and Lusophone cultures, 3), 2014, 81-92.

Holloway, A., "Sonoro cristal. Pedro Soto de Rojas and the Eloquent Galatea", *Bulletin of Spanish Studies*, 90-1, 2013, pp. 19-40.

Hopkinson, N. (ed, trad. coment), *A Hellenistic Anthology*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics), 1988.

Hopkinson, N. (ed.), *Ovid: Metamorphoses. Book XIII*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics), 2000.

Hordern, J. H., "Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion", *The Classical Quarterly*, 54-1, 2004, pp. 285-292.

Hunter, R., "The Songs of Demodochus: Compression and Extension in Greek Narrative Poetry", en Baumbach & Bär (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception*, Leiden-Boston, Brill, 2012, 83-110.

Icaza, F. A., "Juan de la Cueva", *Boletín de la Real Academia Española*, 4, 1917, pp. 469-483, 612-626.

Icaza, F., A. (ed.), *Juan de la Cueva. El Infamador, Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*, Madrid, La Lectura, 1924.

Icaza, F. A. (ed.), *Juan de la Cueva. El infamador. Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

Jauss, H. R., "Literary History as a Challenge to Literary Theory", trad. E. Bezenger, *New Literary History*, vol. 2, num. 1, 1970, pp. 7-37.

Jodar Jurado, R., "El collar de Adonis: Castillo Solórzano, Diego de Frías y Miguel de Barrios en la estela de Ovidio", *Edad de Oro*, 36, 2017, pp. 29-43.

José Gallardo, B., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1889, 4 vols., [ed. facsimilar: Madrid, Gredos, 1968][<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayo-de-una-biblioteca-espanola-de-libros-raros-y-curiosos-tomo-1--0/>] (consultado el 3 de septiembre de 2021).

Kallendorf, C. W. (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Wiley-Blackwell, 2007.

Kallendorf, C. W., "Renaissance", en Kallendorf, C. W. (ed.), *A companion to the Classical Tradition*, Wiley-Blackwell, 2007, pp. 30-43.

Kallendorf, C. W. (trad.), *Humanist Educational Treatises*, Cambridge, Harvard University Press (The I Tatti Renaissance Library), 2008.

Kania, R., "Orpheus and the Reinvention of Bucolic Poetry", *The American Journal of Philology*, 133-4, 2012, pp. 657-685.

King, W. F., "The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature", *Publication of the Modern Language Association of America*, 75-4, 1960, pp. 367-376.

Kleczar, A., "'Who Lives and Must Not Die'. The Myths of Adonis in Hellenistic Poetry", *Studies in Ancient Art and Civilization*, 16, 2012, pp. 157-165.

Kolde, A., "Le chant funebre en l'honneur d'Adonis- un epyllion?", *Aitia*, 6, *Recherches sur l'epyllion l'époque hellénistique et au-dela*, 2016. DOI : <https://doi.org/10.4000/aitia.1504>

Kolsky, S., *Mario Equicola. The Real Courtier, Travaux d'Humanisme et Renaissance*, Geneva, Droz, 1991.

Kolsky, S., "Mario Equicola's "Libro de Natura de Amore" (1525): A New Interpretation", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 72-3, 2010, pp. 593-620.

Kluge, S., *Diglossia. The Early Modern Reinvention of Mythological Discourse*, Kassel, Reichenberger, 2014.

Kluge, S., "Adonis at the Crossroads: Two (Three) Early Modern Versions of the Venus and Adonis Myth", *Modern Language Notes*, 129-5, 2015, pp. 1149-1169.

Laguna Mariscal, "De dónde proviene la denominación tradición clásica", *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 24, 2004, pp. 83-93.

Lara Garrido, J., "De la ejemplaridad petrarquista al gongorismo especializado de Pedro Soto de Rojas", en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, 1997, pp. 215-221.

Lausberg, H., *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. Marín Casero, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica III, manuales 36), 1983.

Lewis, C. S., *La imagen del mundo (introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

Lida de Malkiel, M. R., "La tradición clásica en España", *NRFH*, 5-2, 1951, pp. 183-223.

Lida de Malkiel, M. R., *La tradición clásica en España*, Madrid, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2017(1° ed. 1975, Barcelona).

Lightfoot, J. (ed., trad.), *Hellenistic Collection. Philitas, Alexander of Aetolia, Hermesianax, Euphorion, Parthenius*, Cambridge-London, Harvard University Press (Loeb Classical Library, 508) 2009.

López de Sedano, J. J., *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos. Tomo VIII*, Madrid, Antonio de Sancha, 1774.

López de Sedano, J. J., *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos. Tomo IX*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.

López Fonseca, A., "Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la "tragedia del horror"", *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 34, 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 283-313.

López Grigera, L., "Iberian Peninsula", en Kallendorf, C. W. (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Wiley-Blackwell, 2007, pp. 192-207.

López Poza, S., "Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro", *La Perinola*, 4, 2000.

Macrí, O., *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959.

Manakidou, F., "Epitaphios Adonidos and Epitaphios Bionos: Remarks on Their Generic Form and Content", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 37, 1996, pp. 27-58.

Marín Cobos, A., *Edición y estudio de las Poesías varias de Francisco de Trillo y Figueroa*, (tesis doctoral), Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016.

Marsh, D., *Lucian and the Latins. Humour and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, University of Michigan Press (Recentiores: Later Latin Texts and Contexts), 1998.

Matthews, R. J. H., "The Lament for Adonis: Questions of Authorship", *Antichthon*, 24, 1990, pp. 32-52.

Mekerchus, A., *Moschi Siculi, et Bionis Smyrnaei Idyllia*, Bruges, 1565.

Miller, J., & Newlands, C., (eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Malden-Oxford, Wiley Blackwell, 2014.

Moll, A., "Pier Candido Decembrio y España: estado de la cuestión", en J. M. Lucía Megías, P. García Alonso & C. Martín Daza (eds.), *Actas. II Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992.

Montero, J., "Otro ataque contra las anotaciones herrerianas: la Epístola "A Cristóbal de Sayas de Alfaro" de Juan de la Cueva", *Revista de Literatura*, 48, 95, 1986, pp. 19-34.

Morley, S. G., & Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M. R. Cartes, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. I: Tratados y Monografías 11), 1968.

Morros Mestres, B. (ed.), *Garcilaso de la Vega. Obra poética*, Barcelona, Crítica, 1995.

Morros Mestres, B., "Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Garcilaso", en B. López Bueno (ed.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 37-89.

Mullet, M. & Scott, R., *Byzantium and the Classical Tradition. University of Birmingham Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies 1979*, Birmingham, University of Birmingham (Centre for Byzantine Studies), 1981.

Muñoz Sánchez, “La recepción de Homero en el Humanismo y en el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez”, *Artifara*, 14, 2014, pp. 89- 117.

Mustard, W. P., “Later Echoes of the Greek Bucolic Poets”, *The American Journal of Philology*, 1909, 30-3, pp. 245-283.

Nader, H., *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350–1550*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1979 [Nader, H., *Los Mendoza y el Renacimiento español*, trad. J. Valiente Malla, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1986]

Navarro Durán, R., *Gerardo Diego y la Fábula de Alfeo y Aretusa de Pedro Soto de Rojas. Introducción, edición y transcripción inédita del manuscrito original junto a dos textos manuscritos también inéditos de Gerardo Diego, igualmente transcritos por Rosa Navarro Durán*, Santander, Fundación Gerardo Diego, 2013.

Navarro Durán, R., “Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: La Fábula de Alfeo y Aretusa”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88-2, 2012, pp. 169-196

Noble-Wood. O., *A Tale Blazed through Heaven: Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Núñez Rivera, V., “‘Y vivo solo y casi en un destierro’. Juan de la Cueva en sus Epístolas poéticas”, en B. López Bueno (ed.), *La Epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba. 23-26 de noviembre de 1998)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 257-294.

Orsini, F., *Carmina novem illustrium feminarum*, Atwerp, 1568.

Osuna, I., Redondo, E., & Toro, B., “Las traducciones poéticas en las Anotaciones de Herrera”, en B. López Bueno (ed.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 201-227.

Pade, M., “The Fortuna of Leontius Pilatus’ Homer: With an Edition of Pier Candido Decembrio’s “Why Homer’s Greek Verses are Rendered in Latin Prose”, en Coulson, F.T. & Grotans, A. A. (eds.), *Textes et etudes du moyenage. Classica et Beneventana. Essays Presented to Virginia Brown on the Ocassion of her 65th Birthday*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 149-172.

Palumbo Stracca, M. B., “Bione, Epitafio de Adone (XL Gallavotti). Testo e traduzione”, *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 2, 2008, pp. 303-308.

Palumbo Stracca, M. B., “Apoletto Dorios Orpheus: Riflessioni sull’ Epitafio de Bione (37 Gall.)”, *QUCC*, 94-1, 2010, pp. 121-148.

Paschalis, M., “Virgil's Sixth Eclogue and the Lament for Bion”, *The American Journal of Philology*, Vol. 116, No. 4, 1995, pp. 617-621.

Pasquali, G., "Arte allusiva", en G. Pasquali, *Pagine stravaganti (vol. II). Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, Firenze, Sansoni, 1968 (2° ed.).

Paterson, A. K. G., "Ecphrasis in Garcilaso's "Egloga Tercera"", *The Modern Language Review*, vol. 72, núm. 1, 1977, pp. 73-92.

Peña, M. (ed.), *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Peña, S., "Pedro Soto de Rojas o el límite de la palabra", *Hipertexto*, 7, 2008, pp. 86-92.

Pérez Martín, I., "Las aldinias griegas Diego Hurtado de Mendoza", en B. Rial Costas (ed.), 2019, pp. 241-268.

Pertusi, A., *Leonzio Pilato. Fra Petrarca e Boccaccio*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964.

Pike, R., "New Light on the Biography of Juan de la Cueva", *Romance Quarterly*, 41-1, 1994, pp. 28-35.

F. Pontani, F. & Weise, S. (eds.), *The Hellenizing Muse. A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021.

Pontano, G., *Pontani opera. Urania, sive de stellis libri quinque. Meteorum liber unus. De hortis herperidum libri duo. Lepidina sive pastorales pompae septem. Item Meliseum, Maeon, Acon, Hendecasyllaborum libri duo. Tumulorum liber unis. Neniae duodecim. Epigrammata*, Venecia, 1505.

Pozzi, G. (ed.), *Giovan Battista Marino (Volume secondo. Tomo secondo), L'Adone*, Milán, Mondadori, 1976.

Pugh, S., "Adonis and Literary Immortality in Pastoral Elegy" en S. Pugh (ed.), *Conversations: Classical and Renaissance Intertextuality*, Manchester, Manchester University Press, 2020, pp. 179-229.

Race, W. H., *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982.

Ravisius Textor, *Theatrum Poeticum atque Historicum sive Officina Io. Ravisii Textoris*, Basilea, 1600

[https://books.google.com.mx/books?id=9QxOAQAAIAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false]

Reed, J. D., "Antimachus on Adonis?", *Hermes*, 124-3, 1996, pp. 381-383.

Reed, J. D. (ed.), *Bion of Smyrna. The Fragments and the Adonis*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Classical Texts and Commentaries 33), 1997.

Reed, J. D., "Ovid's Elegy on Tibullus and its Models", *Classical Philology*, 92-3, 1997b, pp. 260-269.

Reed, J. D., "A Hellenistic Influence in Aeneid IX", *Faventia*, 26-1, 2004, pp. 27-42.

Reed, J. D., "Continuity and Change in Greek Bucolic Between Theocritus and Virgil", en Fantuzzi, M., & Papanghelis, T. D. (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden-Boston, Brill, 2006, pp. 209-234.

Reitzammer, L., *The Athenian Adonia in Context: The Adonis Festival as Cultural Practice*, Madison-London, University of Wisconsin Press (Wisconsin studies in classics), 2016.

Reyes Cano, J. M., "De las relaciones entre Fernando de Herrera y Juan de la Cueva: La epístola tengo tan conocida fortuna", *Archivo hispáense*, 69, 211, 1986, pp. 73-88.

Reyes Cano, J. M., "Juan de la Cueva de las Cuevas", en Jauralde Pou, P. (ed.), *Diccionario filológico de literatura española*, vol. I (Siglo XVI), Barcelona, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 32), 2012, pp. 334-342.

Reyes Cano, J. M., *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1980.

Rial Costas, B. (ed.), *Aldo Manuzio en la España del Renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Colección Nueva Roma 50), 2019.

Romera-Navarro, M., "Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII", *Hispanic Review*, 9, 1941, pp. 494-499.

Rowland, I.D., "Baroque", en Kallendorf, C. W (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Wiley-Blackwell, 2007, pp. 44-56.

Rozas, J. M., *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del Conde de Villamediana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

Rozas, J. M., *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional (Libros de bolsillo), 1978.

Rozas, J. M., & Pérez Priego, M. A., "Trayectoria de la poesía barroca. Introducción", en Wardropper, en Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Vol 3. Siglo de Oro. Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 631-668.

Ruiz Casanova, J.F., "Menéndez Pelayo y los orígenes de los estudios de recepción en España", en Vega Cernuda, M. A. (ed.), *Una mirada al taller de San Jerónimo: bibliografía, técnicas y reflexiones en torno a la traducción*, Madrid,

Universidad Complutense de Madrid-Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción, 2003, pp. 21-27.

Ruiz Pérez, P., "La poética de la erudición en Trillo y Figueroa", *La Perinola*, 7, 2003, pp. 335-366.

Ruiz Pérez, P. & Rojas Pérez A., *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597). Catálogo bibliográfico por A. Rojas Pérez*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1998.

Sánchez Aguilar, A., *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.

Scopelliti, "La fortuna umanistica del primo epilio di Mosco: tra funzione pedagogica e diletto letterario", en Baldassarri, G., Di Iasio, V., Ferroni, G., & Pietrobon, E. (eds.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Roma, Adi editore, 2016.

Sebastián Perdices, I., & Morros, B., "La traducción de la fábula de Ifis y Anaxárete: a propósito de la *Confessio amantis* de John Gower y sus traductores peninsulares", *Medievalia*, 16, 2013, pp. 133-139.

Segal, Ch., "Adonis and Aphrodite. (Theocritus Idyll III 48)", *L'Antiquité Classique*, 1969, 38-1, pp. 82-88.

Serés, G., La *Iliada* y Juan de Mena: de la "Breve Suma" a la "Plenaria Interpretación", *NRFH*, 37-1, 1989, pp. 119-141.

Serés, G., *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La Iliada en romance y su contexto cultural*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.

Shaw, C. A., *Satyrical Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Schevill, R., *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913.

Schwartz, L., "Prisión y desengaño de amor: dos topoi de la retórica amorosa en Quevedo y Soto de Rojas", *Criticón*, 56, 1992, pp. 21-39.

Soler Ruiz, A. (trad.), *Poemas, Elegías. Catulo, Tibulo*, Madrid, Gredos, 1993.

Soto de Rojas, P., *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Granada, Baltasar de Bolívar, 1652.

Spahlinger, L., "Eine Weitere Spur Bions von Smyrna Bei Tibull?", *Hermes*, 135-1, 2007, pp. 66-73.

Stead, H., *A Cockney Catullus. The Reception of Catullus in Romantic Britain, 1795-1821*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Storey, I. A., & Allan, A., *A Guide to Ancient Greek Drama*, Malden-Oxford, Blackwell, 2005.

Stray, Ch., "Curriculum and Style in the Collegiate University: Classics in Nineteenth-Century Oxbridge", *History of Universities*, 16, 2001, pp. 183-218.

Stray, Ch., "Education", en Kallendorf, C. W. (ed.) , *A Companion to the Classical Tradition*, Wiley-Blackwell, 2007, pp. 5-14.

Suter, A., "Lament in Euripides' Trojan Women", *Mnemosyne*, 56-1, 2003, pp. 1-28.

Tallini, G., *Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnola, Girolamo Parabosco. Stanze nella favola d'Adone*, Roma, Aracne editrice, 2012.

Tilly, G., *Un manifeste posthume de l'humanisme aragonais: le De hortis Hesperidum de Giovanni Pontano*, Normandie Université-Università degli studi di Napoli Federico II, tesis de doctorado, 2020.

Toro Valenzuela, B., "El género de la égloga en el Desengaño de amor en rimas de Soto de Rojas", en López Bueno (coord.), *La égloga. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Grupo P.A.S.O., 2002, pp. 325-338.

Torres, I., *The Polyphemus Complex. Rereading the Baroque Mythological Fable*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006.

Tuzet, H., *Mort et Résurrection d'Adonis. Étude de l'évolution d'un mythe*, Paris, José Corti, 1987.

Valero Moreno, J. M., "Petrarca introduce a Boccaccio. Martín de Ávila, intermediario cultural, y el prólogo de la traducción castellana de las *Genealogie*. Primeros apuntes", *Medioevo Romano*, 29.3, 2005, pp. 455-471.

Van Groningen, B. A. (ed.), *Euphorion*, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1977.

Van Sickle, J., "Glossed in Translation: Ywo Cinquecento Translations of Theocritus' First Idyll compared", en Beron, A., E., & Weise, S., (eds.) *Hyblaea avena. Theokrit in römischer Kaiserzeit und Früher Neuzeit*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2020, pp. 77-98.

Verdevoye, P., "Le poème 'Llanto de Venus en la muerte de Adonis' de Juan de la Cueva dans sa version définitive en partie inédite", *Bulletin Hispanique. Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Bordeaux, Féret et Fils, 1962, pp. 677-689.

Vox, O., "A proposito de un nuovo studio sull'Epitafio di Adone di Bione", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol 33-1, 1989, pp. 139-143.

Vredeveld, H. (ed.), *The Poetic Works of Helius Eobanus Hessus. Vol 5. A Veritable Proteus, 1524-1528*, Leiden-Boston, Brill (The Renaissance Society of America Texts and Studies series), 2020.

Walberg, E., *Juan de la Cueva et son "Exemplar Poético"*, Lund, Hakan Ohlsson, 1904.

Watson, A., *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London, Tamesis Books, 1971.

Wilson, N. (ed., trad.), *Aldus Manutius. The Greek Classics*, Cambridge-London, Harvard University Press (The I Tatti Renaissance Library), 2016.

Wulff, F.A., *Poèmes inédits de Juan de la Cueva, publiés d'après des manuscrits conservés à Séville dans la Bibliothèque Colombine. I. Viage de Sannio*, Lund, E. W. K. Gleerup, 1887.

Yruela Guerrero, M., "Las églogas náuticas de Lorenzo de Gambara", *Excerpta philologica*, 2, 1992, pp. 343-366.

Yruela Guerrero, M. (ed., trad.), *Lorenzo Gambara. La navegación de Cristóbal Colón*, Madrid, CISC, 2006.

Apéndice 1. Texto y traducción del *Lamento fúnebre por Adonis* de Bión de Esmirna

A continuación, presento el texto de Marco Fantuzzi (1983), cuya edición sigo con algunas excepciones, y una traducción al español mía para facilitar la comprensión del lector y la comparación con los textos áureos. Tomo las elecciones textuales de otros editores donde lo indico, pues esta traducción es una guía para el lector, pero caben variaciones y diferentes interpretaciones. Es decir, mi intención no es imponer una versión única y definitiva, que en mi opinión nunca existe en textos clásicos, sino presentar al lector en las notas las distintas posibilidades de lectura del poema de Bión. Las variantes en las traducciones, ediciones y manuscritos, aunque no son totales o definitivas en la recepción del texto, deben tomarse en cuenta en el análisis literario.

Lamento fúnebre por Adonis

Lloro a Adonis, “murió el bello Adonis”; “murió el bello Adonis”, lamentan los Amores. Ya no duermas en el purpúreo lecho, Cipris, despierta, desgraciada, vestida de negro, y golpéate el pecho y di a todos: “murió el bello Adonis”. (5)

Lloro a Adonis, lamentan los Amores.

Yace el bello Adonis en los montes por el diente herido, en el blanco muslo por el blanco diente, y a Cipris conmueve respirando lentamente; y la negra sangre le fluye a lo largo de la nivea piel, y bajo las cejas la mirada se entumece (10), y la rosa huye de los labios; alrededor de éste muere también el beso que Cipris nunca se llevará. A Cipris le agrada su beso incluso muerto, pero no sabe Adonis que ella lo besó mientras moría.

Lloro a Adonis, lamentan los Amores. (15)

Cruel, cruel herida tiene a lo largo del muslo Adonis, pero Citerea lleva una herida más grande en al corazón. Por este joven los queridos perros se lamentan y las ninfas de los montes lloran; y Afrodita con la cabellera suelta atraviesa errante los bosques (20) afligida, con el cabello enredado, descalza, y las zarzas la cortan mientras pasa y recogen la sagrada sangre. Vociferando agudamente a través de los amplios valles corre de un lado a otro gritando por el esposo asirio³⁹⁷ y llamándolo mucho. A los

³⁹⁷ Para Hopkinson (1988, p. 221), ésta es una referencia al origen del padre de Adonis, Ciniras.

costados de éste³⁹⁸ sangre negra cerca del vientre escurría,³⁹⁹ (25) su pecho se enrojece desde el muslo⁴⁰⁰, y los pectorales, antes níveos, se le tiñen por debajo de púrpura a Adonis.

“¡Ay, ay, Citerea!”, lloran los Amores.

Perdió al bello varón, y al mismo tiempo perdió la sagrada figura; la apariencia de Cipris era bella, cuando vivía Adonis (30). Murió la figura con Adonis. “¡Ay, ay, Cipris!” exclaman todas las montañas, y las encinas “¡ay, Adonis”, y los ríos lloran las penas de Afrodita, y las fuentes en las montañas lloran, y las flores por el dolor se tiñen de rojo, y Citerea (35), a través de todas las arboledas, a través de todo valle canta miserablemente la nueva fatalidad, “¡ay, ay, murió el bello Adonis!”. Eco respondió: “murió el bello Adonis”.

¿Quién no lloraría un “¡ay!” por el terrible amor de Cipris? Cuando vio, cuando reconoció la incontenible herida de Adonis (40), cuando vio la oscura sangre alrededor del muslo destrozado / emitió este lamento⁴⁰¹ abriendo los brazos: “Espera, Adonis,

³⁹⁸ Los vv. 25-7 son problemáticos textualmente. Entiendo que este viv es Adonis y que quien sangra es él y no Venus, lo cual cree Reed (1997, p. 209): “With the emendations of Ahrens (εἶμα, vestido, en lugar de sangre, αἶμα, la lectura por cierto del manuscrito), which I accept, these lines represent Aphrodite in a typical condition of mourning women, with robe torn and chest made bloody by her own hands”. Fantuzzi cree que hay que mantener αἶμα pero que esta sangre es la de Afrodita cuando pasa por las zarzas, y que todo este pasaje habla de ella y no regresa a Adonis (cfr. n. 226: “μιν... anafórico di Afrodite, non di Adone... Il nostro verso descriverebbe ... l'effetto dell'autopercuotimento del petto da parte della dea rappresentato nei vv. 26 s.; oppure, piu probabilmente, le conseguenze delle ferite prodotte dal βάτοl”). También Legrand propuso εἶμα y considera que viv se refiere a Afrodita; de este parecer son Palumbo Stracca y Beckby (1975). El texto del manuscrito, que escribe αἶμα y marca claramente que Adonis es el que sangra, es el que debió conocerse en el siglo XVI y antes de las enmiendas de Ahrens. Por ejemplo, en la edición de 1530 de Camerarius con la traducción de Hesse el texto es αἶμα. Así fue, considero, como se conoció el texto en la tradición literaria.

³⁹⁹ Aquí me aparto del texto de Fantuzzi (ἄωρεῖτο, de αἰωρέομαι, colgar, flotar. Cfr. Fantuzzi ad loc.: “Il verbo αἰωρέσθαι vale “to be hung” oppure “to float in air”...”), pero elijo, de cualquier manera, la sugerencia, retomada de Camerarius (cfr. Fantuzzi, n. 227), de su aparato crítico y comentario (ad loc.): ἠρωεῖτο, del verbo ἐρωέω, fluir o escurrir, que aparece dos veces en Homero para hablar de la sangre que fluye de una herida (ἠρώησε, Il. 1. 303; Od., 16, 441. Cfr. Hopkinson 1988 ad loc.). Cabe destacar que Gallavotti sí imprime ἠρωεῖτο. La traducción de los siguientes dos versos concuerda con estas elecciones e interpretación: Adonis yace desangrándose; la sangre negra fluye del lugar de la herida, el muslo, hacia el pecho, que se enrojece y pierde su blancura. Tampoco tomo en cuenta χειρῶν en lugar de μηρῶν. Sin importar que tenga sentido la imagen, así se leía en el siglo XVI, y si ya se aceptó que en v. 25 la sangre de Adonis llega al vientre, no hay mucha diferencia con respecto al pecho.

⁴⁰⁰ Aquí también me aparto de la versión de Fantuzzi, que imprime χειρῶν, para mantener la imagen de la herida en el muslo de Adonis palpitando sangre violentamente a otras partes de su cuerpo blanquecino (así también traduce Hopkinson (2015, Loeb). De tomar en cuenta χειρῶν habría que entender que Afrodita se golpea el pecho y que sangra por las heridas auto infligidas, como comenta Fantuzzi (n. 226, 234; p. 60) y como traduce Reed: “her chest was made scarlet by her hands; the breasts below, snowy before, grew crimson for Adonis.” Otro problema es cómo entender el ὑπὸ μαζοί. Sigo a Hopkinson (1988, p. 221) al traducir ὑπὸ como tmesis de πορφύροντο. Sin embargo, Reed (p. 212) cita la traducción de Hesse de este pasaje como “et niveae quondam sub pectore mammae”.

⁴⁰¹ Κινύρετο, del verbo κινύρομαι, que según el *LSJ* es “utter a plaintive sound”; en este contexto no implica únicamente un quejido o sonido de dolor, sino que Afrodita articula el discurso directo que comienza en el segundo hemistiquio de este verso como producto de esta acción. Por ende, traduzco

desdichado Adonis, espera hasta que llegue contigo (te alcance)⁴⁰² por última vez, a que te abrace y mezcle labios con labios.⁴⁰³ Despierta un momento, Adonis, y bésame de nuevo por última vez (45); bésame tanto cuanto viva el beso, hasta que expires en mi boca y hacia mi corazón⁴⁰⁴ fluya tu respiración, y aspire⁴⁰⁵ tu dulce cariño (amor), y beba tu amor (deseo). Guardaré este beso como a ti mismo, Adonis, pues tú me huyes, desdichado (50). Huyes lejos, Adonis, y te vas hacia el Aqueronte con el rey sombrío y cruel, pero yo, desgraciada, vivo: soy diosa y no te puedo seguir. Toma, Perséfone, a mi esposo. Tú misma eres mucho más fuerte que yo, y todo lo bello hacia ti se precipita. (55) / Yo soy muy desafortunada, y tengo una aflicción incesante y lloro a Adonis, que se me murió, y⁴⁰⁶ te temo. / Moriste,⁴⁰⁷ amadísimo, y mi amor se me fue volando como un sueño. Citerea es viuda, e inútiles en mis aposentos son los Amores, pues contigo mi encanto murió. ¿Por qué, audaz, fuiste de caza?⁴⁰⁸ (60) Siendo hermoso, ¿por qué enloqueciste⁴⁰⁹ tanto por luchar con una fiera?” Así lloró Cipris.⁴¹⁰

Lloran los Amores: “¡Ay, ay, Citerea, murió el bello Adonis!”

Tanta lágrima derrama la diosa Pafia, cuanta sangre derrama Adonis, y todo sobre la tierra se convierte en flores; (65) la sangre produce una rosa y las lágrimas la anémona.

Lloro a Adonis, “¡murió el bello Adonis!” Ya no llores, Cipris, al esposo en los bosques;⁴¹¹ el solitario follaje no es un buen lecho para Adonis, que tenga tu tálamo, Citerea, Adonis ahora muerto. (70) Incluso estando muerto es bello, bello muerto,

este verbo con una perífrasis y un verbo de dicción. Fantuzzi y Reed destacan que este verbo proviene de la tragedia y comedia y que es trasladado al hexámetro por los épicos helenísticos (Reed ad loc., Fantuzzi ad loc.)

⁴⁰² Reed (ad loc.) considera que: “Aphrodite imagines the dying Adonis as fleeing from her pursuit...”. Hopkinson (1988), por otra parte, piensa que “the meaning is presumably “so that I can hold you for the last time”, a slight extension of the usual meaning “meet with”, “reach”.

⁴⁰³ Último beso, elemento importante y destacable de este texto y su recepción. Hopkinson (1988, ad loc); “The passage (46-50) combines images of sex and death in a suggestively erotic manner.” Aquí vemos claramente la relación entre eros y muerte presente en los textos áureos.

⁴⁰⁴ Literalmente dice “hígado” (ἥπαρ), órgano que, para los griegos, albergaba las emociones como el amor, por lo que un equivalente moderno puede ser “corazón”.

⁴⁰⁵ El verbo aquí usado es ἀμέλω, ordeñar. Esta metáfora “bovina” no es extraña en el texto dado el contexto genérico bucólico de Bión pero es sin duda muy gráfica y sugerente. Afrodita succionará el dulce amor de Adonis, su alma expirante, como si se tratara de la extracción de leche o algún otro jugo vital.

⁴⁰⁶ La abundancia de conjunciones copulativas y parataxis es parte del texto y del sentimiento de desorientación (cfr. Fantuzzi, ad v. 50) que refleja.

⁴⁰⁷ Aquí sigo el comentario de Fantuzzi, que cree que el valor de perfecto para que tenga coherencia con los otros verbos e indicaciones temporales.

⁴⁰⁸ κερσός: literalmente faja; la faja de Afrodita sería, según Fantuzzim “propiziatore di amorosi impeti”; la pérdida de tal simboliza el fin del gozo erótico. κινάγεις es imperfecto y traduzco en pasado.

⁴⁰⁹ El verbo es ἐμήναιο, de μαίνομαι: enloquecer, enfurecerse. Venus se pregunta indignada cuál era la necesidad, la “locura”, la “urgencia” de cazar que lo llevó a la muerte. Esta imagen es cercana a la tragedia, en la que frecuentemente se habla de la locura y / o ceguera que lleva a alguien a cometer errores fatales.

⁴¹⁰ Termina el lamento de Afrodita y se describe brevemente, transitoriamente, la metamorfosis.

⁴¹¹ En este momento comienza la descripción de la preparación fúnebre del cuerpo de Adonis.

como (si estuviera) dormido.⁴¹² Recuéstalo en los suaves mantos en los que reposaba (dormía), en los que junto a ti durante la noche el sagrado sueño trabajaba⁴¹³ en el colchón dorado; desea también al sombrío⁴¹⁴ Adonis. Cúbrela con (Arrójale) guirnalda y flores. Todo con él, (75) cuando aquél murió, también toda flor se marchitó. ⁴¹⁵ Rocíalo con aceites Sirios, rocíalo con bálsamos: ¡que todo perfume perezca! Murió Adonis, tu (querido) perfume.⁴¹⁶

El delicado Adonis yace en mantos (sábanas) purpúreos, y a su alrededor los Amores exhalan gemidos llorando (80) mientras cortan sus cabelleras por Adonis. Uno le arroja los dardos, éste el arco, éste una (ζ) pluma, éste la aljaba, y éste desata la sandalia de Adonis; aquéllos en cántaros dorados llevan agua, y éste lava los muslos, éste con las alas da aire⁴¹⁷ a Adonis por detrás. (85)

“¡Ay, ay, Citerea!” Lamentan los amores.

Apagó toda antorcha en los umbrales Himeneo⁴¹⁸ y la corona nupcial destrozó. Ya no “Himeneo, Himeneo”, ya no cantaba su canción, sino que decía “¡ay, ay!, ¡ay, ay!”, y “¡Adonis!”, ya más que “Himeneo”.⁴¹⁹ (90) Las Gracias lloran al hijo de Ciniras: “murió el

⁴¹² En esta frase adverbial con un participio (durmiendo) Hopkins considera que el adverbio οἷα se puede entender como “as if”.

⁴¹³ Esta expresión contradictoria, “trabajar el sueño” (ὕπνον ἐμόχθει;) queda poco clara. Reed explica con seguridad: “The comparison of death to sleep that governs lines 70-1 is furthered here... ἐμόχθει boldly evokes the restless tossing and turning of a body asleep, and thus the contrast between the life coursing through Adonis then and his deadly stillness now...”. Otros se muestran indecisos sobre la interpretación del pasaje, como Hopkins (1988, p. 224): “...in which he used to slumber when he toiled with you through the night in sacred sleep”. Neither the construction ... nor the meaning of ἐμόχθει is clear, and as a sexual euphemism the whole line sounds grotesque.” Igualmente Fantuzzi (p.111): “Proprio questa topica contrapposizione fra il sonno ed i piaceri d’amore fornirà la chiave per interpretare l’intero verso. Il verbo μοχθέω sottolinea l’incresciosa e molesta gravità con cui Adone-in compagnia di Afrodite- avrebbe “sopportato” il sonno, rinunciando conseguentemente all’amore. ... L’interpretazione qui proposta ci sembra solo meno improbabile di altre, e non convince a fondo.”

⁴¹⁴ Aquí la palabra usada es στυγνόν, cuyo primer significado es “odiado, hostil”; el *LSJ* también da la acepción “gloomy”, misma que aquí traduzco. Hopkins aquí entiende καὶ στυγνόν como “even though he is a fearful sight, disfigured by his injuries”.

⁴¹⁵ Las flores se marchitan junto con Adonis, por lo que esto es parte de la falacia patética. Fantuzzi destaca que: “L’immagine dell’appassire dei fiori, pertecipi della morte di un essere umano, non compare prima di Bione” y liga estos versos, que tendrían una función etiológica, al momento ritual que conmemoraba la muerte de Adonis y se refiere directamente a los jardines del dios.

⁴¹⁶ Reed observa que μύρον, perfume, tiene aquí el significado de “querido”: “a term of endearment – e.g. “let all sweet thing die; your sweet heart has died”. También Fantuzzi destaca que esta es una identificación metafórica del joven amado con el perfume.

⁴¹⁷ Reed: “Lit:”blows air on”. Considero que este verbo se conecta de forma irónica con el λεπτόν ἀποψύχων de v. 9 (el final del poema se conectaría así con el inicio del poema), con el que se indica que Adonis está expirando, alejándose de su psyché, de su vida, literalmente.

⁴¹⁸ Canción de boda procesional (diferente del Epitalamio) o también dios del matrimonio personificado. Simbólicamente el poeta expresa el fin de los amores de Afrodita, como explica Fantuzzi: “... il ricordo delle fiaccole nuziali spente o giammai accese è frequente metonimia per significare l’assenza del matrimonio in una vita precocemente stroncata”. La imagen del himeneo contrasta bruscamente con la trenodia, la canción fúnebre que enmarca nuestro poema.

⁴¹⁹ Es decir, los lamentos ensordecen las canciones nupciales, el treno se sobrepone al himeneo y la muerte al amor.

bello Adonis”, dicen⁴²⁰ entre ellas. “!Ay, ay!”, dicen mucho más agudamente que tú, Dione,⁴²¹ / y las Moiras lloran “¡Adonis, Adonis!” y le entonan encantamientos (lo llaman con encantamientos), pero éste no las escucha (95), pero no por su voluntad⁴²², sino que Core no lo libera.

Cesa los lamentos, Citerea, en este momento, retén los golpes⁴²³. Es necesario que de nuevo llores, que de nuevo el próximo año te lamentos. ⁴²⁴

Texto de Marco Fantuzzi

Αιάζω τὸν Ἄδωνιν, ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις·
ᾠλετο καλὸς Ἄδωνις, ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες.
μηκέτι πορφυρέοις ἐνὶ φάρεσι, Κύπρι, κάθειυδε·
ἔγρεο, δειλαία, κυανόστολε καὶ πλατάγησον
στήθεα καὶ λέγε πᾶσιν· ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις. (5)

αἰάζω τὸν Ἄδωνιν, ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες.
κεῖται καλὸς Ἄδωνις ἐν ὤρεσι μηρὸν ὀδόντι,
λευκῶ λευκὸν ὀδόντι τυπεῖς, καὶ Κύπριν ἀνιῆ
λεπτὸν ἀποψύχων· τὸ δέ οἱ μέλαν εἴβεται αἶμα
χιονέας κατὰ σαρκός, ὑπ' ὀφρύσι δ' ὄμματα ναρκῆ, (10)
καὶ τὸ ῥόδον φεύγει τῷ χεῖλεος· ἀμφὶ δὲ τήνῳ
θνάσκει καὶ τὸ φίλαμα, τὸ μήποτε Κύπρις ἀποίσει.

Κύπριδι μὲν τὸ φίλαμα καὶ οὐ ζώνοντος ἀρέσκει,
ἀλλ' οὐκ οἶδεν Ἄδωνις ὅ νιν θνάσκοντα φίλασεν.
αἰάζω τὸν Ἄδωνιν· ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες. (15)

ἄγριον ἄγριον ἔλκος ἔχει κατὰ μηρὸν Ἄδωνις,
μεῖζον δ' ἂν Κυθήρεια φέρει ποτικάρδιον ἔλκος.
τῆνον μὲν περὶ παῖδα φίλοι κύνες ὠδύραντο,
καὶ Νύμφαι κλαίουσιν ὀρειάδες· ἂν δ' Ἀφροδίτα
λυσσαμένα πλοκαμίδας ἀνά δρυμῶς ἀλάληται (20)
πενθαλέα νήπεκτος⁴²⁵ ἀσάνδαλος, αἰ δὲ βᾶτοι νιν

⁴²⁰ Por claridad en el texto español, traduzco el participio λέγοισαι como indicativo.

⁴²¹ Dione aquí es Afrodita, identificación que será usual en la literatura latina posterior (e.g. Verg. *Ecl.* 9. 47, *Aen.* 3. 19). En la mitología griega, Dione es una de las diosas de la primera generación divina, pero existe una tradición que la hace madre de Afrodita. Grimal (1981), s.v.

⁴²² Podría traducirse “aunque quiere”, pero trato de mantener la observación de Fantuzzi, que cree que aquí la frase οὐκ ἐθέλω aquí debe comprenderse en el contexto de la poesía erótica griega y corresponde a la típica figura del amado que se resiste o finge resistirse. Adonis, de tal manera, no puede obedecer a quien lo llama, no porque no quiera, como en la figura recién mencionada, sino porque Perséfone, Core, no lo libera.

⁴²³ Los golpes típicos del ritual de lamentación. Fantuzzi destaca que este verso marca “chiari intenti di Ringkomposition” o composición épica anular, pues corresponde a los vv. 2-5.

⁴²⁴ Referencia al ritual anual de las Adonias.

⁴²⁵ *LSJ*: νήπεκτος (with uncarded wool. Verbo πέκω: comb, card). Los codices dan νήπλεκτος, “no trenzado”; así imprimen Edmunds, Reed, Palumbo Stracca, Gallavotti, Gow, Hopkinson (que entiende: “with unbraided hair and barefoot”, p. 221). Legrand da νήζωστος: sin cinturón (también conjetura sobre esta lección). Aquí la elección de Fantuzzi me parece complicada. Él explica que estos adjetivos

ἐρχομέναν κείροντι καὶ ἱερὸν αἷμα δρέπονται·
 ὄξυ δὲ κωκύουσα δι' ἄγκεα μακρὰ φορεῖται
 Ἀσσύριον βοόωσα πόσιν καὶ πολλὰ⁴²⁶ καλεῦσα.
 ἀμφὶ δὲ νιν μέλαν αἷμα παρ' ὀμφαλὸν ἄωρεῖτο⁴²⁷, (25)
 στήθεα δ' ἐκ μηρῶν⁴²⁸ φοινίσσετο, τοὶ δ' ὑπὸ μαζοῖ
 χιόνεοι τὸ πάροιθεν Ἀδώνιδι πορφύροντο.
 'αἰαῖ τὰν Κυθέρειαν', ἐπαιάζουσι "Ἐρωτες.
 ὤλεσε τὸν καλὸν ἄνδρα, σὺν ὤλεσεν ἱερὸν εἶδος.
 Κύπριδι μὲν καλὸν εἶδος, ὅτε ζώεσκεν Ἄδωνις, (30)
 κάτθανε δ' ἄμορφά σὺν Ἀδώνιδι. 'τὰν Κύπριν αἰαῖ
 ὥρεα πάντα λέγοντι, καὶ αἰ δρύες 'αἰ τὸν Ἄδωνιν'
 καὶ ποταμοὶ κλαίοντι τὰ πένθεα τᾶς Ἀφροδίτας,
 καὶ παγαὶ τὸν Ἄδωνιν ἐν ὥρεσι δακρύνοντι,
 ἄνθεα δ' ἐξ ὀδύνας ἐρυθαίνεται, ἃ δὲ Κυθήρα (35)
 πάντας ἀνὰ κναμῶς, ἀνὰ πᾶν νάπος οἰκτρὸν ἀεῖδει,
 'αἰαῖ' τὸν νέον οἶτον⁴²⁹ ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις'.
 Ἀχὼ δ' ἀντεβόασεν, ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις'.
 Κύπριδος αἰνὸν ἔρωτα τίς οὐκ ἔκλαυσεν ἂν 'αἰαῖ';
 ὡς ἴδεν, ὡς ἐνόησεν Ἀδώνιδος ἄσχετον ἔλκος, (40)
 ὡς ἴδε φοίνιον αἷμα μαραινομένῳ περὶ μηρῶ,
 πάχεας ἀμπετάσασα κινύρετο, 'μεῖνον, Ἄδωνι,
 δύσποτμε μεῖνον Ἄδωνι, πανύστατον ὡς σε κιχείω,
 ὡς σε περιπτύξω καὶ χεῖλα χεῖλεσι μίξω.
 ἔγρεο τυτθόν, Ἄδωνι, τὸ δ' αὖ πύματόν με φίλασον, (45)
 τοσσοῦτόν με φίλασον ὅσον ζῶη τὸ φίλαμα,
 ἄχρῃ ἀποψύχης ἐς ἐμὸν στόμα, κεῖς ἐμὸν ἦπαρ
 πνεῦμα τεὸν ρεύση, τὸ δέ σευ γλυκὺ φίλτρον ἀμέλξω,
 ἐκ δὲ πίω τὸν ἔρωτα· φίλαμα δὲ τοῦτο φυλάξω

buscan subrayar connotativamente los detalles de la exaltación de Afrodita. También sostiene que el hárax transmitido νήπεκτος es muy repetitivo con respecto a lo que se dice en 20 (λυσάμενα πλοκαμίδας). Brinck fue quien propuso νήπεκτος, previamente atestiguado en *Adesp. Epyll. Diom.* 30, y con éste se eliminaría la repetición: "in virtu di una raffinata distinzione, si rappresenterebbe l' "essere sprettinata" come conseguenza dell'azione di λύεσθαι πλοκαμίδας"; cfr. Fantuzzi 1983, p. 53

⁴²⁶ Fantuzzi (p. 57) cree que las lecciones transmitidas por los códices, πόδα (en V) y παῖδα (Tr) no son "oportunas". La primera no tiene sentido semánticamente y la segunda es difícil y casi incomprensible, pues habría que entender que Ἀσσύριον πόσις καὶ παιδὰ son endiadicos (i.e. hijo del esposo Asirio, Ciniras); de lo contrario, πόσις y παῖς serían predicativos de un "Adonis" presupuesto. Fantuzzi cree que es muy complicado y prefiere πολλὰ.

⁴²⁷ Fantuzzi imprime este verbo αἰωρέομαι, colgar, flotar, pero sugiere en el aparato crítico y en el comentario ἠρωεῖτο, del verbo ἐρωέω, que indica el escurrir de la sangre en Homero; esto fue lo que llevó a los editores a cambiar αἷμα por εἶμα.

⁴²⁸ Los códices transmiten μῆρων, de los muslos, donde estaría al herida de Adonis. Fantuzzi no considera que esta lección pueda mantenerse e imprime χειρῶν, de las manos.

⁴²⁹ Aquí, en el primer hemistiquio, los dos códices principales presentan divergencias: Tr: αἰαῖ τὰν Κυθέρειαν; V: αἰαῖ τὰν νότον. La mayoría de los editores modernos eligen la de Tr (Hopkinson, Gow, Reed, Palumbo Stracca) y mantienen así un estribillo por la coincidencia de este verso con 28. Fantuzzi, siguiendo a Ahrens, considera que la lectio de V puede tomarse en cuenta como corrupción de νέον οἶτον, texto que imprime, al igual que Gallavotti (aunque éste interpretó todo el v. 37 como exclamativo). Fantuzzi consiera que solo αἰαῖ y ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις' son exclamativos y que son objeto de ἀεῖδει.

ὡς σ' αὐτὸν τὸν Ἄδωνιν, ἐπεὶ σύ με, δύσμορε, φεύγεις. (50)
 φεύγεις μακρόν, Ἄδωνι, καὶ ἔρχεται εἰς Ἀχέροντα
 πὰρ στυγνὸν βασιλῆα καὶ ἄγριον, ἃ δὲ τάλαινα
 ζῶω καὶ θεὸς ἐμμι καὶ οὐ δύναμαί σε διώκειν.
 λάμβανε, Περσεφόνα, τὸν ἐμὸν πόσιν· ἐσσί γὰρ αὐτά
 πολλὸν ἐμεῦ κρέσσων, τὸ δὲ πᾶν καλὸν ἐς σὲ καταρρεῖ. (55)
 ἐμμι δ' ἐγὼ πανάποτμος, ἔχω δ' ἀκόρεστον ἀνίαν,⁴³⁰
 καὶ κλαίω τὸν Ἄδωνιν, ὃ μοι θάνε, καὶ σε φοβεῦμαι.
 θνάσκεις, ὧ τριπόθατε, πόθος δέ μοι ὡς ὄναρ ἔπτα,
 χήρα δ' ἃ Κυθήρεια, κενοὶ δ' ἀνὰ δώματ' Ἔρωτες,
 σοὶ δ' ἄμα κεστός ὄλωλε. τί γάρ, τολμηρέ, κυνάγεις; (60)
 καλὸς ἐὼν τί τοσοῦτον ἐμήναο θηρὶ παλαίειν;
 ὧ δ' ὀλοφύρατο Κύπρις· ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες,
 'αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν, ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις'.
 δάκρυον ἃ Παφία τόσσον χέει, ὅσσον Ἄδωνις
 αἶμα χέει,⁴³¹ τὰ δὲ πάντα ποτὶ χθονὶ γίνεται ἄνθη· (65)
 αἶμα ῥόδον τίκτει, τὰ δὲ δάκρυα τὰν ἀνεμώναν.
 αἰάζω τὸν Ἄδωνιν, ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις'.
 μηκέτ' ἐνὶ δρυμοῖσι τὸν ἀνέρα μύρεο, Κύπρι·
 οὐκ ἀγαθὰ στιβάς ἐστιν Ἀδώνιδι φυλλὰς ἐρήμα.
 λέκτρον ἔχοι, Κυθήρεια, τὸ σὸν νῦν νεκρὸς Ἄδωνις· (70)
 καὶ νέκυς ὣν καλὸς ἐστι, καλὸς νέκυς, οἷα καθεύδων.
 κάτθεό νιν μαλακοῖς ἐνὶ φάρεσιν οἷς ἐνίαυεν
 οἷς μετὰ σεῦ ἀνὰ νύκτα τὸν ἱερὸν ὕπνον ἐμόχθει,
 παγχρυσέω κλινηῖρι· πόθει⁴³² καὶ στυγνὸν Ἄδωνιν,
 βάλλε δέ νιν στεφάνοισι καὶ ἄνθεσι· πάντα σὺν αὐτῷ, (75)
 ὡς τῆνος τέθνακε καὶ ἄνθεα πάντ' ἐμαράνθη.
 ῥαῖνε δέ νιν Συρίοισιν ἀλείφασι, ῥαῖνε μύροισιν·
 ὀλλύσθω μύρα πάντα· τὸ σὸν μύρον ὦλετ' Ἄδωνις.
 κέκλιται ἀβρὸς Ἄδωνις ἐν εἶμασι πορφυρέοισιν,
 ἀμφὶ δέ νιν κλαίοντες ἀναστενάχουσιν Ἔρωτες (80)
 κειράμενοι χαίτας ἐπ' Ἀδώνιδι· χῶ μὲν οἰστῶς,
 ὅς δ' ἐπὶ τόξον ἔβαλλ', ὅς δὲ πτερόν, ὅς δὲ φαρέτραν·
 χῶ μὲν ἔλυσε πέδιλον Ἀδώνιδος, οἱ δὲ λέβησι
 χρυσεῖοις φορέοισιν ὕδωρ, ὃ δὲ μηρία λούει,

⁴³⁰ Vocabulario trágico en estructura épica. Cfr. Fantuzzi 1983, p. 91: "Bione, pur collocando il termine in una sede già tipica della tradizione epica, adotta però la forma grafica e l'accezione propria dei Tragici."

⁴³¹ Beckby, Gow y Hopkison separan los vv. 64-66 del resto del texto, de forma que resaltan como si fueran una unidad independiente; es curioso que estos son justamente los versos que imita Garcilaso y que identifica Herrera y cita textualmente. También hay que tomar en cuenta que aquí hay una variante, pues los códices leen en 64 ἐγγέει, de lo que Heinsius propuso ἐκ χέει, además de que R lee τόσσον (aunque V lee τόσσον). Reed, entre los editores modernos, imprime: δάκρυον ἃ Παφία τόσσον ἐκχέει, ὅσσον Ἄδωνις / αἶμα χέει, al igual que Palumbo Stracca y Gallavotti.

⁴³² Fantuzzi sigue la lectura de Tr, πόθει, imperativo presente del verbo ποθέω, desear; debe entenderse, según el italiano, que el poeta exhorta a Afrodita a amar a Adonis incluso muerto. Beckby y Palumbo Stracca adoptan ποθει por V, que sería 3 s del presente indicativo, por lo que κλινηῖρι sería el sujeto. Para Reed las opciones de los mss no son convincentes e imprime πρόθεξ, segunda singular del aoristo imperativo activo del verbo προτίθημι, y entiende "lay him out", "colócalo".

ὄς δ' ὄπιθεν πτερύγεσσιν ἀναψύχει τὸν Ἄδωνιν. (85)

ἰαίῃ τὰν Κυθήρειαν', ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες.
ἔσβεσε λαμπάδα πᾶσαν ἐπὶ φλιαῖς Ὑμέναιος
καὶ στέφος ἐξεπέτασσε⁴³³ γαμήλιον· οὐκέτι δ' Ὑμήν
Ὑμήν', οὐκέτ' ἄειδεν ἔον μέλος, ἀλλ' ἔλεγ', ἰαίῃ
αἰαῖ', καὶ τὸν Ἄδωνιν' ἔτι πλέον ἢ Ὑμέναιον'. (90)

αἱ Χάριτες κλαίοντι τὸν υἱέα τῷ Κινύραο,
ἴωλετο καλὸς Ἄδωνις' ἐν ἀλλάλαισι λέγοισαι,
ἰαίῃ δ' ὄξυ λέγοντι πολὺ πλέον ἢ τύ, Διώνα,⁴³⁴
χαί Μοῖραι τὸν Ἄδωνιν' ἀνακλείουσιν, Ἄδωνιν',
καὶ νιν ἐπαιίδουσιν, ὃ δέ σφισιν οὐκ ἐπακούει' (95)
οὐ μὰν οὐκ ἐθέλει, Κώρα δέ νιν οὐκ ἀπολύει.
λῆγε γόων, Κυθήρεια, τὸ σάμερον, ἴσχεο κομμῶν·
δεῖ σε πάλιν κλαῦσαι, πάλιν εἰς ἔτος ἄλλο δακρῦσαι.

⁴³³ Al igual que Reed y Palumbo Stracca, Fantuzzi sigue aquí la lectura de los manuscritos, ἐξεπέτασσε, aoristo del verbo ἐκπετάννυμι, “extender”. Reed considera que aquí tiene el sentido de “deshacer, esparcir”. Fantuzzi afirma que “... il testo tradito è di impeccabile funzionalità”, y que, citando a Brunck, hay que entender “coronam dissolvere”. Otros editores, entre ellos Gow, Gallavotti, Beckby y Hopkinson, adoptan la conjetura de Pierson (1752) ἐξεκέδασσε, del verbo ἐκκεδάννυμι, “romper”.

⁴³⁴ El texto transmitido τὴ Διώνα fue enmendado por Ahrens como Παιώνα, pero Fantuzzi señala que dicha corrección es innecesaria.

Apéndice 2. Imágenes



Sebastiano del Piombo. Morte di Adone. 1512. Galleria degli Uffizi



Rubens. La muerte de Adonis. 1614. The Israel Museum.



Tiziano. Venus y Adonis. Metropolitan Museum of Art. 1560 (existen otros tres ejemplares, que van de 1553-1560).



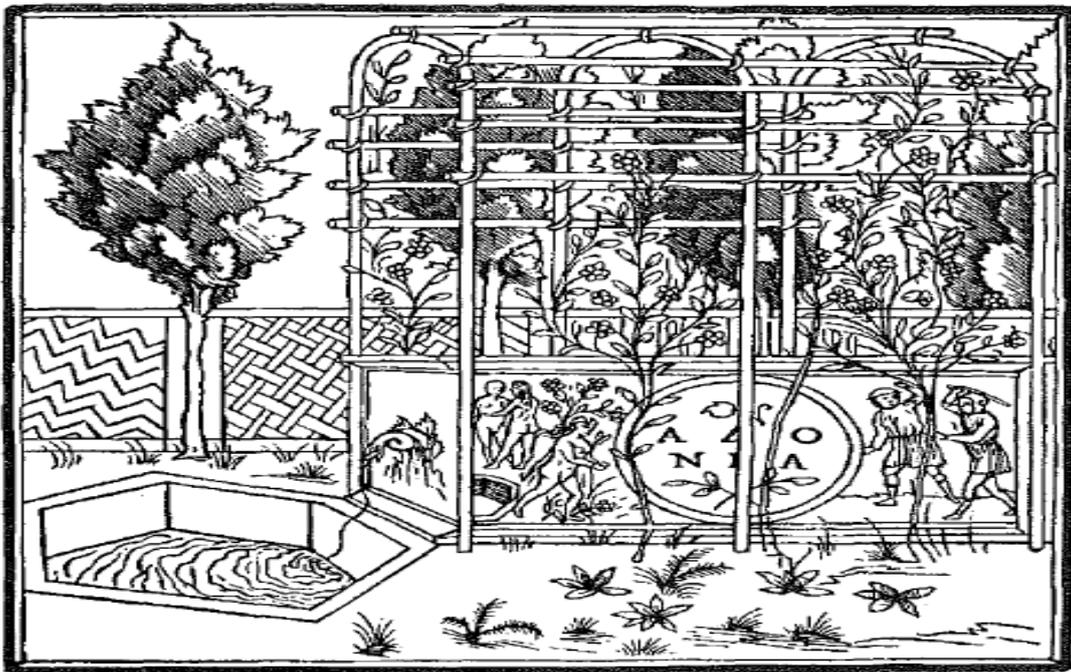
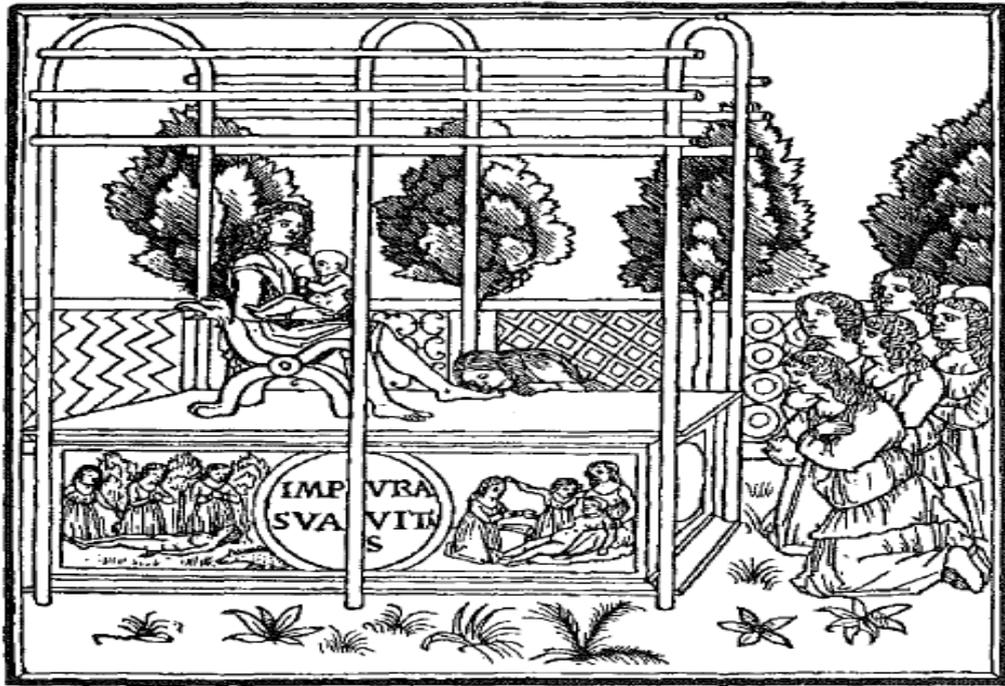
Rubens. Venus y Adonis. 1635. Metropolitan Museum of Art.



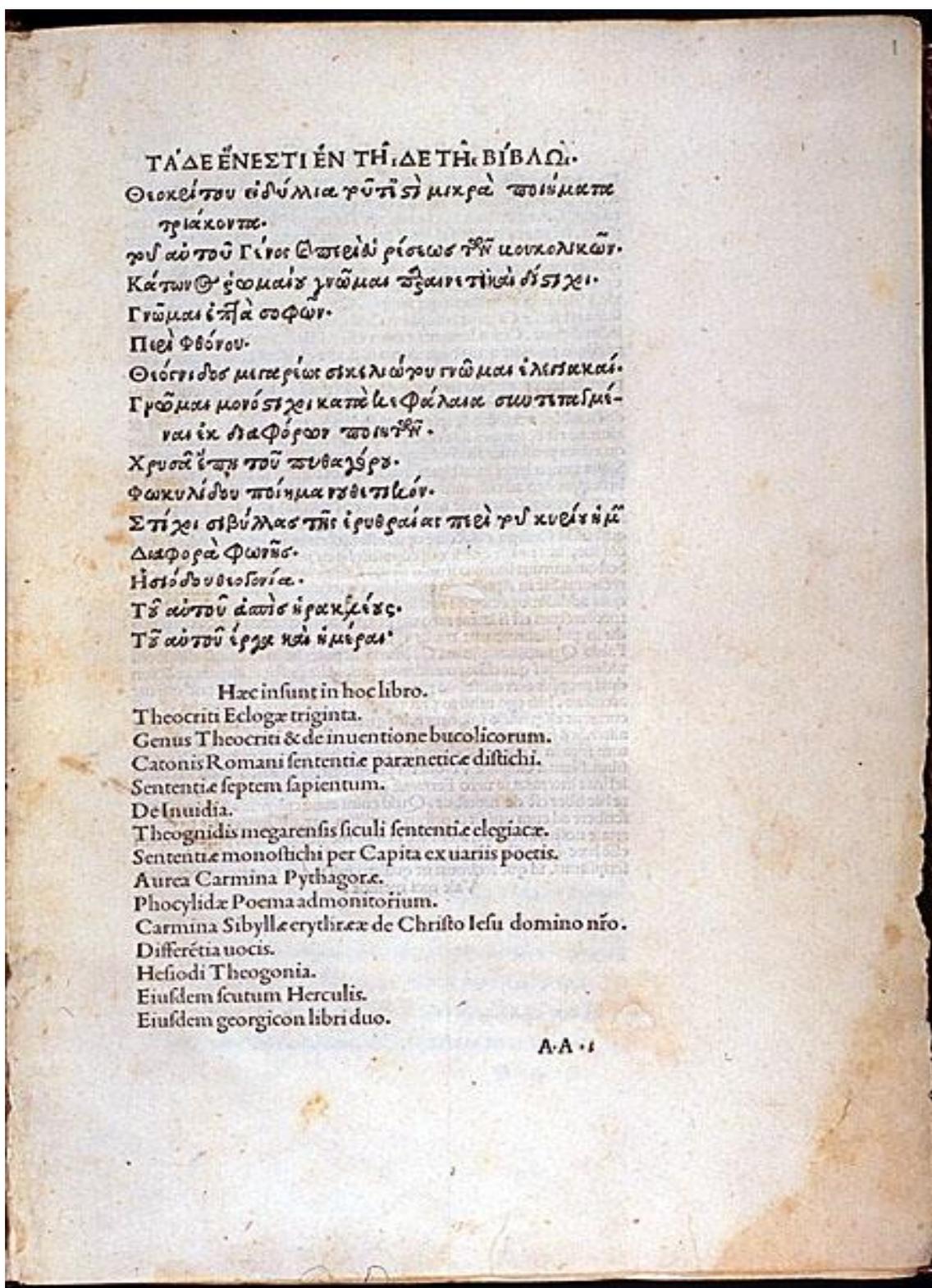
Paolo Veronese. Venus y Adonis. 1580. Museo del Prado.



Anónimo. Venus y Adonis. 1750 aprox. Madera de tilo, sur de Alemania. Victoria and Albert Museum.



Sepulcro de Adonis de la *Hypnerotomachia Poliphili* (apud Pedroza 1999).

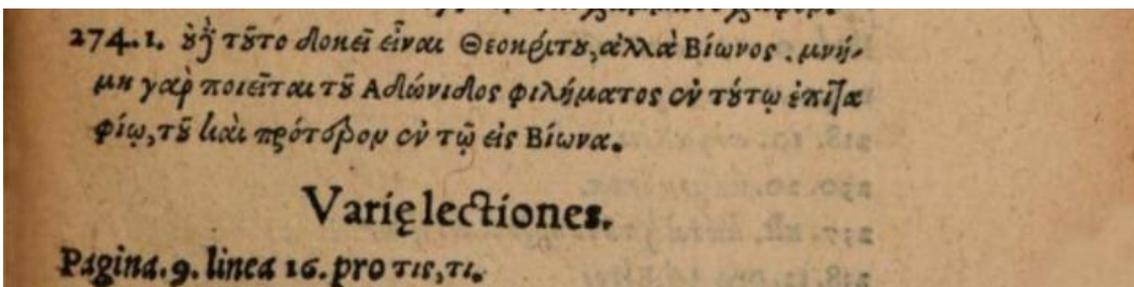
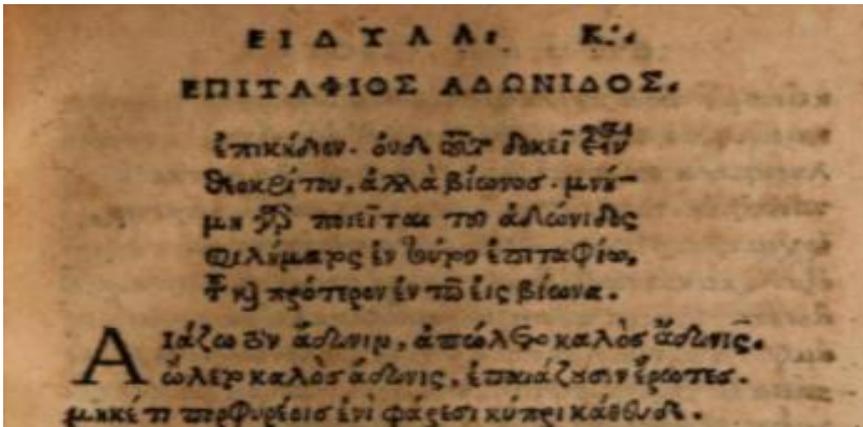


ΤΑΔΕ ΕΐΝΕΣΤΙ ΕΝ ΤΗ ΔΕ ΤΗ ΒΙΒΛΩ.
Θιοκρίτου εἰδύμια ῥυθμίστὰ μικρὰ ποιήματα
τριάκοντα.
ῥυθμίστῳ τοῦ Γίγιοι Ἐπειδὴ ῥίσιως τῶν μουσικῶν.
Κάτων Ἐρωμαίῳ γνῶμαι ἑξαετησίαι δίστοιχοι.
Γνῶμαι ἐπὶ τῶν σοφῶν.
Περὶ Φθόγου.
Θιοκρίτου μετὰ ῥίσιως σκελιῶν γνῶμαι ἐλεγχαί.
Γνῶμαι μονόστοιχοι κατὰ Λεφάλακα σιωπηλαί μί-
ναι ἐκ διαφόρων ποιητῶν.
Χρυσῆ ἐπιτομὴ τοῦ Πυθαγόρου.
Φωκυλίδου ποίημα ἑξαετησίαι.
Στίχοι σιβύλλας τῆς ἑρυθραίας περὶ ῥυθμίστῳ ἡμῶν
Διαφορὰ Φωτῆος.
Ἡσιόδου θεογονία.
Τὸ αὐτοῦ ἀπὸς Ἡρακλέους.
Τὸ αὐτοῦ ἑρμῆος καὶ ἡμεῖρας.

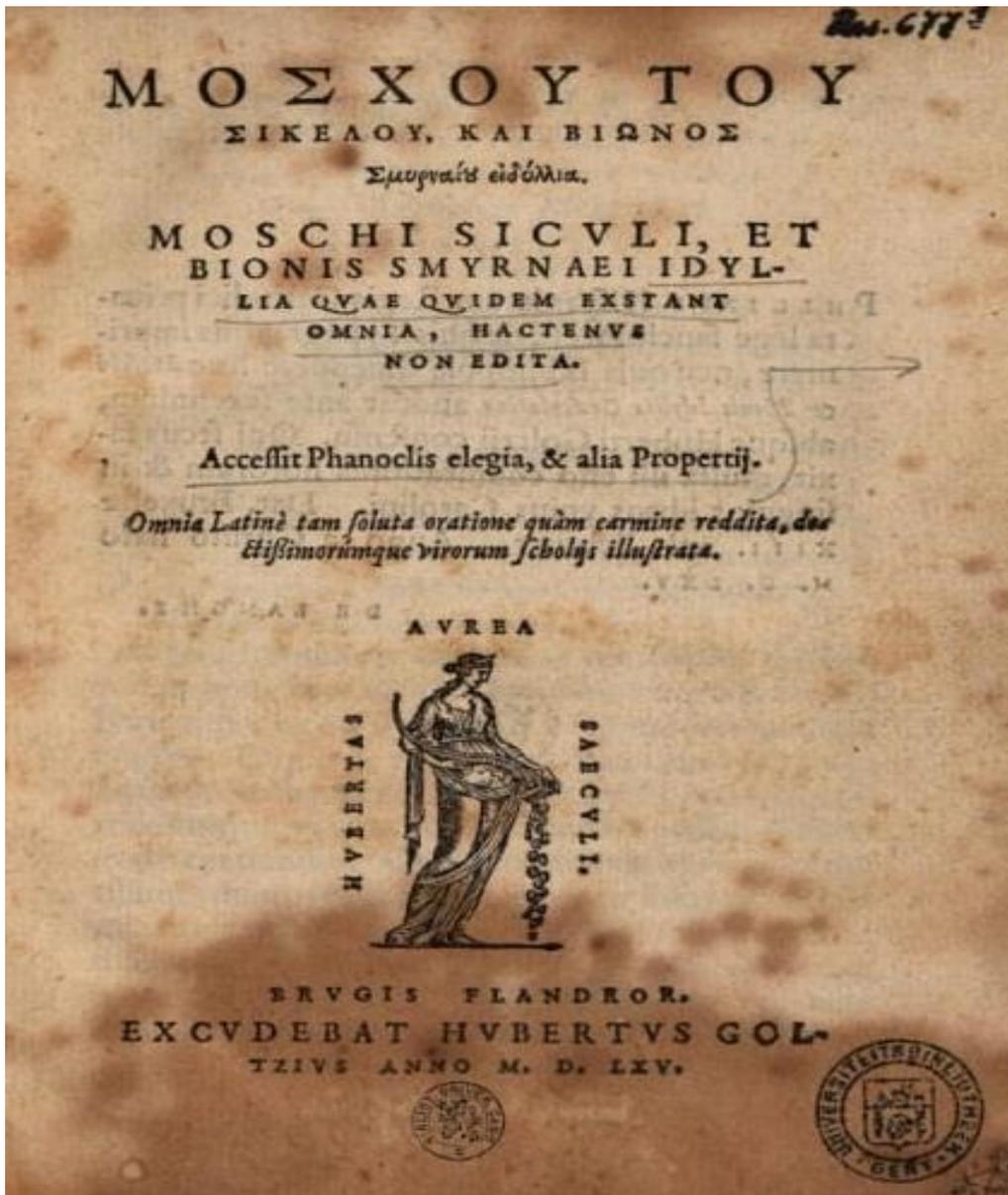
Hæc insunt in hoc libro.
Theocriti Eclogæ triginta.
Genus Theocriti & de inuentione bucolicorum.
Catonis Romani sententiæ paræneticæ distichi.
Sententiæ septem sapientum.
De Inuidia.
Theognidis megarensis sæculi sententiæ elegiacæ.
Sententiæ monostichi per Capita ex uariis poetis.
Aurea Carmina Pythagore.
Phocylidæ Poema admonitorium.
Carmina Sibyllæ erythrææ de Christo Iesu domino nro.
Differètia uocis.
Hesiodi Theogonia.
Eiusdem scutum Herculis.
Eiusdem georgicon libri duo.

A.A. 1

Notas de Camerarius (1530) al Lamento, en las que propone la autoría de Bión



Portada de la edición de Meckerchus (1565)





Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DESERTACIÓN PÚBLICA

No. 00291

Matricula: 2183801276

Biión de Esmirna y la muerte de Adonis en Juan de la Cueva y Pedro Soto de Rojas.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 10:30 horas del día 25 del mes de mayo del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA
DRA. MAGDA RAQUEL BARRAGAN AROCHE
DRA. PAOLA ENCARNACION SANDOVAL



LEONOR HERNANDEZ OÑATE
ALUMNA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Desertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: LEONOR HERNANDEZ OÑATE

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

MTRÓ. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTE

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA

VOCAL

DRA. MAGDA RAQUEL BARRAGAN AROCHE

SECRETARIA

DRA. PAOLA ENCARNACION SANDOVAL