

DOS EPILIOS DE DRACONCIO «DE RAPTU HELENÆ»  
E «HYLAS»

I INTRODUCCIÓN

I Los diez poemas de tema mitológico o «profanos» (llamados así frecuentemente para distinguirlos de su producción cristiana) de Bloisio Emilio Draconcio, poeta africano del siglo v d C, que se agrupan bajo el título de *Romulea*, desde que Meyer se lo restituyó muy correctamente, basándose en un fragmento del Florilegio de Verona que citaba a Draconcio como «Bloxus» o «Blosius in Romulea», ya que el manuscrito napolitano donde fueron encontrados no presentaba título alguno, han merecido pocos estudios detallados y minuciosos, permaneciendo aún hoy en una situación bastante deplorable. Basta para llegar a esta conclusión el hecho de que ninguno de ellos goza de una traducción, paso casi siempre previo para el conocimiento de la obra de un autor<sup>1</sup>

Esta situación se debe sin duda alguna a dos hechos principales. En primer lugar a que la obra épica pagana del africano no se descubrió hasta muy tarde, ya en la segunda mitad del siglo XIX<sup>2</sup>, lo cual explica suficientemente que no haya sido aún estudiada con exhaustividad, mientras que su obra cristiana era ya conocida en su plenitud un siglo antes, en 1791. En segundo lugar, y ésta quizá

---

<sup>1</sup> Un ensayo de traducción de los *Romulea* II y VIII puede encontrarse en mi Memoria de Licenciatura, *Estudio literario y mitográfico de los Romulea de Draconcio*, de mayo de 1976, cuyo contenido resumo en este trabajo

<sup>2</sup> Los *Romulea* fueron publicados por completo y por primera vez por Duhn, en el año 1873

sea la causa más decisiva, a que su autor no entra evidentemente en la categoría de gran poeta, su poesía no llega jamás a constituirse en una unidad armónica. Este notable abandono de su figura es el que nos lleva hoy a dedicarle el presente trabajo

II La producción épica de Draconcio, cuyo más alto exponente lo constituyen los dos epilios que vamos a estudiar, el «Hylas» y el «De raptu Helenae», junto con la «Medea», responde a un importante movimiento literario que tuvo lugar en África, patria del poeta, a mediados del siglo V, y que se manifestó ante todo en el florecimiento de la poesía de tradición clásica<sup>3</sup>. El origen de este renacimiento literario, como bien ha visto A. M. Quattrone, *o. c.*, pp. 161 y ss., se encuentra en la fuerza de la tradición cultural africana, que se funda en el poder conservador del ambiente escolar. El impulso dado a las Letras por los mismos reyes vándalos dominadores (sobre todo Guntamundo —484-496— y Trasamundo —496-523—) y la cada vez mayor importancia de la escuela son las fuerzas que condicionan este resurgir de la poesía clásica que se ve reflejado en la obra de los contemporáneos, y no como quiere Provana (Blosso Emilio Draconzio, *Studio biografico letterario*, Turín, 1911, pp. 40 y ss.) la índole sensual de los habitantes del África, que vendría a mantener el culto de la civilización antigua.

III La producción literaria de este tiempo resulta espiritualmente muy mísera, pero sin embargo revela una gran habilidad técnica, como suele ocurrir en todas las producciones de la decadencia. Se usan con profusión los variados elementos de la tradición clásica (comparaciones, premoniciones, discurso directo, etc., etc.) y esto da lugar a un cierto barroquismo artificioso que en suma no pretende sino ocultar la carencia de fuerza creativa de este ambiente cultural. La obra de Draconcio sin embargo, aunque nace en este mismo ambiente y en ella se reflejan los defectos de su tiempo, está construida con una innegable habilidad e ingenio. Hombre dotado de

<sup>3</sup>. El mejor exponente de un movimiento literario similar a aquel de África al que pertenece Draconcio es en la Gaha Sidonio (cf. A. M. Quattrone, «Gli epilli de Draconzio», *Athenaeum*, 1946, p. 170, que remite a la obra de Loyen, *Sidone Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de L'Empire*, París, 1943).

una vasta cultura y enriquecido por una cualidad única, la originalidad, Draconcio sabe unirse a la mejor tradición literaria por medio de una técnica narrativa de recia raigambre clásica (cf A M Quartiroli, *o c*, pp 162 s )

El poeta no conoció probablemente el griego, que en esta época era ya prácticamente ignorado por los autores latinos (recuérdese que el mismo S Agustín, poco anterior a nuestro autor, no lo dominaba ya), pero sin embargo sus epilios tienen correspondencia en la épica griega contemporánea mientras que esta correspondencia no se encuentra con la literatura latina de su época ¿A que puede deberse esto? Sin duda alguna debe atribuirse a la tradición cultural africana, fuertemente helenista, que daba sus últimos frutos en la producción literaria del siglo v cuando sin embargo el griego no era conocido ya (cf A M Quartiroli, *o c*, p 172)

IV La formación escolar de Blosio Emilio, formación que contemplaba sobre todo la retórica, dejó en el poeta vicios difíciles de superar, y fue sin duda el más importante el vicio retórico Aunque en los epilios de Draconcio destaque abundantemente una enorme sinceridad humana, aunque la naturalidad y el buen gusto predominen en la obra, el poeta no tiene vigor artístico suficiente para abandonar el método aprendido en la escuela e impregna todos sus poemas de una carga retórica que se deja sentir quizá en demasía Utiliza frecuentemente fuertes contrastes de tinte y de tono y desarrolla las escenas con un enorme dramatismo Por otra parte, su complacencia en declamar se manifiesta en el abuso del discurso frente a la narración Esto lo veremos con detenimiento más adelante cuando nos ocupemos de cada uno de los epilios en particular

La preferencia de Draconcio por temas tomados de la Mitología Clásica para la confección de sus epilios se debe sin duda también al hecho de que los mitos constituían el argumento preferido para la ejercitación en la escuela (cf A M Quartiroli, *o c*, p. 164) Draconcio los conoce por ello perfectamente y no puede sustraerse a la tentación de tratarlos personalmente en su obra Además el mito permite la improvisación y la innovación, así como el servirse de todos los recursos literarios que tan bien conocía el poeta Para la elaboración del epilio utiliza las más diversas fuentes, poéticas, mitográficas, legendarias, pero sin adscribirse demasiado a ninguna de

ellas y cuidando de no hacer imitaciones fieles (la única fuente que quizá sigue demasiado el poeta es Virgilio, del que realmente se hallan ecos extraordinarios en su obra, sobre todo en el epilio número 8. «De raptu Helenae», donde el episodio de la tormenta, por ejemplo, es de clarísima influencia virgiliana)

V Una característica muy importante en el autor que hoy nos ocupa es la ausencia de condicionamientos cristianos de que hace gala al exponernos el mito. El cristianismo de Draconcio no se advierte en sus epilios paganos (cf A M Quartiroli, *o c*, p 169). El autor no ataca la concepción pagana del mundo y de sus dioses, sino que se sitúa ante ella como expectador y la desarrolla en el mito con una honradez e integridad digna de todo encomio. Sólo en contadas ocasiones el moralista vence al poeta (es quizás el ejemplo más claro la introducción que el mismo Draconcio hace al rapto de Helena) e incluso en estos casos sabe mantenerse en una línea bastante discreta.

Draconcio, pues, ni se sitúa ante el mito escépticamente por su carácter de cristiano ni nos lo explica despojándolo de las características que le hacen tal, mezcla de realidad y fantasía. De esta forma se cumplen a la perfección en su obra las tres condiciones o rasgos imprescindibles de la Mitología: tradicionalidad, pretensión de veridicidad e improbabilidad de los elementos verosímiles (cf A R de Elvira, *Mitología Clásica*, pp 7-9 y 13-20, y «Mito y novella», *CFC V*, 16-18). Privarla de cualquiera de estas notas sería despojarla de su auténtico carácter.

VI La elección de estos dos epilios, «Hylas» y «De raptu Helenae», que ocupan los números 2 y 8 de la colección de los *Romulea*, como sujeto de nuestro trabajo, se debe principalmente a su representatividad dentro del conjunto de la obra. En efecto, los dos poemas elegidos son tremendamente dispares en determinados aspectos, mientras que se hallan muy cercanos en otros, y son por ello los mejores exponentes en conjunto de la obra pagana de Blosio Emilio. La cercanía de ambos poemas reside especialmente en la composición y en la técnica narrativa, pero también se encuentra en notas menores tales como la elección en ambos del motivo del rapto, el tratamiento de un tema mitológico y la implicación de

la diosa del amor, Venus (Del mundo de los dioses paganos dos divinidades le son especialmente queridas a Draconcio Venus y Cupido Siempre que el tema se lo permite las introduce en la acción, confiriéndoles un papel protagonista) Pero a pesar del parentesco indudable entre ambos epilios, se hallan distanciados por otros aspectos no menos significativos 1) Si uno es ejemplo de estructura complicada, el otro emplea una estructura sumamente sencilla. 2) Si uno presenta una gran originalidad en el tratamiento del mito, el otro se mantiene en general fiel a éste, aunque siempre con variantes 3) Si uno se detiene en detalles que le convierten en uno de los más extensos de los *Romulea*, el otro es propiamente conciso y breve. 4) Si uno está construido, casi por completo, bajo el modelo de Virgilio y de su *Eneida*, el otro se libera bastante de esta fuente literaria, aun quedando siempre supeditado a ella 5) Si uno se encuentra cargado excesivamente de tintes dramáticos, el otro presenta generalmente un carácter gentil y jovial

Pasemos ya al estudio por separado de estos epilios

## II «DE RAPTU HELENÆ»

A) *Estructura* —La originalidad que presenta en este autor el mito del rapto de Helena se debe principalmente, aparte de al gran juego de variantes míticas que ofrece y cuyo estudio nos ocupará más adelante, a la inserción en él, casi siempre como antecedentes y otras veces como simples digresiones, de una serie de hechos míticos que a primera vista pueden antojársenos algo ajenos al propósito de la obra. Todos estos episodios míticos que se entrelazan en el poema se refieren al personaje de Paris, y la protagonista femenina no aparece sino en la segunda mitad de la obra Draconcio nos hace seguir por todos los vericuetos la vida del pastor del Ida, y solamente cuando ya hemos asistido a todos sus hechos precedentes nos presenta el último acto, el más importante, el que dará origen a la guerra de Troya, el rapto de la esposa de Menelao Con esto se consigue crear un clímax perfecto, y se evidencia a todo lector de la obra el enorme interés del último episodio mítico No se trata, pues, de que Draconcio confiera mayor importancia al personaje de Paris que al de Helena, sino que lo que pretende es pre-

sentar el rapto como una consecuencia necesaria e ineludible de todo lo ocurrido con anterioridad, y para ello precisa dejar bien sentadas todas las coordenadas (aparte de que con ello amplía el tema lo suficiente como para poder utilizar todos los elementos que la tradición ponía a su alcance y componer una obra de ciertos vuelos) Bajo este prisma es cuando alcanzan relevancia las palabras del autor al principio del epilio «Troiani praedonis iter aggreddiar»

La estructura de este epilio es, pues, complicada, compuesta. Está hecha a base de episodios con una técnica muy semejante a la del teatro<sup>4</sup> Se trata de una sucesión de cuadros, que no necesariamente tienen que tener la misma extensión Según sea o no amado por el poeta el motivo que se canta, la sucesión de las escenas se da con menor o mayor rapidez Cuando el tema que le ocupa es de interés para el poeta (bien por su argumento, bien porque le permita explotar los conocimientos de su gran formación) se detiene especialmente en su exposición, lo adorna, lo carga de artificios retóricos, en una palabra, lo elabora con cuidado y con un interés especial Otras veces, en cambio, no hace más que dejar constancia de un hecho para pasar de inmediato a aquello en que más se quiere detener Podría calificarse esta técnica narrativa del poeta como técnica pictórica El epilio se compone a base de escenas, sumamente coloristas en ocasiones y con gran aparato dramático La narración no ocupa un lugar destacado, con frecuencia la vence el discurso directo

El poema comienza con una introducción que es a la vez un excursus en boca del propio autor y que ocupa los treinta primeros versos En ellos nos hace la exposición de su propósito, ocasión que aprovecha para tomar un tono fuertemente moralizante que, en nuestra opinión, ya no vuelve a aparecer en toda la obra, al menos de una forma tan manifiesta, y que sirve a Provana (*o c.*, pp 67 s) para defender en Draconcio un auténtico afán moralizante a la hora de componer este poema Esta opinión de Provana ha sido recha-

<sup>4</sup> Algunos estudiosos han creído descubrir en Draconcio la influencia del mimo Como ya afirma A M Quartiroli (*o c.*, p 164), sobre este punto nada preciso se puede decir El mimo, como en general todas las representaciones teatrales (cf Thieling, *Der Hellenismus in Kleinafrika*, Leipzig, 1911, p 30), era muy cultivado en África y gozaba de una gran popularidad No sería, pues, de extrañar que hubiera servido a Draconcio para la confección de sus epilios, pero a este respecto nada puede afirmarse categóricamente

zada por A. M. Quartiroli (o. c., pp. 179 s.) que no cree que la intención moralizante ni el concepto del *Fatum* (defendido también por este autor como componente principal de la obra) sean en realidad centros unificadores de la representación del mito. Para Quartiroli la invectiva contra los dioses y el destino es debida únicamente a la tradición retórica que pesa sobre Draconcio, igual que los tonos moralizantes que a veces toma, que tampoco reflejan en absoluto el sentir del poeta. Para esta autora en la confección del epilio prevalece sin duda alguna la preocupación del literato que quiere medir su talento en una obra épica de cierta altura, para lo que utiliza todos los recursos aprendidos en la escuela, pasándolos por el tamiz retórico que domina a la perfección.

Este tono moralizante que ya se vislumbra nada más empezar la obra se vuelve a encontrar, según Provana (o. c., p. 67), en otros pasajes, como por ejemplo en las palabras de Telamón en defensa del matrimonio que se dan en el episodio mítico de la Embajada a Salamina y en todo el pasaje del encuentro entre Paris y Helena, donde quiere ver la voluntad de Draconcio de imprimir un sello de infamia sobre la culpa de ambos amantes. Quartiroli aduce a tales afirmaciones que en el primer caso se trata de anotaciones sin significado propio, y en el segundo sólo puede verse un reflejo de la tradición literaria en la aventura de amor. Afirma A. M. Quartiroli que incluso las palabras de Helena al entregarse a Paris constituyen una prueba de la poca importancia y de la pobreza de significado que el concepto del *Fatum* tiene en Draconcio.

La intención moralizante de Draconcio se pone especialmente de manifiesto de nuevo, según Provana, en el hecho de que el poeta solamente se hace eminentemente declamatorio cuando habla del destino, mientras que las frases condenatorias de cualquier acto contienen su verdadero sentir, y en ellas no se deja ver en demasía su carácter retórico. Frente a esto Quartiroli afirma que no se puede ver en las menciones del destino una conciencia clásica del *Fatum*, y que con ellas Draconcio sólo pretende demostrar su conocimiento del mundo legendario griego, al tiempo que las frases moralizantes contienen en realidad un tinte no menos retórico que las consideraciones acerca del destino.

Para nosotros ambas opiniones, claramente opuestas, son acertadas en algunos puntos mientras que en otros nos parecen dema-

siado contundentes y a veces erróneas. Una cosa se nos evidencia principalmente. En Draconcio, Paris y Helena quedan exculpados por completo de su delito. Esto nos parece que se ve claramente a lo largo de la obra y no es preciso insistir abundantemente en ello. Las frases condenatorias que Provana cree descubrir en casi todo el epilio muchas veces carecen de este carácter y no son más que lamentaciones del poeta ante la imposibilidad de huir al destino o, como dice Quartiroli, anotaciones sin significado propio. Únicamente en esta introducción se ve clara la censura contra el pastor del Ida. De manera que en este aspecto damos la razón a A. M. Quartiroli aunque no estamos de acuerdo con ella en que el destino desempeñe un papel tan insignificante. Muy al contrario, nos parece que en este autor el *Fatum* conserva su papel clásico por excelencia y que es el verdadero hilo conductor de toda la trama. Draconcio deja bien sentado en todo el epilio que los protagonistas actúan impelidos por el destino, de cuyos designios no pueden evadirse. Quizás toda esta cuestión de la importancia del destino y del carácter moralizante o no de la obra se simplificara bastante si atendiéramos a un detalle que parece quedar algo relegado. Ya se sabe que Draconcio era cristiano, de manera que no sería de extrañar que se le «escapasen» algunas ideas propias de esta creencia suya al tratar de una actuación humana que forzosamente tenía que parecerle condenable. Pero como el poeta quiere construir una obra clásica y no un tratado de moral, inmediatamente procura librarse de esta influencia y lo consigue acudiendo al *Fatum*. A esto creemos que se debe la evidente fluctuación que se da en el poema. Defecto reconocido en Draconcio es que a menudo deja escapar su propio sentimiento en su obra, que se apasiona con aquello que trata y casi toma parte en la acción, pero no es algo buscado de antemano ni tampoco objeto del poema el formular juicios sobre aquello que nos quiere relatar. Estamos, pues, de acuerdo con Provana en que existen frases moralizantes en el «De raptu Helenae» y en que estas frases contienen el verdadero sentir de su autor, pero no son tan abundantes como él propugna ni desde luego son buscadas por el poeta, es decir, no significan un auténtico afán moralizante.

Siguiendo con esta introducción que se halla al principio del epilio, el poeta señala ya en ella que tomará como guías principales a Homero y Virgilio (la influencia de este último es realmente clara



en toda la obra), de quienes hace una alabanza y a quienes se encomienda para la confección del poema

En el verso 31 comienza el primer episodio mítico que se nos relata, el Juicio de Paris. Ocupa únicamente siete versos y es todo él narración. El poeta se limita en él a presentarnos a Paris sentado como juez en el Ida y a comunicarnos la sentencia del pastor. Esto es lo único que le interesa y por ello no se detiene especialmente en este relato. Que lo realmente importante para Draconcio de este episodio es señalarlo como primera premisa del rapto de Helena nos lo indica la Lamentación que el poeta introduce a continuación, de nuevo tomando la palabra personalmente, que le va a ocupar nada menos que veintidós versos, del 38 al 60. En esta Lamentación hace ya referencia a que la sentencia del Ida va a comportar un castigo para Paris, castigo que se extenderá además a su familia, a toda la ciudad y a los demás pueblos que intervendrán en la guerra (se trata de la segunda alusión a la guerra de Troya del poema. La primera se hizo ya en la introducción). Añade aquí una nota Draconcio realmente interesante. Como se ha visto, el poeta no comienza por las Bodas de Tetis y Peleo, de donde surgió la discordia entre las tres diosas, por lo que Paris se vio precisado, por mandato de Zeus, a arbitrar la disputa. Este hecho mítico no le merece demasiada importancia. Sin embargo no quiere pasarlo por alto y producir acaso la impresión de su desconocimiento, y decide aludir a él de pasada. Para ello «se saca de la manga» el que quizás este hecho fue el que motivó el que Aquiles fuera reo de castigo, ya que en las bodas de su madre fue donde surgió la disputa (111). Realmente las invenciones de Draconcio con respecto al mito ya veremos que son muy frecuentes. En esta Lamentación es también donde se halla por primera vez una referencia al destino, véase hasta qué punto es determinante

*sic dolor exurgit divum, sic ira polorum  
saevit et errantes talis vindicta coercet?—  
compellunt audere virum fata, impia fata,  
quae flecti quandoque negant, quibus obvia nunquam  
res quaecumque venit, quis semita nulla tenetur  
obvia dum veniunt, quibus omnia clausa patescunt*

«¿Tan hondo es el dolor de los dioses, tan cruel se manifiesta la ira de los polos, tal es la venganza que detiene a los astros errantes? El destino

obliga al hombre a ser audaz, el destino impio, que siempre se niega a doblegarse, al que nunca puede enfrentarse nada, para escapar del cual, cuando se acerca, no hay ningún camino, ante quien se abre todo lo que está cerrado»

Una vez acabado este primer episodio mítico (con la lamentación del poeta incluida), Draconcio necesita pasar al siguiente cuadro, que en este caso será el episodio de Troya, es decir, la llegada de Paris a su ciudad natal y el reconocimiento por parte de sus padres, de una manera que no sea violenta, sino que se ofrezca con una continuidad bastante convincente. Como es el caso que ambas escenas son demasiado dispares y quedaría forzado el relato si se pasara directamente de una a otra, el poeta crea un pretexto para la acción: el descontento de Paris. Este descontento es, pues, una creación del poeta y no se da propiamente en el mito. Del verso 61 al 70 se nos narra la situación de Paris en su papel de pastor después del certamen divino, su desagrado por la vida presente y sus ansias por lograr lo prometido en el Ida: «Sólo Troya le causa placer y tanto su mente como su destino (segunda mención del *Fatum*) le instan a buscar las murallas de Troya». Aquí introduce Draconcio, para no dejar nada en el aire, la noticia de cómo conoce Paris su origen. Ya lo veremos más adelante.

En el verso 71 comienza el segundo episodio mítico del poema, que se va a extender a lo largo de 141 versos, hasta el 212. Comienza con este relato la serie de episodios de extensa duración que preludian el rapto de la esposa de Menelao, rapto al que no se dedica más extensión que a sus antecedentes. En este episodio se dan conjuntamente narración y discurso, prevaleciendo este último, pues la primera ocupa 45 versos y el segundo 97.

El relato empieza por los prodigios que acaecen a la llegada de Paris a Troya (Ya se ha dicho que es un recurso verdaderamente amado por el poeta el rodear los episodios míticos que más le interesan de un halo patético y trágico bastante fuerte. También cuando el hijo de Príamo arribe a las costas de Chipre descubriremos la misma intención, allí son augurios que un adivino interpretará. También en este hecho Draconcio se nos presenta como firme seguidor de la tradición clásica. El introducir prodigios, encaminados a despertar en los protagonistas del mito la conciencia de lo que va a suceder, es un motivo muy utilizado por los autores clásicos). El

día de la llegada de Paris es el conmemorativo de la reconstrucción de la ciudad por Príamo, y la familia real se dirige al Capitolio en procesión para ofrecer sacrificios a los dioses. Se elige como marco del episodio un ambiente fuertemente plástico, tan cargado de patetismo como los prodigios mismos acaecidos anteriormente. Este mismo recurso se vuelve a utilizar más adelante: el regreso de Paris a Troya, llevando ya consigo a Helena, coincide con los funerales que sus padres organizaban en el túmulo vacío del hijo perdido y que se creía muerto. Con ello se consigue otro efecto buscado por el poeta: el contraste, los cambios de tinte y de tono. En este caso la procesión discurre tranquilamente, el retrato que se nos hace de ella no puede ser más sosegado. Entonces irrumpe Paris en la comitiva y se logra este efecto contrastante. En el caso del regreso de Paris a Troya después del rapto el contraste es aún más fuerte: dolor por el hijo muerto / alegría inmediata por su llegada.

Toda la acción que se desarrolla en este episodio está creada con un gran derroche de fantasía por parte del poeta. Su originalidad alcanza aquí una de sus más altas cimas. El mito, tal como lo ofrece la tradición, sólo sirve de base para recrear a su sombra la historia según el gusto del autor. Más adelante veremos las innovaciones que aquí presenta Draconcio.

Paris irrumpe, pues, en la comitiva y se hace reconocer por parte de sus padres y hermanos. Aquí podría haber terminado el episodio de Troya, como de hecho ocurre en la tradición, pero Draconcio lo recarga aún más artificiosamente y hace aparecer a Heleno y Casandra que se oponen a la aceptación de su hermano en la ciudad. Estos motivos son ajenos al mito, y sin embargo ocupan más extensión que el mismo, si hasta aquí el poeta ha empleado treinta y tres versos, del 71 al 103, todavía quedan para terminar el pasaje ciento nueve versos, del 104 al 212. Lo que el poeta va a hacer a partir de aquí hasta que termine el episodio no es más que poner de manifiesto su enorme capacidad retórica, que llegará precisamente a su culmen en el relato mítico siguiente, la Embajada a Salamina.

Manejando perfectamente los modelos épicos, Draconcio introduce, pues, inmediatamente después del reconocimiento de Paris por parte de sus padres que se da propiamente de los versos 104 al 115, la profecía sobre el destino de Troya, en boca de Heleno, Casandra

y Apolo Cuando nos ocupemos del mito en Draconcio volveremos sobre esto y veremos a qué puede deberse la introducción de estas profecías en el mito.

En las palabras de Heleno y Casandra, y también en las de Apolo, se hace de nuevo mención al *Fatum*. Éste se presenta como un imperativo, como algo a lo que el hombre no puede oponerse. Sólo en las palabras de Casandra aparece la posibilidad de huir al destino (De nuevo la sacerdotisa, como en Virgilio, representa «el grito final de la indestructible razón luminosa dirigido a la voluntad humana, siempre dueña de su destino», cf H Vista, *Virgilio figuras y situaciones de la Eneida*, Madrid, 1964, p 145 )

La aparición de Apolo echa por tierra el alegato de Casandra dirigido a convencer a sus padres, hermanos y a la ciudad entera de que expulsen a Paris. El dios presenta como una orden divina el que el pastor sea acogido en la ciudad y a partir de ese momento ya no hay duda posible. Veamos las palabras más significativas de Casandra, en las cuales se opone con mayor fuerza al *Fatum* (versos 159-168).

provida non credor vos saltem surgite, cives,  
 rumpite complexus, quos dant per colla parentes  
 infausto iuveni, muris depellite fratrem!  
 <hic> hostis quem fata canunt, qui mortibus urbem  
 congeret et Priamum faciet non esse sepultum  
 pectore Cisseo rapiatur pignus acerbum  
 macteturque nefas et Pergama nostra pientur,  
 placetur Iuno, placetur virgo Minerva,  
 sacrilegi de morte Iovem placate tonantem  
 cuius postponens Vulcani laudat amorem

«No creo en la providencia. ¡Al menos vosotros, ciudadanos, levantaos, romped los abrazos con que sus padres rodean el cuello del funesto joven, arrojad al hermano desde lo alto del muro! Aquí está el enemigo que anuncian los oráculos, el que colmará la ciudad de muertes y hará que Príamo quede sin sepultura. Que sea arrancada del pecho ciseo esa prenda cruel, que se castigue la impiedad y que nuestra Troya sea honrada, sea Juno aplacada y séalo también la doncella Mnerva, aplacad mediante la muerte del sacrilego a Júpiter Tonante cuyo amor posponiendo alaba el amor de Vulcano»

Con las palabras de Apolo el reconocimiento de Paris queda decidido. Es un auténtico mandato (vv 190-191)

pellere pastorem patrius de sedibus umquam  
fata vetant, quae magna parant

«Expulsar al pastor de su sede patria lo prohíben absolutamente los hados, que preparan cosas grandes»

(Vv 198-201)

fata manent, conscripta semel sunt verba Tonantis,  
«imperium sine fine» dabit Cohibete furorem  
Mortali divum periet quo iudice iudex?  
nec hoc fata sinunt

«El destino es inexorable, las palabras del Tonante se escriben de una vez por todas, les dará «un imperio sin límites» Reprimid vuestra furia ¿Va a perecer por el juicio de un mortal quien fue juez de los dioses? No permiten esto los hados»

El *Fatum* ya no va a volver a ser mencionado en el poema hasta el episodio mítico principal el rapto de Helena. En las palabras con que la esposa de Menelao se entrega a su raptor se encuentra, pues, la sexta y última mención del destino de la obra.

El episodio del reconocimiento de Paris queda terminado en el verso 212. Sin embargo el poeta lo alarga aún más para sentar las premisas del próximo relato mítico que será la Embajada a Salamina para reclamar a Hesione, hermana de Príamo, en poder del rey Telamón. De nuevo el nexo de unión para pasar de una narración a otra será el descontento de Paris. El pastor, aunque ha sido reconocido por sus padres y se le ha devuelto su posición en el palacio, no se encuentra contento. «Todo, los cetros, la tiara, el imperio, las traveas, lo considera despreciable después del tribunal celeste, su único deseo es añadir la fama a los títulos de sus mayores, buscar alabanzas duraderas, para ocultar que un día fue un simple pastor. Apenas había contemplado el palacio real, cuando ya busca por la playa las naves troyanas, ya maquinaba en su mente surcar el mar Egeo» (vv 213-219). Este descontento de Paris sirve de pretexto a Draconcio para introducir la conversación con Príamo, de donde saldrá la orden de ir a Salamina. Esta conversación entre padre e hijo ocupa los versos 220-241, y está casi toda en discurso. A continuación, y antes de entrar propiamente en el relato mítico, el poeta nos da otras pequeñas notas: el llamamiento y llegada de los jefes,

que acompañarán a Paris, al palacio real, la partida, y un breve relato del viaje (vv 241-248) Todo ello en narración

En el verso 249 comienza el episodio de la reclamación de Hesíone<sup>5</sup>, que se extenderá hasta el 384 El discurso gana con mucho a la narración Para que quede también incluida la parte que antecede a este relato mítico (descontento, conversación con Príamo, partida, etc ) la tendremos en cuenta aquí también y consideraremos el episodio desde el verso 213 al 384 Visto así, la narración ocupa sesenta y seis versos y el discurso directo ciento seis Este relato mítico es el más explotado del poema por parte de Draconcio A partir de una base mítica insignificante (el mito de la Embajada a Salamina sólo aparece en algunos autores y siempre contado muy someramente), elabora todo un episodio mayor En su composición utiliza todos los recursos retóricos que conoce y lo carga y lo elabora de una manera un tanto personal Se ve a la perfección el complacimento literario del autor en esta parte del poema Que este episodio no es más que un pretexto que le sirve a Draconcio para explotar el arte de que es maestro, el discurso, y para presentarse como un perfecto conocedor de la tradición clásica, nos lo demuestra un hecho bastante sorprendente Hasta ahora, Paris ha sido sujeto de la acción a lo largo de todo el poema Lo que se nos ha narrado han sido circunstancias de su vida de un especial interés Pero en este episodio mítico, Draconcio se olvida de Paris inmediatamente después de la conversación con Príamo En realidad, el relato se nos presenta así un tanto absurdo Príamo encarga personalmente a Paris que reclame a su hermana, y sólo en calidad de acompañantes le proporciona a Antenor, Polidamante y Eneas. Sin embargo, estos tres caudillos son los únicos relevantes dentro del episodio, ellos soportan todo el peso de la acción Los discursos de Antenor y Polidamante van encaminados a obtener del rey la devolución de Hesíone, mientras que a Eneas se le encomienda

---

<sup>5</sup> Esta división de episodios que nosotros damos aquí por parecernos la más correcta, no es, sin embargo, unánime A M Quartiroli (o c, pp 177 ss) divide la obra en tres tiempos únicamente:

- A) Juicio de Paris, retorno a Troya y reconocimiento
- B) Embajada a Salamina
- C) Naufragio, rapto y retorno

la despedida de la embajada Pero ¿qué papel desempeña Paris? Ninguno

Esto no quiere decir que mitográficamente Draconcio no tuviera necesidad de este mito de la embajada, sobre todo para guiar a Paris a Chipre Pero puede ser que una de las razones de la distorsión del mito, de su «originalidad», se deba precisamente a este gusto por introducir escenas nuevas, que pueda elaborar libremente y que le permitan demostrar sus grandes conocimientos La embajada a Salamina no es otra cosa sino un pretexto del poeta para su propio lucimiento personal El discurso le es especialmente querido a Draconcio por su formación retórica y este episodio le proporcionaba la ocasión de demostrar su alto nivel en estas lides Así pues, Draconcio lo introduce y se explaya a gusto en el uso del discurso y de todos los efectos retóricos que tan bien conoce: comparaciones, etc El valor literario, así, excede con mucho al mitográfico en este pasaje

La acción comienza con la llegada de la embajada a Salamina y el recibimiento por parte de Telamón El primero que toma la palabra es Antenor, que reclama a Hesíone en tonos bastantes duros, llegando incluso a amenazar al monarca con la guerra si no la devuelve (vv 261-284) El discurso de Antenor obra de manera contraproducente en el rey de Salamina, que se niega absolutamente a devolver su esposa a su hermano, Príamo (aquí se dan las palabras en defensa del matrimonio, en las que Provana quiere ver un auténtico afán moralizante de Draconcio) En las palabras de Telamón, que se dan en los versos 292-326, se halla una mención mítica interesante por su absoluta originalidad Es el único caso en que se da a Hesíone como madre de Ajax Ya lo estudiaremos con detalle cuando nos ocupemos del mito en Draconcio

Para apaciguar la cólera de Telamón toma la palabra Polidamante (vv 328-348), que astutamente ensalza su poder y su generosidad, logrando así calmar al monarca Para describirnos el estado de ánimo de Telamón, Draconcio utiliza una comparación: la del león, acosado por los dardos del cazador, que se apresta a la defensa, lleno de ira, pero que se calma cuando el hombre, arrojada la lanza, se tiende en el suelo haciéndose el muerto «Desprecia el carnicero

los alimentos que no mata él mismo, perdonando con piadosa fiereza» (vv 350-362)

Las comparaciones son frecuentes en Draconcio (en ello es, una vez más, discípulo de Virgilio y de toda la tradición clásica que, desde Homero, empleó con frecuencia este recurso literario) Las comparaciones son indudablemente el mejor medio para reproducir en la mente del receptor del mensaje que se envía la imagen deseada. Por ello cobran especial importancia cuando este mensaje es enviado por medio de un texto escrito, pues oralmente el emisor posee otros muchos recursos —la expresión principalmente— para producir en el oyente el efecto deseado. Por medio de la comparación se logra, pues, un efecto doble: 1) dar vistosidad al relato, variedad, interés y colorido, 2) lograr, por medio de imágenes muy conocidas por el lector, pues forman parte generalmente del mundo de la naturaleza o de los mitos, la representación perfecta de aquello que se quiere expresar. De esta forma podemos dividir de entrada este recurso en dos bloques principales:

- a) Comparaciones tomadas de la naturaleza
- b) Comparaciones en que se emplea el mito

Ambos tipos se dan en este epilio

Las comparaciones sacadas de la naturaleza suelen tomarse principalmente del mundo de los animales. El animal preferido para las comparaciones que indican fuerza es, ante todo, el león, aunque también son frecuentes otros, tales como jabalíes, toros, etc. En el epilio que ahora estudiamos, la primera comparación se da en los versos 24-27, y en ella Virgilio y Homero son comparados con los leones, mientras que nuestro poeta se identifica en este caso con las zorras:

reliquias praedae vulpes sperare leonum  
 laudis habent meruisse cibos, quos pasta recusant  
 viscera, quos rabies iam non ieiuna remisit,  
 exsultant praedamque putant nuda ossa ferentes

«Las zorras tienen por gloria aguardar los despojos que dejan los leones; se alegran de obtener los alimentos que rehúsan las vísceras repletas, los alimentos que la furia, una vez satisfecha, dejó, y al llevarse solo los huesos los tienen por botín»



Como se ve, aquí ya aparece el león para indicar de alguna forma una idea de superioridad. El león es el rey del mundo animal, por ello se convierte en elemento óptimo para las comparaciones que indican nobleza, fuerza o poderío de cualquier tipo. Las zorras se contentan con obtener los alimentos que abandonan los leones, una vez satisfecha su hambre, de igual manera Draconcio, «vilis vates», se enorgullece de recoger en su canto lo que Homero y Virgilio rehusaron cantar (los hechos que precedieron y determinaron la guerra de Troya) «Invocando vuestros nombres, lo que desdénó escribir uno y otro Musagenes (sin duda Homero y Virgilio), eso es lo que recojo yo, despreciable cantor» (vv 22 y 23). En el epilío presente se utiliza con frecuencia este recurso. Ya lo iremos viendo a lo largo de nuestro estudio.

Antes de terminar el episodio de la Embajada a Salamina, se dan otras pequeñas referencias, tales como los banquetes ordenados por Telamón para agasajar a los Frigios, la entrevista de Eneas y Ajax, la feliz acogida de Hesíone a París y, por último, la despedida de la embajada puesta en boca de Eneas y el embarque y salida del puerto (vv 361-384).

Este episodio de Salamina presenta una argumentación un tanto pobre, sin embargo, se revela en él una dignidad superior a aquella de la declamación jurídica. El poeta desarrolla la escena con habilidad y entusiasmo (cf A. M. Quartoli, *o. c.*, p. 183), no en vano dedica a ella el mayor número de versos del poema, después, claro está, de la escena del rapto.

Con una fórmula de ruptura inmediata, utilizando el «interea» (v. 385), se pasa al siguiente relato mítico. Está encabezado por la tormenta que sufre la armada troyana nada más abandonar Salamina y que será la que llevará a París a Chipre. Esta tormenta se narra de los versos 385 al 432, de manera que casi puede entenderse como otro pequeño episodio, aunque no tomado del mito, sino creado por el poeta. Como ya dijimos, en este relato es donde se manifiesta mayormente la influencia virgiliana. Todo él es copia del desastre sufrido por la armada troyana en el Libro I de la Eneida, vv. 81-123. Se trata, pues, de la imitación más servil de la obra, pues en este pasaje Draconcio lo imita casi todo: los efectos de la tempestad sobre las naves, la descripción de la tormenta, e incluso el excursus puesto en boca del héroe. Pero no sólo el marco, el esce-

nario, es tomado de Virgilio, sino que incluso en las palabras de Paris se encuentran reminiscencias virgilianas clarísimas (generalmente tomadas de las *Geórgicas*) Veremos las más significativas

En el verso 402 comienza la lamentación del pastor troyano, que se extenderá hasta el 424 La formula introductora es muy semejante a las que se dan normalmente en la literatura clásica, y en ella Paris se dirige a los pastores

felici sorte creati  
pastores, quos terra capit, quos nulla procella  
*concutit*

(Los adjetivos que se utilizan en estas exclamaciones son casi sinónimos entre sí *felix*, *beatus*, *fortunatus*, etc Así pues, queda a disposición del poeta elegir aquel que más le convenga en cada caso )

La primera escena bucólica que nos pinta Draconcio en este excurso de Paris es la de los pastores que contemplan tranquilos todo el discurrir de la vida en el campo, y en ella introduce una imagen, la de las cabritillas, que constituye una evidente reminiscencia, tanto en su forma como en su contenido, de Virgilio, que ya la emplea en la égloga I, vv 74-76

*Draconcio* (vv 406-409).

sed celso de monte vident ut in arce sedentes  
pascua rura nemus fontes et flumina prata,  
per campos gestire pecus, pendere capellas  
praerupta de rupe procul dumeta sequentes

«Por el contrario, contemplan desde lo alto de un monte, sentados como si estuvieran en un alcázar, los pastos, los campos, los bosques, las fuentes y los ríos, los prados, el retozar del rebaño por los campos, a las cabritas que parecen estar suspendidas desde el extremo del acantilado mientras buscan los matorrales a lo lejos»

*Virgilio*

Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae  
non ego vos posthac viridi proiectus in antro  
dumosa pendere procul de rupe videbo

Como puede verse, la idea es absolutamente la misma y además se encuentra expresada con los mismos términos Esto ocurre también, aunque no con una servidumbre tan manifiesta, con las demás

imágenes que aparecen en este excursus la de ordeñar y hacer el queso (vv 414-417) que halla su correspondencia en lo que nos relata Virgilio en *Georg* III, vv. 400-401, la de los corderillos que rivalizan por obtener la leche de las ubres, narrada en los versos 411-413, paralela en cierto modo a la que se nos da en *Georg* II, vv 411-413, y por último la que describe la contienda de los toros por una novilla, pero aquí Draconcio se aparta más de su modelo, y mientras que Virgilio nos narra al detalle este hecho (*Georg* III, 212-223), nuestro poeta sólo le dedica dos versos (418-419)

De manera que vemos que todo el excursus que Draconcio pone en boca de Paris abunda en imágenes tomadas de su guía principal, Virgilio, así como todo el episodio de la Tormenta toma su ambiente y marco de la que se da en el Libro I de la *Eneida*. La influencia de Virgilio es unánime en todo el «De raptu Helenae»<sup>6</sup>, aunque también se descubre en la confección del epilio el eco de otros autores (que ya nuestro editor Vollmer señala en las notas a pie de página), principalmente Estacio, Ovidio y Lucano (ya veremos en el estudio del «Hylas» que allí Estacio casi llega a igualar a Virgilio como modelo de Draconcio) En este epilio la influencia de Estacio se ve mayormente en el episodio de Salamina. Esto ha llevado a Morelli<sup>7</sup> a defender en particular la influencia de este autor en nuestro poeta. Sin embargo A. M. Quartiroli cree que este juicio es demasiado precipitado y que la importancia que Morelli confiere a Estacio es excesiva. En realidad hay en este pasaje demasiados ecos de otros autores como para suponer que el de Estacio sea relevante sobre los demás, lo que sí es cierto es que es en

<sup>6</sup> Esta influencia se descubre también fácilmente en el empleo de «clichés» o clausulas finales de verso. Veamos algunas

v 84 pavijdo comitante Polite (—○○○○—)

v 48 duo fulmina belli (○○○○—)

v 365 (de nuevo) duo fulmina belli (○○○○—)

v 449 socija comitante caterva (—○○○○—)

compárese con la que aparece en el verso 370 del Libro II de la *Eneida*

magna comitante caterva

v 620 de nuevo el mismo esquema adaptado anteriormente

populi comitante caterva

<sup>7</sup> «De compositione carminis Dracontu quod est 'De raptu Helenae'», *Studia et di filol class XIX*, 1912, p 114

donde se da con mayor abundancia de todo el epilio. La imitación concreta de otro autor importante en Draconcio podemos verla, por último, en la última parte del poema. Se trata de los prodigios al llegar a Chipre donde el autor imita a Silio Itálico (IV, 105)

El relato de la tormenta acaba en el verso 432, una vez que la nave de Paris ha sido despedida a Chipre y que llegan allí todas las naves restantes, menos una (Esta embajada que no logra alcanzar la playa de Chipre es la dirigida por Eneas y Antenor, que serán quienes anuncien a Priamo el desastre sufrido después de salir de Salamina) Nos encontramos metidos ya en el siguiente episodio mítico, el más importante mitográficamente del epilio, el Rapto de Helena

Este episodio va a extenderse a lo largo de ciento cincuenta y tres versos, del 432 al 585, y en él asistiremos a los hechos previos al conocimiento entre Paris y Helena, al relato de su encuentro y por fin al rapto de la esposa de Menelao. Participan en él la narración y el discurso, prevaleciendo aquí la primera sobre el segundo, a diferencia de lo que suele ocurrir en el poema, como ya se ha visto. De la misma manera que actuamos al estudiar el episodio de la Embajada a Salamina, inmediatamente anterior a éste, incluyendo en él los antecedentes más inmediatos (descontento, conversación con Priamo, etc.), también aquí tomaremos el episodio globalmente, considerando dentro de él la Tempestad. De este modo, el episodio ocupa doscientos un versos (385-585) y la narración ciento veintisiete frente al discurso que suma setenta y cuatro.

Con el relato del rapto de Helena entramos ya propiamente en el momento cumbre de la obra. Hasta ahora sólo hemos ido viendo los antecedentes que han llevado a Paris a acometer este acto final. La estructura «piramidal» del poema se nos hace clara en este momento. Draconcio nos presenta a Paris como subiendo los tramos de una escalera ya dispuesta para él, cuya ascensión es un imperativo y al final de la cual se verá materialmente obligado a llevar a cabo el último de sus actos. De este modo, el conjunto del epilio se nos presenta como una suma

Juicio de Paris + Reconocimiento por parte de Priamo + Reclamación de Hesione = Rapto de Helena

En este esquema se encuentra implícito todo un juego de condicionantes

- 1) Si Paris no hubiera juzgado a las diosas no se tendría que cumplir la promesa de Venus
- 2) Si no hubiera ido a Troya Priamo no podría haberle encargado la embajada a Salamina
- 3) Si no hubiese reclamado a Hesione no le habría impulsado la tormenta a Chipre

Vemos, pues, que el rapto de Helena se nos presenta aquí como una consecuencia derivada de todos y cada uno de estos antecedentes, que a su vez se encuentran íntimamente ligados entre sí

El episodio comienza (inmediatamente después de la tormenta) con el desembarco en Chipre. La ocasión de la llegada es la fiesta del natalicio de Venus, fiesta para la que se había trasladado a Chipre, desde Esparta (se supone), también Helena. A la llegada de Paris, se dan unos presagios que un augur interpreta funestamente. Estos presagios y la interpretación del adivino realizan aquí el papel que en el episodio de Troya representaron los prodigios acaecidos a la llegada de Paris. También allí se hizo además coincidir su venida con una celebración religiosa. Ya vimos que todo este aparato correspondía a una complacencia literaria de nuestro autor y a su gusto por introducir los pasajes capitales de la obra poniéndolos en relación de alguna manera con manifestaciones de la divinidad. Al llegar Paris a Troya las murallas se desploman, gime la tierra, los ríos se secan, al llegar a Chipre, el milano, ave nocturna, vuela de día, persiguiendo a las palomas e inquietándolas con sus gritos, presagiando así el desastre. Este gusto por lo trágico lo hereda Draconcio de una tradición riquísima en estos motivos y su empleo aquí resulta muy oportuno, pues en este pasaje es donde se ve más claramente la reconstrucción sobre modelos épicos. Ya el naufragio que precede a este episodio, como ha notado A. M. Quartiroli, *o. c.*, p. 185, presenta un aspecto de clásica elegancia gracias a la combinación de los distintos artificios retóricos y a la cuidadosa utilización de los modelos literarios, de los cuales se sirve el poeta para darnos una idea grandiosa, llena de tintes patéticos.

El relato del encuentro entre Paris y Helena comienza en el verso 481. La imitación virgiliana en todo este pasaje —el encuentro

de ambos en el templo y la intervención del Amor— es solamente exterior en Draconcio. La forma y la técnica son las de los relatos de amor helenísticos. A ellos corresponde también la representación de Virgilio. Existía en la tradición alejandrina el motivo del encuentro de los jóvenes en una solemnidad (misma ocasión a propósito del encuentro de Paris y Helena en Licofron, 106, a propósito de Aquiles y Deidamia, Estacio *Aquileida* I, 285 ss) y la intervención de Cupido. Virgilio hace sin embargo olvidar el esquema con la poesía, en Draconcio se nota la técnica y el esfuerzo. Su narración acoge fielmente los motivos tradicionales, lo mismo que sucede en Coluto (cf A. M. Quartiroli, *o. c.*, p. 184).

El encuentro de Paris y Helena, así como los discursos que ambos se dirigen (vv 481-539) se encuentra impregnado de un gran barroquismo retórico. De nuevo hace gala nuestro autor de su buenísima formación escolar. Ambos jóvenes, enamorados, huyen<sup>8</sup> (vv 540-585). Para la descripción de esta huida Draconcio emplea una comparación, tomada en este caso del mito. Paris lleva a Helena en sus brazos, tal como Júpiter, en otro tiempo, raptó a Europa convertido en blanco toro (vv 556-562).

sic effata volens rapitur per colla tyranni  
iam Priami cum clade nurus sic terga iuvenca  
Europam rapuere dei, cum Iuppiter ipse  
taurus Olympica produxit cornua fronte  
fulmineus vector sobolem famulantibus undis  
gaudet Agenoriam caelestia colla gravantem,  
cum Cadmi cognatus aquas freta magna secaret

«Habiendo hablado así, la nuera de Priamo es raptada voluntariamente a hombros del príncipe, arrastrando con ello el desastre así arrebató a Europa el lomo del dios novillo, cuando el mismo Júpiter, en forma de toro, hizo crecer cuernos en su frente olímpica, el impetuoso conductor, siendo las olas sus esclavas, se complace con la doncella hija de Agenor que sobre su celeste cuello pesa, cuando el cuñado de Cadmo henchía las aguas, el prelado inmenso»

---

<sup>8</sup> A. M. Quartiroli, *loc. cit.*, p. 185 ve en la descripción de la fuga un intento de representación psicológica. La firmeza de Helena se contrapone a la debilidad de Paris. Así se manifiesta el gusto por el contraste que existe en Draconcio, del que ya hemos encontrado abundantes ejemplos hasta ahora y que se nos evidenciará aun de nuevo antes de terminar el epilo.

(El mito del rapto de Europa es otro ejemplo claro de predilección del poeta por unos episodios míticos determinados. También en el «Hylas» alude a él, como ya veremos )

No es ésta la única vez en que se emplea el mito como ejemplo dentro de este epilio. Ya en las palabras de Apolo, dentro del episodio mítico del reconocimiento de Paris en Troya, se ha dado otro caso semejante (vv 206-210).

nec pudeat, quod pavit oves ego pastor Apollo  
ipse fui domibusque canens pecus omne coegi,  
cum procul a villa fumantia tecta viderem,  
Alcestem sub nocte pavens deus ubera pressi,  
Admetus intrantes haedos numerabat et agnos»

«Que no se avergüence porque apacentó ovejas yo, Apolo, fui pastor y cantando reuní a todo el rebaño en los rediles, mientras distinguía a lo lejos los techos humeantes desde la ciudad, yo, un dios, me ocupe en ordeñar, aterroizando a Alceste, por la noche, y Admeto recontaba los cabritos y corderos conforme iban entrando»

El empleo del mito como paradigma es algo a lo que nos tiene acostumbrados toda la tradición clásica. A partir de Homero éste es uno de los motivos que con más profusión han utilizado los escritores griegos y romanos. Bástese el recordar su empleo por Píndaro, Virgilio (*Bucólicas* sobre todo), etc

El mito puede ser empleado de dos maneras diferentes en las comparaciones:

- 1) Como ejemplo para la acción, es decir, educativo
- 2) Meramente descriptivo o aclaratorio, es decir, mero recurso literario

Esta división la encontramos ya en Homero<sup>9</sup>. El primer caso puede verse claramente en el pasaje en que el educador de Aquiles, en la *Iliada*, evoca en su amonestación el ejemplo aleccionador de la cólera de Meleagro. Del mismo modo, también en la *Odisea* se utiliza el ejemplo alentador adecuado al caso en la educación de Telémaco se utiliza como modelo el mito de Orestes, que venga a su

<sup>9</sup> La significación pedagógica del ejemplo utilizando el mito, es decir, el primer apartado que aquí señalamos, ha sido muy bien puesta de manifiesto en el caso de Homero por Jaeger, *Paideia*, pp 50 ss

padre en Egisto y Clitemnestra. Estos casos son los más claros que podemos aquí reseñar, pero hay muchísimos más. Por ejemplo, en el Canto XXIV de la *Iliada* Aquiles dice a Príamo, una vez devuelto el cadáver de Héctor, que debe comer igual que lo hizo Níobe después de la muerte de sus hijos, asañados por Artemis y Apolo, hijos de Leto. De manera que en todos estos casos el mito sirve claramente de modelo para la acción.

También como mero recurso literario es muy empleado el mito por Homero. Citemos como ejemplo el Canto XXIII de la *Odisea* en donde se utiliza el mismo mito al que se dedica este epilio: el rapto de Helena por Paris. Penélope dice a Ulises que temía que algún hombre la engañara con sus palabras. La argiva Helena, hija de Zeus, fue empujada por un dios a unirse en amor con un extranjero.

Esta misma división que aquí anotamos podemos hacer en el caso de las dos comparaciones míticas que se dan en este epilio: la que emplea el mito de Apolo, pastor en casa de Admeto, y la que utiliza el mito de Europa raptada por Zeus.

En el primer caso se trata claramente del mito como ejemplo para la acción, aleccionador o educativo. Paris no debe avergonzarse de su condición de pastor, ya que un dios mismo también lo fue. En el segundo caso, sin embargo, se trata de una comparación plástica, podríamos decir. No puede verse en ella nada de ejemplo para la acción, esto sería forzar su sentido.

La penúltima comparación del epilio se da también en este episodio mítico del rapto de Helena. Está de nuevo tomada del mundo de los animales y en ella se compara a Menelao, desesperado cuando ve que la nave de Paris se aleja llevándose a su esposa, con la tigresa que pierde a sus cachorros (vv. 577-585).

Una vez terminado el relato del rapto de Helena, en el verso 585, Draconcio, después de abandonar desesperado a Menelao en la playa de Chipre, introduce mediante una nueva fórmula de ruptura, también utilizando el «interea» como en el relato de la Tempestad, el pasaje del retorno de Paris a Troya, que será el que cierre el poema. El poeta no nos relata aquí el viaje de Chipre a Troya, ni tan siquiera hace mención al tiempo que tardaron. Solamente nos describe el marco que rodeará a la llegada. Draconcio elige para ésta una nueva solemnidad religiosa, en este caso no en honor de ninguna



divinidad, sino con motivo de celebrar las exequias de Paris, a quien sus padres creen muerto, pues así se lo dan a entender Eneas y Antenor, que, con la embajada de vuelta, llevan a Príamo la noticia de la tempestad y la pérdida de Paris. El poeta recarga los tintes luctuosos y sombríos en la descripción de esta escena (toda esta última parte del poema está en narración, no participa para nada el discurso. Del verso 586 al 655, en que acaba el poema, todo el relato se hace, pues, narrado), el «pathos» es sujeto de la acción. Pero inmediatamente, y a tenor de esta ley del contraste que ya hemos señalado, todo este tinte trágico se desvanece, porque Paris arriba a Troya (vv 614 ss.)

En esta escena del retorno Draconcio emplea hábilmente los colores y los tonos contrastantes (cf A M Quartiroli, *o c*, p 186). La alegría de Helena, Paris, los padres y la ciudad entera se contraponen a la tristeza inmediatamente pasada y a su vez a la angustia de Héctor y a la visión de muerte de Troilo. En los tres hermanos —Héctor, Troilo, Polites— se indica el descontento por el regreso de Paris. Una bellísima escena la constituye la comparación de Polites con las sombras, comparación que será ya la última del epilio. Así pues, la ley del contraste rige todo este episodio final.

El epilio termina con una Lamentación en la que se hace de nuevo referencia a la guerra de Troya.

Antes de cerrar este epígrafe queremos hacer una breve mención sobre una de las características que consideramos de la mayor importancia en el poema que nos ocupa: la relevancia del viaje.

Toda la composición del epilio número 8 se centra en el viaje, éste sirve de eje principal a todos los episodios que se nos narran y que se disponen alrededor de él, participando de él de alguna manera. El viaje es como el telón de fondo de todo el epilio, como el hilo que hulfana continuamente la narración. Paris se desplaza continuamente de un lado a otro, primero se dirige a Troya, luego a Salamina, en tercer lugar a Chipre, para retornar, ya al final del poema, a su ciudad natal, Troya.

El viaje como elemento de la narración no ha sido jamás abandonado por la literatura. Ya los dos máximos genios de la poesía griega y latina, en los cuales reconoce el mismo Draconcio haber bebido y de quienes se sirve como inspiración para realizar su obra, Homero y Virgilio, emplearon este motivo y puede ser que nuestro

autor lo recibiese directamente de ellos Tanto en la *Odisea* como en la *Eneida* el viaje actúa casi como sujeto de la obra, de la misma manera Draconcio lo emplea en su epilio para ambientar en torno a él todo un entramado de acciones diversas Hay en realidad algunos puntos de contacto, salvando naturalmente la enorme distancia que las separa, entre estas tres obras a las que ahora nos referimos —*Odisea*, *Eneida* y *De raptu Helenae*—, y no es el menor de ellos el que consiste en que el marco, el ambiente, no es uno, sino movable y cambiante en cada una de ellas, la acción se realiza en muy diferentes escenarios y el mar permanece casi siempre como un elemento del paisaje También pueden encontrarse semejanzas en el carácter del héroe, Paris, como Ulises y Eneas, se nos presenta decidido, aventurero y astuto Este carácter de aventura que los tres autores han querido dar a sus poemas se realiza de manera precisa en los tres por medio del mismo término conciliatorio el viaje

Siendo este motivo una de las constantes más sólidas en la narrativa literaria, es a su vez universal, en el sentido de que ha sido utilizado por todos los géneros —épica, novela, teatro, cuento— El viaje puede ser empleado de dos maneras como un elemento más de la narración, es decir, como un nuevo episodio con categoría temática, o bien como un elemento de composición, en cuyo caso no se explicita detalladamente, apenas interviene en la narración Ambos usos pueden darse en un mismo poema, y eso ocurre en el epilio número 8 de Draconcio De las cuatro partidas que efectúa el héroe a lo largo de la obra, tres nos son narradas con mayor o menor detalle, tres participan, pues, en la narración, a saber el viaje de Troya a Salamina, el de Salamina a Chipre y el de Chipre a Troya Sin embargo, al principio del poema, cuando se hace referencia al viaje de Paris a Troya para ser reconocido por su padre, la idea de la partida se encuentra solamente esbozada, el viaje se silencia en absoluto (v 70):

, rapiensque crepundia pastor

Troianum carpebat iter

Este último empleo es quizás el más interesante, sobre todo por su aparente simplicidad No parece que haya nada de interés en

estas palabras Sin embargo denuncian algo de sumo interés. la partida del protagonista La composición de la escena se construye sobre el movimiento del héroe en el espacio Este tipo de composición es muy frecuente en el cuento popular, donde siempre se omite el momento del movimiento Éste no es descrito nunca minuciosamente, por el contrario, se esboza con solo dos o tres palabras El viaje está sólo en la composición, pero no en la narración En el cuento maravilloso el espacio representa, pues, un doble papel por un lado existe en el relato, es un elemento absolutamente indispensable dentro de él, pero por otro es como si no estuviese<sup>10</sup>

B) *Tratamiento del mito* — El rapto de la esposa de Menelao por el segundo hijo del rey de Troya, Príamo, ha sido, a lo largo de toda la Literatura Clásica, uno de los temas más afortunados, y a cantarlo se han dedicado una gran cantidad de escritores, tanto griegos como romanos Este hecho explica suficientemente la enorme variedad de versiones de que goza el tema La figura de Helena es la más célebre de todo el mundo mítico clásico, como ya afirma A Ruiz de Elvira en *Jano* 120, 1974

Forma filas, entre toda esa gran masa de escritores que han dedicado su esfuerzo a relatar el mito de Paris y Helena, nuestro autor, que en este epilio narra de manera muy pormenorizada los antecedentes míticos más remotos del rapto, excepción hecha de las Bodas de Tetis y Peleo de las que Draconcio no nos da noticia<sup>11</sup>, el rapto en sí y el regreso a Troya de los protagonistas del mito La amplitud que el poeta confiere al mito en su obra —especialmente a algunos episodios de éste—, la originalidad tan asombrosa que despliega a lo largo de todo el poema y su misma confección hacen enormemente complicado su estudio mitográfico que, por otra parte, es el que más nos interesa, pues en la reelaboración del mito es donde más especialmente se pone de manifiesto el talento de Draconcio, aparte de constituir el aspecto menos estudiado hasta hoy

<sup>10</sup> La importancia del motivo del viaje dentro del cuento popular ha sido estudiada detenidamente por Vladimir Propp en su libro *Las raíces históricas del cuento*, en el apartado que titula «El aprovechamiento del héroe que parte», pp 62 ss (De la traducción española ed Fundamentos, Madrid, 1974)

<sup>11</sup> Pero si alude a ellas, como ya vimos en el epigrafe anterior, p 6

Tres puntos propiamente mitográficos se nos evidencian, al comenzar este epígrafe, como principales sujetos de nuestro estudio, a saber, las posibles fuentes de nuestro poeta para la confección del mito, las innovaciones en su tratamiento y el conjeturar a qué pueden deberse tales innovaciones. Estos aspectos son los que vamos a tratar aquí. Examinaremos el epilio por episodios e iremos señalando en cada uno de ellos todas estas notas.

Advertencia necesaria y previa para el estudio mitográfico del poema es el hecho de que en cuanto a las fuentes que haya podido utilizar Draconcio en la elaboración de este epilio (fuentes mitográficas, se entiende) es muy difícil dilucidar nada concreto. El poeta relata el mito de una manera muy personal, no utilizando una rama de la tradición mítica determinada y adscribiéndose a ella sin más, sino superponiendo diversas tradiciones, cogiendo de aquí y de allá lo que más le convence y reconstruyendo un poco a su antojo los episodios, con afán más de literato que de mitólogo. Así resulta un compendio mítico, más o menos completo, de todo lo que dio lugar a la guerra de Troya, pero reelaborado tan libremente, con una combinación tal de versiones y con un despliegue de originalidad y fantasía tan enorme, que se hace imposible, al menos para el conjunto principal del poema, fijar de donde ha tomado su inspiración. El método seguido por Draconcio consiste casi siempre en separar el núcleo central del mito, que por lo general es narrado de igual manera por la tradición, y reelaborarlo con su propia técnica literaria, eso sí, innovando a profusión en los detalles.

A esta misma conclusión (imposibilidad de deslindar claramente los modelos del poeta) han llegado los autores a que nos hemos referido anteriormente, Morelli y A. M. Quartiroli. El primero, reconociendo esta imposibilidad, únicamente conjetura algunas soluciones para determinados aspectos mitológicos del epilio, como por ejemplo que la importancia conferida por Draconcio a Chipre puede provenir de una influencia en él de los *Cipria*, así como el hecho de que Heleno y Casandra pronuncien profecias, y que la triple amistad de Héctor, Troilo y Polites se debe a la posible existencia de una tradición perdida.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Sin duda alguna Draconcio confiere una gran importancia a estos tres hermanos, importancia que no parece pueda creerse en modo alguno fortuita. De los hijos de Príamo solo ellos son continuamente nombrados, y sus reac-

Otros quieren ver en el «De raptu Helenae» una influencia clarísima de Coluto y su Ἀρπαγή Ἑλένης, pues ambos poetas son contemporáneos y sin duda Draconcio tuvo noticias de la obra de este escritor. Esto no es posible, sin embargo, por dos razones principales: 1) Como ya dijimos en otra ocasión, Draconcio no conocía probablemente el griego. 2) Los dos poemas son tremendamente dispares, no en la confección, pero sí en la elaboración del mito, lo único que se asemeja en ellos es el método narrativo.

La cercanía evidente de ambos poetas en la técnica narrativa, y muy especial en el caso de la aventura de amor, no tiene por qué ser una prueba contundente de la subordinación de uno con respecto al otro. En este caso se puede afirmar, sin temor a equivocarse, que no significa sino un clarísimo ejemplo de la analogía entre el movimiento cultural africano al que pertenece Draconcio y la épica griega del siglo V. Con técnica similar se elaboran motivos que pertenecen a una tradición común (cf. A. M. Quartiroli, *o. c.*, p. 185).

El rapto de Helena en Coluto se aparta ostensiblemente de lo que es la narración de Draconcio. Vamos a detenernos en ello un momento. El poeta griego comienza con el matrimonio de Tetis y Peleo, al que acuden entre otros dioses Juno, Venus y Minerva

ciones son las únicas que le merecen atención al poeta. La primera vez que se alude a ellos es con motivo de describirnos la procesión en el episodio de la llegada de Paris a Troya. Aquí se menciona también a Heleno y Casandra, ya que van a intervenir directamente en la acción poco más tarde. Esta posición preeminente que se confiere a los tres sobre la restante progenie de Príamo se vuelve a poner de manifiesto a lo largo del poema. Héctor y Troilo son mencionados de nuevo por Draconcio en los versos 92-94, en boca de Paris. Luego lo serán por Heleno (vv. 128-130), y también aparecerán en boca de Casandra (vv. 155-158). En la parte final del epilio, cuando Paris regresa a Troya llevando consigo a Helena, vuelven de nuevo a aparecer los tres hermanos, Héctor, Troilo y Polites (vv. 624-637).

Ante esto, Morelli (*op. cit.*, pp. 97 s.) cree segura la existencia de alguna tradición narrativa que se refiriera a los tres hermanos y que Draconcio naturalmente conociera. A. M. Quartiroli (*c. c.*, p. 18), sin embargo, lo explica de diferente manera. Es evidente que la pareja Héctor-Troilo es más importante aquí que el trio que forman con Polites, este aparece mucho menos que aquéllos. De manera que, mas que una solidaridad entre los tres hermanos, lo que se descubre aquí es la posición eminente de Troilo, que respondería a una tradición reciente que ensalzaba su valor. Prueba de ello es que a partir de Draconcio a Troilo se le atribuyen muchas acciones, mientras que los antiguos hablan poco de él.

La manzana de la Discordia está también presente en el relato de Coluto, y con ella marcha Mercurio, acompañado por las diosas, al Ida para que sea Paris quien dirima la cuestión. Nada de esto, como ya vimos, aparece en el relato de Draconcio. Por otra parte, Coluto hace también hablar a las diosas, que prometen a Paris grandes honores si les concede el premio del certamen, y Venus menciona claramente a Helena. Draconcio silencia todos estos detalles. Pero quizás la más grande diferencia que existe entre el relato del griego y el africano sea que mientras el primero hace que Paris se dirija a Esparta inmediatamente después de celebrado el Juicio, el segundo introduce un nuevo episodio, o mejor dicho dos, entre el Juicio y el Rapto, haciéndolo derivar además de un imperativo de Príamo y no de la promesa de Venus. Nuevo dato mítico que aparece en Coluto y no en Draconcio es también la existencia de Hermíone, hija de Helena, que llora desconsoladamente buscando a su madre cuando ya el rapto ha sido consumado y que sueña que se le aparece ésta disculpándose de su acción y afirmando que el extranjero se la lleva engañada. En otros muchos detalles se detiene Coluto que Draconcio no incluye en su relato, y también por su parte nuestro poeta nos relata hechos míticos silenciados por el griego. Según esto, los relatos de Coluto y Draconcio sólo coinciden en narrarnos las siguientes partes del mito: el juicio de Paris, el rapto de Helena y el regreso a Troya, y es claro que solamente en estos episodios podría verse una influencia del poeta griego en el africano (lo cual sin embargo sería también muy de discutir). Pero es el caso que en Draconcio estos hechos sólo ocupan más o menos la mitad del poema, luego ¿qué fuente ha seguido Draconcio para el resto? A partir de todo esto vemos claramente que no es posible que Draconcio tomara como guía a Coluto para la elaboración de este epilio.

Entrando ya en el estudio mitográfico del *Romuleum* número 8, vemos que el primer episodio mítico que se nos relata carece prácticamente de importancia. Se trata, como ya es sabido, del Juicio de Paris, del que sólo se nos da una idea general. Draconcio opera en este caso de una manera que en él es típica: despoja al mito de todas sus concreciones y coge de él tan sólo el núcleo central, el «cogollo» podríamos decir, que elabora a su modo.

No sigue, pues, ninguna fuente mítica en especial. El mito en sí lo conoce perfectamente por su formación escolar<sup>13</sup> y lo trata sin adscribirse a detalles concretos. Lo plasma como si dijéramos «de memoria», y así resulta que mezcla a menudo fuentes diversas y varias tradiciones legendarias.

La noticia que se nos da del Juicio de Paris no puede ser más simple y resumida. Prácticamente sólo se nos dice que existió. En efecto, Draconcio no menciona las causas que llevaron a un pastor a erigirse en juez de diosas (las Bodas de Tetis y Peleo son mencionadas en otra parte), ni cómo llegaron al Ida, ni tan siquiera sus promesas para conseguir el premio, ni, por último, que Venus le prometiera concretamente a Helena. Total, sólo se nos comunica el fallo, lo verdaderamente importante.

Hay que hacer una salvedad en lo relativo a las promesas de las diosas. La de Venus sí que aparece claramente determinada, aunque no en este pasaje, sino más adelante, cuando Draconcio presenta a Paris lleno de ansiedad, justamente antes de dirigirse a Troya. En esta promesa ya menciona el poeta un detalle mítico que pertenece a una rama de la tradición más precisa. Venus le promete una mujer, y esta mujer es tal como ella cuando estaba desnuda (vv 64-65):

*ex quo pulchra Venus talem promisit in Ida,  
qualis nuda fuit: talem iam pastor anhelat*

En las menciones del Juicio de Paris anteriores a Propertio no se indica si las diosas se desnudaron o no. Aparece ya explícitamente afirmado en Propertio, Ovidio, Luciano, Apuleyo, Ausonio, Antología Planudea y Coluto —contando sólo las anteriores a nuestro autor— (cf. A. Ruiz de Elvira *Mitología Clásica*, pp. 402 s.)

Entre éstos, sólo se refieren a la desnudez de Venus, sin precisar la de las otras diosas, Apuleyo, Ausonio, Antología Planudea y Coluto.

<sup>13</sup> La cultura mitológica de Draconcio es algo que no se puede poner realmente en duda, pero ocurre que parece encontrarse constreñida a unos mitos determinados, sobre los que el autor vuelve continuamente y a los que saca todo el partido posible. El mito del Juicio de Paris es un ejemplo clarísimo de ello, a él alude de nuevo en el epilio que estudiaremos a continuación, el «Hylas». Pero no es el único caso. En realidad parece que toda la mitología concerniente a Paris le es especialmente querida, ya lo veremos de nuevo en el epilio número 11.

(sólo se desnuda los pechos) Puede ser, pues, que Draconcio siguiera en este detalle a alguno de estos autores, pero nada puede precisarse al respecto, aparte de que lo más probable es que no lo tomara de nadie en concreto

En cuanto al hecho de que Paris estaba casado con Enone cuando llevó a cabo el juicio de las diosas, detalle que Draconcio alude de pasada en el verso 63 *non placet Oenone sed iam prope turpis habetur*, es casi unánime en la tradición mítica. Para todo lo referente al mito de Paris y Enone véase CFC IV 105-134

En la lamentación que cierra este episodio mítico del Juicio, se halla una referencia mítica muy interesante por su absoluta originalidad, a la que ya hicimos mención anteriormente. Se trata del único texto en que se da a Hesione como madre de Ajax (vv 50-52)

forsan Telamonius Ajax  
sternitur invictus, quod mater reddita non est  
Hesione Priamo

«Tal vez Ajax Telamón es derribado, siendo invencible, porque su madre Hesione no fue devuelta a Priamo»

Esta misma afirmación vuelve a hacerse más adelante, en el episodio de Salamina, cuando se describe el estado de ánimo de Telamón ante las palabras de Antenor (vv 288-291)

conubium regni, thalami consortia casti  
scindere poscebant, et, quod mens nulla tulisset,  
Aiace haec mater erat! sic incipit ore  
turbidus Aeacides iusta succensus in ira

«Le pedían que rompiera un matrimonio real, el consorcio de un talamo casto, y, puesto que ninguna mente lo hubiese soportado —esta era la madre de Ajax— así comienza a hablar el furioso Eacida, inflamado en justa cólera»

Sin duda la innovación en el mito se debe en este caso a un descuido y confusión del poeta, no parece que pueda ser voluntaria. Puesto que Hesione es madre de Teucro, hermanastro de Ajax e hijo también de Telamón en todas las versiones, no es extraño que Draconcio la hiciera descuidadamente madre del otro hijo de Telamón. Este es un defecto por desgracia no infrecuente en Draconcio. Al fiarse excesivamente de su memoria a la hora de componer los



episodios míticos, en ocasiones falla y desvirtúa el mito, si de manera involuntaria no menos culpable

Después del Juicio de Paris, Draconcio va a insertar en este epilio el pasaje de su reconocimiento como hijo de Príamo y Hécuba, alejándose así del orden que dan los *Cypria*, que hacen embarcarse a Paris inmediatamente después del Juicio, y que siguen casi todos los autores que escriben sobre este tema (por ejemplo, Coluto). Este episodio, encabezado por el descontento de Paris, como ya vimos, es uno de los más representativos de la originalidad de nuestro autor, pues todo él es una pura innovación con respecto a lo que nos relatan las fuentes

Ya antes de comenzar la acción, se nos dan dos noticias claramente originales.

- Paris conoce su origen, desde niño, por una nodriza
- En poder de Paris se encuentran unos sonajeros que, ya veremos, habrán de jugar un importante papel dentro de este episodio (vv 68 ss.)

monitus Paris omnia norat  
blandita nutrice puer, quo sanguine cretus,  
qui genus, unde domus, rapiensque crepundia pastor  
Troianum carpebat iter

«Advertido Paris, desde niño, por su buena nodriza, lo conocía todo, de qué sangre había nacido, de qué estirpe, de qué casa, y el pastor, llevándose consigo los sonajeros, tomaba el camino troyano»

De la niñez de Paris éste es el único dato que se nos da en el poema<sup>14</sup>, la existencia de una nodriza de la que, por otra parte, tampoco se dice nada, sólo que le relató al pastor su origen. Esta nodriza no aparece en ningún relato mítico del retorno de Paris a Troya. Las versiones que existen sobre este tema son, en líneas generales, las siguientes:

---

<sup>14</sup> Otras alusiones, si no referentes a su niñez, sí a la causa que motivó su exposición en el Ida (el sueño de Hécuba cuando de él estaba encinta y la interpretación de este sueño por su hijastro Esaco, que había heredado el don de profecía de su abuelo materno Mérope) se encuentran también en este epilio en dos ocasiones: 1) en las palabras de Heleno (vv 122-124) y 2) en la Lamentación final (vv 649-651)

- Al dar a luz Hecuba, Priamo entrega a Paris a un servidor suyo llamado Agelao que lo abandona en el monte Ida, recogiénolo más tarde y después que el niño había sido amamantado por una osa, y criándolo en su casa como suyo
- El niño es entregado con orden de que se le mate, pero los servidores se apiadan de él y se limitan a abandonarlo, siendo recogido más tarde por unos pastores que lo crían como si fuera suyo
- El niño es abandonado, esperándose que muera sin más
- El niño es expuesto y lo recoge un pastor (en otra versión un vaquero)
- Hécuba entrega a su hijo a un pastor para que lo críe, salvándolo así de la muerte que Priamo le tenía preparada

Esta nodriza, pues, no aparece por ninguna parte

En lo que respecta a los sonajeros (*crepundia*), la originalidad de Draconcio no es tan absoluta. Ya lo veremos más adelante cuando vuelvan a ser nombrados, ya dentro de la acción del episodio

El pasaje comienza propiamente con la narración de los prodigios que tienen lugar al pisar Paris suelo troyano (vv 72-77). Ya hemos hablado de ello anteriormente. La llegada de Paris coincide con la fiesta conmemorativa de la reconstrucción de la ciudad por Priamo, y el encuentro con sus padres y hermanos se da cuando éstos se dirigen al templo. El pastor irrumpe en medio de la comitiva y dirige a todos la palabra, confesando su identidad (que conocía por su nodriza). Para convencer a sus padres y hermanos de la verdad de sus palabras, el pastor del Ida arroja estos sonajeros o medallas que, por tanto, debían constituir una prueba indudable de su linaje (vv 100-103)

‘si credis, germana manus (nec cetera regis  
conscia corda negant nec mater pignus abhorret),  
noscite depositi vel certa crepundia, fratres’  
dixerat et testes generis proiecit in arce

«Si me creéis hermanos (pues el corazón del rey, que bien lo sabe, no niega todo lo restante, ni la madre se aparta con horror de la prenda), reconoced dignos de toda credibilidad los sonajeros de quien un día fue abandonado, hermanos’ Así dijo, y arrojó en medio de la fortaleza la prueba de su estirpe»

El único texto que nos da noticia de estos sonajeros, aparte del de Draconcio, y que además presenta a Paris como conocedor de su estirpe, es el de Servio *Aen* V, 370. Sin embargo no es exactamente igual al relato de Draconcio. Veámoslo:

sane hic Paris secundum Troica Neronis fortissimus fuit, adeo ut in Troiae agonalí certamine superaret omnes, ipsum etiam Hectorem qui cum iratus in eum stringeret gladium, dixit se esse germanum quod adlatis crepundis probavit qui habitu rustici adhuc latebat hos autem ludos transfert Vergilius ad Hectoris tumulum qui sunt facti, cum habuisset Hector occidi

Así pues, Draconcio coincide con la variante mítica que nos da Servio en estos dos detalles:

- 1 Paris conoce su identidad y
- 2 la prueba por medio de unas medallas o sonajeros

Es muy probable que nuestro poeta tomara ambas variantes del comentarista de Virgilio, de manera que aquí sí que podemos señalar una muy posible fuente de Draconcio. Sin embargo, no la sigue demasiado fielmente y se aparta considerablemente de ella innovando en los siguientes aspectos:

- a) Paris conoce su identidad porque de ella le había hablado una nodriza que, por otra parte, no se dice si marchó del palacio real con él cuando nació o si se ocupó del niño más tarde. Parece mas probable lo primero, pero como Draconcio silencia todo lo referente a la exposición o entrega de Paris, no se puede concluir nada decisivo a este respecto.
- b) Su llegada a Troya coincide, no con unos juegos conmemorativos como nos indican las fuentes<sup>15</sup>, sino con una festividad religiosa.

---

<sup>15</sup> Lo que estas nos narran al respecto es lo que sigue: Príamo había ordenado que el día aniversario de la exposición de su hijo se celebraran unos juegos fúnebres, para los cuales encargaron que se trajera el mejor toro de los rebaños del Ida, que sería el premio del vencedor de los juegos. El encargado de traer el toro escoge precisamente uno muy apreciado por Paris, que acude a Troya para tomar parte en los juegos con la esperanza de recuperar el animal. Paris vence en todas las pruebas y a todos los concursantes, incluidos sus hermanos que, indignados, quieren matarlo, momento en que Cassandra

- c) El motivo de su llegada es, en Draconcio, precisamente el de dar a conocer su estirpe, y no el de participar en aquellos juegos

La originalidad de Draconcio queda bastante de manifiesto ya con estas notas, pero aún hemos de encontrarla más veces en lo que resta para concluir este episodio mítico del retorno de Paris a Troya.

Las fuentes ya no nos dicen nada más acerca del reconocimiento de Paris, sin embargo Draconcio se extiende aún considerablemente, introduciendo motivos que son ajenos al mito, las profecías sobre el destino de Troya en boca de Heleno, Casandra y Apolo

La utilización de profecías era un motivo tradicional en el ciclo troyano También apenas después del reconocimiento de Paris pone una profecía de Casandra Ennio en el *Alexander*, que deriva del Ἀλέξανδρος de Eurípides<sup>16</sup> No puede adscribirse, pues, su empleo a una rama de la tradición o a una fuente más concreta, ya que, al menos la profecía de Casandra, era más bien un lugar común en los escritores de la edad romana (también aparece la figura de la sacerdotisa en el relato de Coluto y en el de Trifodoro, por ejemplo) En este caso, lo que induce principalmente al poeta a introducir los discursos de los dos adivinos es su gusto por el discurso directo, una manifestación de su formación retórica A ello se une, sin duda, su gran conocimiento de la tradición épica, que abunda en estos motivos, y muy probablemente también una mezcla de las dos tradiciones que existen con respecto a este mito

En efecto, vemos que se entremezclan aquí estas dos tradiciones contrarias la que hace que sea Casandra quien manifieste el origen

---

manifiesta el origen de Paris y, paradójicamente, es creída, siendo reconocido y aceptado Paris en el palacio real (cf A Ruiz de Elvira, *op cit*, p 404)

<sup>16</sup> Entre los fragmentos de Ennio y los versos de Draconcio notan semejanzas y establecen comparaciones Bucheler en *Rh Mus* XXVII 1872, p 477, Ribbeck, *Rom Traj* p 97 y también Morelli, *loc cit* p 101 Según A M Quartiroli, sin embargo, tales semejanzas no constituyen verdaderas imitaciones y son más bien debidas a la analogía de los conceptos y a la terminología que la tradición tenía fijada para las profecías También en los *Cipria* existían dos profecías, una de Casandra y otra de Heleno, y esto es en lo que se basa en parte Morelli para conjeturar la posible inspiración de Draconcio en estos cantos Allí se dan con motivo del viaje que prepara Paris para ir en busca de Helena, inmediatamente después del Juicio, por inspiración de Afrodita

de Paris, y la que hace al pastor conocedor de su estirpe, que prueba por medio de los sonajeros Draconcio ha elegido la segunda versión, pero sin embargo ha introducido dentro de ella un elemento de la primera. Esta superposición no es en absoluto «*rara avis*» en Draconcio.

La intervención de Apolo obedece también a este amor por la elocuencia y muy probablemente a la imitación del vaticinio de la grandeza de Roma que en el antro de la Sibila Apolo pronuncia en el libro III de la *Eneida* (cf A M Quartiroli, *op cit*, p 181). Todo este pasaje es de imitación virgiliana. Los «*verba Tonantis*» que Draconcio cita, «*imperium sine fine*» (v 199), son palabras de la exaltación de Roma que ha de nacer pronunciadas por Júpiter en el libro I (vv 254-296).

En el siguiente episodio mítico, la Embajada a Salamina, Draconcio alcanza las más altas cimas en lo que a creación personal del mito se refiere. Veamos en primer lugar cuáles son las noticias que nos dan las fuentes con respecto a este mito.

Las distintas motivaciones del viaje de Paris a Grecia se encuentran magníficamente explicitadas por A Ruiz de Elvira en *CFC VI*, pp 119 ss. Aquí vamos a dar solamente una breve noticia de ellas para mejor encuadrar el relato de Draconcio. La visión general es como sigue:

- a) Por encargo de Afrodita (inmensa mayoría de las fuentes)
- b) Por encargo de Príamo
  - 1 Para recuperar a Hesíone (con bastantes objeciones que ahora estudiaremos) en Draconcio, Servio, Lactancio Plácido y Mitógrafos Vaticanos
  - 2 Para castigar a los griegos por haberse negado a la devolución de Hesíone, previamente reclamada por Antenor en nombre de Príamo, y con la esperanza de traerse a Hesíone y también a la mujer más bella de Grecia en Dares
  - 3 Para ofrecer sacrificio a Apolo en Malalas
- c) Para lo mismo que en Malalas, pero sin encargo de Príamo, en Alcídamente
- d) Como pretendiente a la mano de Helena en Dión Crisóstomo
- e) Invitado por Menelao en Schol Lyc 132 y 136
- f) Sin indicación del motivo en Dictis

De este cuadro, el único apartado que nos interesa es el segundo, pues dentro de él hay bastantes notas que es preciso estudiar Servio, Lactancio Plácido y Mit Vat nos ofrecen el mito de la misma manera, mientras que Draconcio se aparta ostensiblemente de ellos en algunos detalles

Serv *Aen* X, 91

Hercules cum expugnato Ilio filiam Laomedontis Hesionem, Priami sororem, Telamoni dedisset, profecti sunt legati cum Priamo et eam minime repetere potuerunt, illis dicentibus se eam habere iure bellorum, unde commotus Priamus misit Paridem cum exercitu, ut aliquid tale abduceret, aut uxorem regis, aut filiam, qui expugnata Sparta Helenam rapuit

Lact Plac *Achill* 397

postea cum crevisset, Priamus volens repetere sororem profectus est cum legatis Salamina, ubi constabat eam regnare, et minime eam repetere valuerunt Graecis dicentibus eam habere iure bellorum, unde commotus Priamus misit Paridem cum exercitu, ut aliquid tale abduceret, aut uxorem regis aut filiam, qui cum ambulasset, sollicitavit Helenam, Menelai uxorem quae cum ei consentire noluisset, egressus est ille et civitatem obsedit, qua eversa Helenam rapuit, unde et postea a marito recipi meruit

Myth Vat I, 199

Postea quum excessisset e viris Hercules, Priamus, volens repetere sororem, profectus est cum legatis Salaminam, ubi constabat illam regnare At minime eam repetere valuit, Graecis dicentibus, se iure bellorum eam habere Unde iratus Priamus misit Paridem cum exercitu, ut aliquid tale abduceret, aut uxorem regis aut filiam Qui in Graeciam veniens, interpellare coepit Helenam, Menelai uxorem Quae cum ei consentire noluisset, egressus ille, civitatem obsedit Qua eversa, Helenam rapuit, unde postea a marito recipi meruit Hoc dolere commoti Graeci, congregatis quibusque fortibus viris, Trojam obsederunt, et decimo demum anno expugnaverunt

Como vemos, los tres nos dan la misma versión, si bien el último amplía los detalles y nos da noticia también de la destrucción de Troya Según estos textos, Paris es enviado con un ejército a Grecia para traer a Príamo «*aut uxorem regis aut filiam*», lo cual queda

bastante ambiguo, y esto después de una primera embajada a Salamina, que fue desatendida por parte de los griegos Paris entonces no llega a Salamina (su encargo no es propiamente el de recuperar a Hesíone), sino que va directamente a Esparta y solicita a Helena, esposa de Menelao y por tanto «*uxorem regis*», a la cual rapta, después de haberse negado ella a partir con él voluntariamente. Por tanto, el viaje de Paris a Grecia en estos autores no es tanto para recuperar a Hesíone cuanto para castigar a los griegos de alguna manera. Por eso Paris no llega a ir a Salamina. De esta manera el relato de Dares no dista mucho del de los autores de este grupo, pero sí el de Draconcio.

Examinemos ahora el relato de Draconcio.

En primer lugar, en las palabras que el poeta pone en boca de Príamo no se hace ninguna mención a una embajada anterior que hubiera solicitado del rey Telamón la devolución de Hesíone y que no hubiera sido atendida. Primera discrepancia importante. En segundo lugar, Príamo le encarga directamente a Paris que vaya a reclamar a su hermana al reino de Telamón, no dice nada de que traiga a otra mujer en su lugar. Por eso Paris, en Draconcio, se encamina a Salamina, y no a Grecia solamente de manera poco concreta. Las únicas palabras que son ambiguas en nuestro autor son las que Príamo pronuncia en los versos 228-229

dum Dorica regna paragas,  
dat Venus uxorem, faciet te Iuno maritum

Pero en estas palabras no se puede ver un verdadero mandato de Príamo a Paris con relación a que se apodere de una mujer griega. Más bien lo que Draconcio nos presenta en estos versos es una especie de premonición. Príamo sabe ya lo que va a suceder, aparece como conocedor del destino de Paris. Solamente entendiendo esto así se puede llegar a comprender el sentido total del poema. Paris no se encamina directamente a Esparta para raptar a Helena porque éste no es su auténtico cometido, sino que marcha con una misión concreta: la de reclamar Hesíone a Telamón, luego será el destino quien se encargue de guiarlo a Chipre. Que el rapto no forma en principio parte de la misión de Paris lo demuestra el hecho de que se realiza teniendo siempre por guía a la casualidad (entendiendo por ésta la no intervención humana en un hecho, lo

que no descarta una posible intervención divina) es una tormenta la que le impulsa a Chipre, donde también «casualmente» se encontraba Helena

En realidad Draconcio combina aquí dos tradiciones míticas

- 1 La que hace la guerra de Troya consecuencia del hecho de que no haya sido devuelta Hesíone a Príamo
2. La que la hace derivar del dictamen de Paris en el Ida

Ya al principio del poema Draconcio alude a esta doble versión del mito, señalando como causas del rapto de Helena y, por tanto, de la guerra de Troya, por una parte el matrimonio de Tetis y Peleo —en donde surgió la discordia que condujo al Juicio— y por otra el hecho de que Hesíone no fuera devuelta a Príamo (vv 49-54)

Una vez efectuada, pues, la embajada a Salamina<sup>17</sup>, Draconcio hace arribar a Paris a Chipre donde se producirá el rapto de Helena. Este último episodio del epilio no carece tampoco de innovaciones y en él precisamente se va a dar la más importante el escenario del rapto

La versión del mito que nos dan todas las fuentes (cf A Ruiz de Elvira, *op cit*, pp 405 ss) es la que hace a Paris encaminarse directamente a Lacedemonia, donde se hospedará en primer lugar en casa de los Tindáridas y después en casa de Menelao, en Esparta Allí conocerá a Helena y se llevará a cabo el rapto

Draconcio innova ostensiblemente a este respecto, pues el conocimiento entre Paris y Helena no se dará en Esparta, como es tradición, ni tampoco en el palacio de Menelao, sino en Chipre y en un templo

El episodio comienza con el desembarco de Paris, que se dirige en primer lugar al templo de Venus, donde se encontraba ya Helena. Esta había venido a la ciudad con motivo de las fiestas que allí se celebraban, aprovechando la ausencia de Menelao que se encontraba en Creta (v 441 —*absentem retinet dum Creta maritum*—) En este detalle de la ausencia de Menelao —lógicamente no de Chipre,

<sup>17</sup> La inclusión de Eneas en esta embajada permite quizás suponer la influencia en Draconcio de los *Cipria*, que tanto defiende Morelli. En efecto, en los *Cipria*, inmediatamente después del juicio de Paris, éste, por instigación de Afrodita, construye una escuadra y la diosa ordena también a Eneas que acompañe a Paris en su viaje marítimo



sino de Esparta en todas las versiones y también en Draconcio, aunque aquí es más ambiguo— Draconcio sigue ya una rama determinada de la tradición mítica, pues aquí se dividen las fuentes. No nos vamos a detener en la exposición de todas las versiones, remitimos para su estudio al libro de A. Ruiz de Elvira frecuentemente mencionado, p. 405, mencionaremos sólo aquellas en cuya línea se encuentra nuestro poeta.

Menelao está ausente ya en *Schol Tro* 943, *Dictis I*<sub>3</sub>, *Dares* 9 s y *Coluto* 382 (aunque en este último no explícitamente). En *Coluto* y en *Dictis* Menelao ha ido también a Creta, así es que probablemente Draconcio sigue en este detalle el relato de su contemporáneo griego. Sin embargo, en los *Cipria* y en Eurípides *Tro*. 943 s Menelao parte también a Creta, pero después de que Paris haya llegado a Esparta. Ello no es óbice no obstante para suponer en Draconcio una posible influencia de los *Cipria*, máxime cuando en otros detalles se encuentra muy cercano a ellos.

En efecto, una vez que Paris penetra en el templo, Helena se enamora inmediatamente de él, pues el niño alado, por órdenes de su madre, introduce en ella el amor (vv. 494-498). En los *Cipria* es también Afrodita la que hace que Helena se enamore de Paris, y puede ser que en el relato de Proclo se basara principalmente Draconcio.

La belleza de Paris entusiasma a Helena, paralelamente a lo que ocurre en *Coluto*, vv. 255-276 y 312-314. Pero también el aspecto del joven, sus vestiduras y adornos, impresionan a la espartana, como ocurre en Eurípides *Tro* 991 ss., *Iph Aul* 73-75 y *Cycl* 182-186. Draconcio se emparenta, pues, aquí con las dos versiones, si bien hemos de convenir en que en esta escena del enamoramiento entre Paris y Helena se encuentran extraordinariamente cercanos *Coluto* y Draconcio. Ambos autores son vecinos en la técnica narrativa de la aventura de amor, ambos recogen este motivo de una tradición común y lo elaboran con técnica similar.

En lo referente a la huida de Helena, ésta es voluntaria en Draconcio. A este respecto no podemos señalar cuál haya sido la fuente de nuestro poeta, porque ésta es precisamente la tradición enormemente mayoritaria a partir de Homero. Esta tradición se encuentra a veces combinada con una toma de Esparta al asalto por parte de Paris (*Virg Aen* X, 91 s., *Dares* 10, *Dictis I*<sub>3</sub>) y con exculpación

de Helena al atribuirlo todo a los dioses también desde Homero (cf. A Ruiz *CFC* VI p 124 y *Mitología Clásica* p 406) En Draconcio Helena parece quedar también exculpada por la actuación del *Fatum* En las palabras con que se entrega voluntariamente a Paris se haya una acusación directa a éste, que es quien la impele a obrar así (vv 535-539)

Innovación de Draconcio en esta escena de la fuga constituye la llegada de Menelao cuando ya ambos amantes se han hecho a la mar Sin duda responde al gusto draconciano por impregnar de dramatismo las escenas capitales del poema, de ningún modo parece haber algún motivo relacionado de alguna manera con el mito El poeta se recrea en describirnos la desesperación del marido, que tiñe de patetismo, para contrastarla inmediatamente con la alegría de la ciudad de Troya al recibir de nuevo a Paris, alegría que contrasta a su vez con los tonos luctuosos que encabezan este último episodio y con el tinte trágico que cerrará el «De raptu Helenae»

En lo que respecta a la huida de los amantes hay algunos relatos que se encuentran muy cercanos al de Draconcio Esto ocurre con el de Malalas y sobre todo con el de Dares Este autor recoge evidentemente a Draconcio en este pasaje El conocimiento de Paris y Helena se da también en un templo y el rapto es voluntario, si bien Paris ordena a los suyos —este dato no aparece por supuesto en Draconcio— que invadan el templo y se la traigan

Examinándolo ya en su conjunto, los tres rasgos más innovadores de Draconcio con respecto a la tradición mítica en esta última parte del poema son

- 1 Ocasión de la llegada de Paris Festividad de Venus
- 2 Escenario del rapto Chipre
- 3 Escenario del encuentro Un templo de Venus

Vamos a intentar ofrecer nuestra propia explicación a estas innovaciones, que responden, a nuestro parecer, a algo concreto, y no son meros caprichos del poeta

Ya dijimos que Morelli quiere ver en la importancia conferida por Draconcio a Chipre un influjo en este de los *Cypria* Esta hipótesis no es en absoluto aventurada, pues ya hemos visto que en bastantes detalles nuestro autor se encuentra muy cercano a estos

cantos y en este pasaje en concreto los *Cipria* confieren un papel relevante a la ciudad de Sidón, donde Paris y Helena recalcan después de su huida como consecuencia de una tempestad enviada por Hera cuando se encontraban en alta mar<sup>18</sup> No sería difícil en realidad que a ello se debiera la innovación de Draconcio que presenta a Chipre como escenario del rapto, pero a nuestro entender es otra la causa principal que llevó a Draconcio a introducir este cambio fundamental en el poema

Es nuestra opinión que en este pasaje se dan demasiadas circunstancias relacionadas con la diosa del amor como para poder soslayar este detalle a la hora de interpretar el texto draconciano En efecto, no es una, sino tres las notas que relacionan a Venus directamente con el rapto en esta última parte del epilio: 1) Paris no va a Esparta, sino a Chipre; pero esta ciudad es sede principal de la diosa 2) Su llegada coincide con la festividad del nacimiento de ésta, y 3) el encuentro entre Paris y Helena se da a su vez en un templo de Venus.

De manera que las tres innovaciones que se dan en este episodio participan de algún modo de un mismo carácter, visto lo cual no parece demasiado aventurado conjeturar que este carácter sea realmente su principal causa. En otras palabras, es muy probable que el propósito de Draconcio, al introducir estas innovaciones, fuese precisamente el de subrayar la importancia capital de Venus para el rapto No vemos que de otra manera pueda explicarse la insistencia evidente en rodear el relato de connotaciones siempre referidas a la diosa del amor, connotaciones que realmente no aparecen en el mito

De todos modos, y sea cual sea la significación que Draconcio haya querido dar a este poema, el caso es que ha elegido la solución más lógica para el desarrollo de los hechos, conforme a la exposición que sigue En efecto, el juicio de Paris se halla demasiado

---

<sup>18</sup> También en Apolodoro, *Epit.* III, Schol. II VI, 291 y Dictis I; los amantes permanecen en Chipre algún tiempo para evitar una posible persecución De manera que al menos una rama mínima de la tradición mítica concedía una cierta importancia a Chipre en el episodio del rapto de Helena, por lo cual no sería de extrañar que Draconcio lo tuviera presente en su memoria en el momento de componer el epilio y que le influyese de alguna manera

lejano del raptu de Helena en el poema de Draconcio, el lector podía olvidar, a lo largo de tantos versos, la relación existente entre un hecho mítico y otro. Para evitarlo, el poeta rodea el último episodio de notas que necesariamente remiten al primero, que queda así perfectamente justificado (¿cuál habría sido la necesidad de introducir en el «De raptu Helenae» el episodio del Ida si éste no habría de ser vinculante para la acción principal?) Por otra parte, tampoco hubiese resultado lógico que después del episodio de Salamina Paris marchara directamente a Esparta, pues, tal como se desprende del relato de Draconcio, el hijo de Priamo no sabía que la mujer prometida por Venus en el Ida fuera la esposa de Menelao. De esta manera el relato se nos ofrece con una solución de continuidad bastante convincente y no queda forzado o en el aire en ningún momento, cosa que debe procurar en primera instancia cualquier escritor que se precie.

### III «HYLAS»

A) *Estructura* — Solamente después de haber detenido nuestra atención en el estudio del «De raptu Helenae», comprendemos hasta qué punto este nuevo epilio, «Hylas», es significativo en la producción pagana de Draconcio, por la gran diversidad que ofrece con respecto al resto de los *Romulea*, bien caracterizados por el epilio anteriormente estudiado<sup>19</sup>. Esta enorme distancia entre el epilio número 8 y el que ocupa el segundo lugar (y por consiguiente entre el «Hylas» y los demás poemas profanos) se pone ya de manifiesto en su estructura.

---

<sup>19</sup> De los *Romulea* de tema mitológico, el número 10, «Medea», es muy semejante al «De raptu Helenae» en lo que a método compositivo se refiere, y en cuanto al resto de la producción pagana de Draconcio también se descubre en él un carácter más próximo al poema 8 y 10 que al 2. Esto no quita para que todos se encuentren tremendamente cercanos, razón por la cual se encuentran incluidos en una colección aparte dentro de la producción total de Blossio Emilio. Todos ellos se mueven en el mundo espiritual de la poesía nacional, están escritos en hexámetros dactílicos y demuestran una gran influencia de la retórica, que se descubre más claramente en los poemas V y IX que poetizan temas de la escuela retórica («Controversia de statua viri fortis» y «Deliberativa Achillis an corpus Héctoris vendat»).

Precedido de una breve dedicación al maestro Feliciano<sup>20</sup>, Draconcio nos relata en este epilio el mito de Hílas. Esta dedicación, que lleva por título «Praefatio Dracontii discipuli ad grammaticum Felicianum, ubi dicta est, metro trochaico, cum fabula Hylae», y que solamente ocupa veintiún versos, no es más que «un breve y pobre poemita en el que Draconcio parangona a Orfeo, que con su canto amansa a las fieras, con su maestro Feliciano 'barbaris qui Romulidas iungis auditorio'», v 14 (cf A M Quartiroli, *o c.*, p 172). En la colección de los *Romulea* ocupa el número 1, pero en realidad podría considerarse más bien como formando parte del epilio número 2.

Como ya se ha apuntado, el poema número 2 significa un contraste evidente con los demás *Romulea*, especialmente por su carácter. Se trata de un pequeño poema de ciento sesenta y tres versos que presenta una estructura sumamente sencilla y sin complicaciones. El único mito que se nos narra es el del rapto del compañero de Hércules, y esta narración se hace siguiendo una pauta muy elemental. Así, no hay en todo el epilio ni un solo excursus en boca del autor, tampoco se introducen elementos trágicos, tales como profecías, prodigios, etc., ni tan siquiera se utilizan comparaciones. El mito se narra de una manera lineal, sin trabarlo con otros episodios ajenos o no a él, y las escenas se suceden con rapidez, sin que el poeta se demore en ellas largo rato. Ni siquiera en el momento principal, aquel en que se produce el rapto de Hílas, se detiene el poeta en una descripción detallada. Así resulta un epilio sencillo y sin grandes pretensiones.

Este carácter sereno es quizás la nota que más lo diferencia de la restante producción épica de Blosio Emilio, donde advertimos la existencia de fuertes tintes patéticos, de un argumento típicamente trágico. Podría pensarse en realidad que esta estructura sencilla del «Hylas» se debe más bien a que en este caso el mito no ofrece las complicaciones que presenta el rapto de Helena, sino que es mucho más breve, y que la falta de patetismo se debe también a que el argumento no es realmente trágico, pero en ambas facetas no nos

<sup>20</sup> A su maestro Feliciano, que le enseñó el arte de la versificación y le puso en contacto con las grandes obras de los poetas romanos, vuelve a referirse Draconcio en el epilio número 3 —«Praefatio ad Felicianum grammaticum, cuius supra in auditorio, cum adlocutione»— que constituye, como en el caso del número 1, una introducción al *Romulea* IV.

encontramos de acuerdo El mito de Hílas es de por sí sencillo, pero también lo es realmente el rapto de Helena propiamente dicho, es decir, el poeta podría haberse detenido, como hace en el epilio número 8, en narrarnos antecedentes y consecuentes, en ampliar las escenas con todo tipo de recursos clásicos, y crear una obra de tanta extensión como la anterior. Por ejemplo, en la escena del epilio VIII en que Paris llega a Chipre se nos da una perfecta descripción del aspecto del joven, de sus ropas, de su belleza, etc., sin embargo, en el epilio presente, la persona de Hílas es estudiada muy someramente. De igual manera no podemos convenir en que el argumento del «Hílas» sea realmente mucho menos trágico que el del «De raptu Helenae». De acuerdo que las consecuencias son tremendamente diferentes y que el rapto de la esposa de Menelao comporta una guerra que en absoluto se da en el caso del rapto del pupilo de Hércules, pero el hecho en sí, el rapto, no tiene por qué ser menos patético. De manera que la disparidad entre ambos epilios no está en el argumento propiamente, sino en la composición de la obra. Es evidente que en el «De raptu Helenae» Draconcio se propuso componer un poema de grandes vuelos, mientras que en el «Hílas» su propósito debió ser tan sólo la confección de un ejercicio literario. A ello se debe realmente la brevedad y el carácter sereno del epilio número 2 frente al resto de los *Romulea* (la diferencia entre este epilio y sus hermanos de colección ya ha sido notada por A. M. Quatiroli, *op. cit.*, pp. 172 ss.) Estas notas sin embargo no restan nada al poemita para que resulte encantador y lleno de gracia, y quizás su misma brevedad y sencillez constituyen uno de sus mayores encantos.

De la leyenda tradicional coge nuestro poeta el núcleo central el rapto y la búsqueda de Hércules. Pero introduce un nuevo motivo que quiere ser una explicación del mito y que se halla al principio de la obra. Por él el rapto de Hílas se hace consecuencia de la falta cometida por las Ninfas al burlarse de Venus. La noticia se nos da en una conversación que mantiene la diosa del amor con su hijo Cupido, de donde saldrá la orden del enamoramiento de las Ninfas, que se da inmediatamente después de la introducción. Esta innovación parece deberse principalmente al conocido gusto del poeta por los antecedentes o causas directas de los hechos míticos, a la vez que significa un medio de implicar en la acción a la diosa del amor, por la que Draconcio sentía una evidente simpatía. A. M. Quatiroli

creo que este episodio nace del gusto de la ejercitación escolar, donde se ponían como temas ociosos explicaciones de los mitos, y para apoyar esta afirmación la autora recoge en las notas a pie de página a Quintiliano *Inst. or.* II, 26. Es probable que así sea, máxime cuando a lo largo de todo el epilio se pone muy especialmente de manifiesto el carácter de escuela. Todo ello no descarta la posibilidad, quizás remota, de que nuestro autor conociera una variante del mito de Hilas que no ha llegado hasta nosotros. Pero en realidad esto parece poco probable.

En el proemio de tres versos que encabeza la obra Draconcio nos expone cuál va a ser su propósito. No se extiende en consideraciones más o menos lejanas al tema (como vimos que ocurría en la introducción del «*De raptu Helenae*») y en realidad parece deducirse de él que no da mucha importancia al tema que acomete. Parece evidente que Draconcio se interesa mucho más apasionadamente por el mito en el caso del epilio VIII que en el del II. Allí irrumpe con frecuencia en la acción y toma la palabra para dejarnos sentir su propio sentimiento. Aquí sin embargo no da su opinión al respecto, no se detecta la presencia personal del poeta en parte alguna, como no sea en esta introducción, que precisamente por su brevedad abunda en esta misma opinión.

Dentro de este proemio, y como es tradicional, el poeta se encomienda a aquella divinidad o persona humana que va a tomar como guía. También aquí advertimos una discrepancia con el epilio VIII. Como vimos, allí el poeta invoca a Homero y Virgilio, aquí sin embargo acude a la Musa.

El poema se halla compuesto por cuatro escenas principales:

- Episodio de Venus y Cupido.
- Metamorfosis del Amor.
- Rapto de Hilas.
- Búsqueda y Lamentación final.

En el coloquio de Venus y Cupido, que se da del verso 4 al 70, Draconcio recoge la escena de muchos modelos famosos: Virg. *Aen.* I, 664 s.; Ovid. *Met.* V, 364 s. (cf. Morelli, «*L'epitalamio lat.*», *loc. cit.*, p. 405) y la elabora siguiéndolos de cerca. La exaltación del

poder del Amor con sus más célebres victorias (motivo que aparecerá también en los dos Epitalamios —*Rom* VI y VII— en los que se ve muy claramente la influencia de Estacio *Sil* I, 2, estudiada por Zoja Pavlovskis, «Statius and the late Latin Epithalamia», *CPh* 60, 1965, pp 174 s) se hace aquí siguiendo un catálogo similar que probablemente Draconcio conocía de sus lecturas el de Ovidio *Met* VI, 103-104 Nuestro editor Vollmer señala ya que en este pasaje la influencia más cercana en Draconcio es la de Ovidio Morelli, *loc cit*, p 405, confronta sin embargo esta escena con la que se da en Nonno *Dion* XXXIII 1 ss A M Quartiroli ataca esta suposición advirtiendo que las correspondencias no prueban una derivación de Draconcio con respecto a Nonno, Draconcio, dice, revela influjos literarios diversos y sobre todo lugares comunes de la tradición retórica de la escuela

En este episodio prácticamente todo es discurso De sesenta y siete versos que ocupa la escena, casi la mitad de la obra, la inmensa mayoría, menos seis versos, es diálogo: sesenta y un versos La descripción del cuadro presenta, como es ya habitual, la técnica del teatro (compárese esta escena con aquella que se da al principio del «De raptu Helenae» el Juicio de Paris), y ocupa únicamente cuatro versos, del 4 al 7 En el verso 8 comienza el diálogo, con las palabras que Venus dirige a Cupido que llegarán hasta el verso 13 En la respuesta de Cupido a Venus (vv 14-44) es donde se hace el catálogo de los más famosos amores de Zeus y de las desviaciones sexuales míticas, con algunas innovaciones por parte del poeta Se vuelve a aludir al mito del rapto de Europa por Zeus, que ya se había indicado en el epilío anterior Este mito parece serle especialmente querido a Draconcio, que en muchas ocasiones muestra una predilección especial por algunas leyendas míticas La innovación más interesante de este pasaje es la que corresponde al verso 24 Ya lo estudiaremos más adelante Las otras alusiones que aquí se dan a mitos concretos son la metamorfosis de Júpiter en lluvia de oro para unirse con Dánae, hija del rey de Argos Acrisio, la del mismo Júpiter en águila para raptar a Ganimedes (o también a Asteria, su prima), la unión de Júpiter con Antíope, hija de Nictéo, regente de Tebas, o del río Asopo, y madre de Anfión y Zeto, su metamorfosis en cisne para unirse a Leda, sus amores con Alcmena



Y tratándose de mitos en los que los protagonistas son humanos: el mito de Mirra, enamorada de su padre Cíniras, el mito de Pasífae, esposa de Minos, rey de Creta, y el mito de Fedra, esposa de Teseo, enamorada de su hijastro Hipólito. En la respuesta de Venus a Cupido, que ocupa los versos 45-70 y con la que acaba este primer episodio, la diosa del amor hace su encargo por fin a su hijo, relatóndole las causas por las que le pide este favor. Se narra aquí, pues, el mito de los amores de Venus con Marte, amores que el Sol delató a Vulcano, que aprisionó a los amantes con unas cadenas ligerísimas. Las Ninfas se burlan de este hecho y de ahí deriva su castigo.

Termina, pues, la primera escena en el verso 70, con las últimas palabras de Venus a Cupido, e inmediatamente comienza el segundo cuadro, la Metamorfosis del Amor. Entre ambos sólo quedan unos pocos versos que indican la partida del cielo de Cupido y su llegada a la tierra (vv. 71-76):

iret adhuc in verba dolor, ni pinniger audax  
dimittens matrem fricisset cote sagittas  
arcu cinctus erat, dantur post terga pharetrae,  
accipit et flammam hominum divumque voluptas  
evolat armatus vix caelum liquerat ales,  
iamque tenet terras, sic currit mentis acumen

«Acompañaría todavía el dolor a las palabras, si el audaz alado, abandonando a su madre, no hubiera frotado sus flechas con el pedernal. Se había ceñido el arco, a la espalda se ofrece la aljaba, el placer, ya se trate de hombres como de dioses, recibe también llamas. Alza el vuelo armado apenas Cupido había abandonado el cielo, ya está en la tierra, así corre la agudeza de la mente»

Estos versos pueden entenderse en realidad como cumpliendo la función de nexo de unión con el episodio inmediatamente posterior. Están creados por el autor para hilvanar la acción. Ésta es la única vez en que se puede hablar de nexo de unión dentro de todo el poema. En los siguientes pasos de una escena a otra lo que se utiliza son fórmulas de ruptura, las escenas se yuxtaponen sencillamente unas a otras, y el poeta no se detiene en crear otros pequeños episodios, como vimos que ocurría con frecuencia en el «De raptu Helenae». En realidad la técnica de Draconcio es muy similar, como es natural, en todos sus epilios. Cuando hay que pasar de un

episodio a otro se le presentan al poeta dos posibilidades o introducir unos pocos versos en los que pueda anunciar que se va a cambiar de cuadro, o bien pasar directamente a éste por medio de fórmulas de ruptura. Ambos mecanismos le vienen también dados por la tradición a Draconcio y con su empleo se muestra igualmente heredero constante y consciente de ésta.

La Metamorfosis del Amor está toda ella narrada, no participa para nada el discurso. Ocupa dieciocho versos, del 77 al 93, y constituye la más bella escena del epilio. La metamorfosis propiamente dicha se da en los versos 80-83, en los versos inmediatamente anteriores (77-79) se nos ha descrito la actuación de Cupido al aproximarse a la fuente donde moran las Ninfas. El niño alado las provoca para que salgan arrojando una piedra al agua, y luego se retira a un bosque donde tendrá lugar su transformación en náyade. La descripción de esta náyade se hace en seis versos, bellísimos (vv 84-89)

pedes flutans vestis laxatur ad imòs,  
candida diffusì ludunt per colla capilli  
et vento crispante gradu coma fluctuat acta,  
frons nudata decet diviso fulgida crine,  
et velut invitos gressus pudibunda movebat  
incedens fluxoque latent sub tegmine pinnae

el vestido, flotando, se desliza hasta la punta de los pies, los cabellos sueltos juegan por su cuello inmaculado y toda la cabellera ondea llevada por el viento que la encrespa al caminar, la frente desnuda brilla, dividido el cabello en dos, y conforme camina forzosamente avanzando recatada, laten bajo su débil cubierta las plumas».

Convertido, pues, en una más, el Amor se mezcla con las Ninfas (vv 90-93). Aquí termina la segunda escena, que resulta en nuestro poeta un cuadro lleno de gracia. El autor lo expone con rapidez, sin detenerse excesivamente en los detalles, pero sin embargo posee un tremendo encanto. Principalmente la descripción de la náyade que oculta bajo su figura los miembros del dios del amor resulta particularmente bella, como ya hemos visto. En estos versos (84-89) se dejan ver amplias reminiscencias literarias. Virgilio, Lucano, etc.

Al terminar este episodio en el verso 93, el poeta establece una fórmula de ruptura introduciéndonos en otro escenario. Hércules avanza entre los suyos como vencedor e Hilas le sigue llevando los

despojos del jabalí (vv 94-96)<sup>21</sup> Esta escena le sirve a Draconcio para engarzar con la admiración de las Ninfas a la vista del compañero de Hércules (vv 99-108) y con el cuadro del enamoramiento de éstas, debido a las flechas que dispara Cupido (vv 109-116) El rapto queda decidido en las palabras de Clímene (vv 116-122) y se lleva a efecto cuando el joven se acerca a la fuente para sacar agua, escena que se describe en los versos 123-130

La fórmula de ruptura que introduce este pasaje emplea, como es habitual en Draconcio, el «interea» (vv 94-96)

interea post bella suis Tiryntius ibat  
victor ovans, cui iunctus Hylas pulcherrimus haeret  
gestans fulminei pellem cum dentibus apri

«Entre tanto, después de la guerra, Hércules avanzaba entre los suyos, mostrándose orgulloso como vencedor Junto a él se encuentra el bellissimo Hylas, llevando la piel con los dientes del terrible jabalí»

La descripción del Amor que lanza las flechas y la escena del enamoramiento de las Ninfas le parecen a A. M. Quartiroli un lugar común en el poema En efecto, estos tópicos son usados también en el «De raptu Helenae» y «Medea». En el epilio número 8 los efectos del amor en Helena se basan en las mismas pautas seguidas aquí por Draconcio.

En las palabras de Clímene a sus hermanas para exhortarlas al rapto del compañero de Hércules se encuentra un elenco de amantes famosos que presenta bastantes problemas Concluimos con A. M. Quartiroli en que se trata de un pasaje puramente común y retórico, en el que se observa claramente el gusto escolar por la erudición, pro los problemas a que nos referimos son de otra índole Ya lo veremos cuando estudiemos el epilio mitográficamente

El cuadro que nos describe a Hylas cuando se aproxima a la fuente es de un estilo sobrio Esta escena ha tenido muchísimos cantores a partir de Teócrito (XIII, 39 ss), de manera que la tra-

<sup>21</sup> Estos versos y los que les siguen hasta el 99, escena descrita con gran simplicidad por parte de Draconcio, han sido confrontados por Procacci, *o c* p 325 con las *Argonáuticas* de Valerio Flaco III, 486 y 109 Ya veremos en el apartado dedicado a la mitografía del «Hylas» que en realidad Valerio Flaco debió de ser, en más de una ocasión dentro de este epilio, modelo de Draconcio

dición ponía en manos de Draconcio un auténtico arsenal variado y valiosísimo

En esta escena del rapto participa el diálogo y la narración. A esta última se le dedican veintiséis versos y al discurso directo veintiuno. Prevalece, pues, la narración, pero el discurso también es relevante.

Este episodio acaba en el verso 140, con el consuelo que la ninfa Deiopea presta a Hílas, ya habitante de la fuente (vv 131-140). Constituye éste un cuadro sereno y gracioso, y entre este pequeño pasaje y el que le sigue inmediatamente después se advierte la existencia de una de las constantes de Draconcio: su gusto por el contraste. Efectivamente, la idílica escena a que el autor nos conduce por medio de las palabras de Deiopea contrasta fuertemente con la desesperación de Hércules, que busca en vano a su amigo, que se nos narra a continuación.

Por medio de otra fórmula de ruptura (de nuevo «interea»), que se da en los versos 141-142, queda introducido el próximo cuadro: la Búsqueda de Hílas y la Lamentación en boca de Hércules, que se extenderá hasta el final del epilio.

*interea furibundus adhuc Tiryntus ibat  
et clamans quaerebat Hylan*

En este episodio participan también diálogo y narración: doce y once versos respectivamente de cada uno de ellos. Según esto, de ciento sesenta y tres versos que ocupa este epilio, noventa y cuatro son discurso y sesenta y seis narración. A diferencia, pues, del epilio número 8 en que prevalece la narración sobre el discurso, aquí ocurre justamente al revés: prevalece este último sobre la narración. Este hecho demuestra también claramente el carácter decididamente más retórico de este epilio.

En esta última parte del poema se nos narra la búsqueda de Hílas por parte de Hércules (vv 141-145), el relato de lo sucedido puesto en boca de Cupido, que se detiene a explicárselo a Hércules antes de partir de nuevo al cielo (vv 146-150) y la lamentación de Hércules (vv 151-163) que halla su paralelo en la Lamentación final que en el epilio número 8 el poeta hace personalmente. La desesperación que se halla en las palabras del hijo de Alcmena sigue las pautas formales de la lamentación retórica y tiene a la vez un fuerte

tinte patético Se puede decir que únicamente al final del epilío es donde se permite el poeta dramatizar Con ello se descubre el gusto del autor por dejar en la mente del lector una impresión patética.

El conjunto del epilío del que ahora nos ocupamos posee un fuerte carácter retórico y gentil. El poeta hace gala de sus grandes conocimientos, pero sin embargo no fuerza la narración con este fin Los elementos culturales de que dispone los elabora con arte y buen gusto No logra crear sin embargo Draconcio en este epilío algo unitario armoniosamente construido, sino que se nota en cierta manera la técnica Las notas más de resaltar son una gran nitidez de línea, gran claridad de exposición y una elaboración del mito con gran fantasía personal Se trata de un arte simple que hunde sus raíces en el campo de la cultura (cf A M Quartiroli, *o c*, p. 177).

Ya pusimos de manifiesto al comentar el epilío anterior la importancia que la tradición tiene en Draconcio El estilo de nuestro poeta está formado a base de su conocimiento de esta tradición y ella le proporciona los materiales adecuados para la exposición de sus temas Ecos de todos los autores latinos anteriores a nuestro poeta los encontramos también en este epilío Sin embargo, si la influencia de Virgilio era decisiva en aquél, si el poeta de Mantua constituía su principal fuente y guía, en el «Hylas» esto no es tan decisivo Virgilio sigue siendo para Draconcio la inspiración principal, pero en este poema comparte honores estelares sobre todo con otro autor, Estacio Atendiendo a las notas a pie de página de nuestro editor vemos que en esta obra se pueden encontrar pervivencias de Ovidio, Virgilio, Lucrecio, Estacio, Claudiano, Lucano, Catulo, Arator, Horacio, Valerio Flaco, Séneca De entre ellas destacan abrumadoramente Virgilio y Estacio<sup>22</sup>

Antes de cerrar este epígrafe digamos unas palabras sobre el tema que informa este epilío, es decir, el motivo del rapto y de la búsqueda del ausente, y sobre la pervivencia de las notas fundamentales del «Hylas» en leyendas posteriores

El motivo del rapto es uno de los más felices de la Literatura Clásica Conviene en primer lugar dejar asentada una advertencia

<sup>22</sup> La influencia estilística de Estacio en el epilío número 2 de Draconcio ha sido notada ya por Zola Pavlovskis *CPh* 60, 1965, pp 174 s, que señala y concretiza el eco de este autor en nuestro poeta

previa y es que si bien en el epilio número 8, anteriormente estudiado, también se produce un rapto, no lo es propiamente allí, ya que equivale más bien a una huida voluntaria (respetando las salvedades que pueden hacerse en lo que respecta a la libertad de elección de los protagonistas del mito) en la tradición mayoritaria, que es la que sigue Draconcio, aunque en otras versiones sea un rapto real lo que se produce. La voluntariedad de Helena convierte el episodio en un caso de huida de dos amantes, cosa que no ocurre en absoluto en el «Hylas» en cualquiera de sus versiones. En este mito, pues, lo que se da es un auténtico rapto.

El rapto de un hombre es un motivo de una tradición amplísima, abunda tanto en la mitología clásica como en las leyendas de otros pueblos primitivos. Es por tanto universal. Ya en la misma mitología de Helena se produce un episodio que tiene por protagonista el rapto. Se trata del que realiza en su persona Teseo ayudado por Pirítoos. Helena era todavía una niña cuando Teseo se la lleva a Afidnas, en el Ática, adonde, estando ya Teseo ausente para el descenso al Infierno, acuden a liberarla sus hermanos los Tindáridas, que toman al asalto la ciudad y se llevan consigo no sólo a Helena, sino también a la madre de Teseo, Etra (cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, pp. 383-384).

Otros raptos famosos en la mitología clásica son, por ejemplo, el de Core, hija de Deméter, por Plutón, o el de Oritía, hija de Erecteo, por Bóreas mientras ésta jugaba con una amiga, la ninfa Farmacea, en las orillas del Ilisso, o bien los que realiza el mismo Júpiter en las personas de Europa o de Ganimedes. Pero dentro de la mitología qué duda cabe que el rapto que más fama ha alcanzado es el de las Leucípides, Febe e Hilaira, por sus primos los Tindáridas (cf. a propósito de este mito A. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, pp. 409-410). En fin, rapto también, aunque acompañado de notas de diferente carácter, es el de Alceste por Tanatos, la muerte personificada.

Con todos estos ejemplos queda bastante representado ya el interés que este motivo ha suscitado en los autores clásicos. Pasando ya concretamente al rapto de Hilas, éste se encuadra dentro de aquellos en los que una divinidad rapta a un mortal que queda convertido inmediatamente en inmortal. Las Ninfas son diosas, si bien menores, y están comúnmente desprovistas de inmortalidad (cf. A. Ruiz de

Elvira, *op. cit.*, pp 94 s ), pero Draconcio aquí les da carácter de inmortales y hace que tengan poder para convertir a Hilas en inmortal. Esto se ve clarísimamente, tanto en las palabras que Deiopea dirige al muchacho para calmarle como en la lamentación final de Hércules (v 139):

tu noster iam sponsus eris sine fine dierum

(V 162 s )

exulta, genetrix, nimium laetare, beata  
ante parens hominis, pulchri modo numinis auctor

«Alégrate, madre, alégrate mucho, anteriormente madre dichosa de un hombre, únicamente autora de una bella divinidad»

Así pues, en Draconcio, Hilas es ya inmortal después del rapto de las Ninfas. Este mismo caso de conversión de un mortal en inmortal gracias al rapto se da cuando Júpiter rapta a Ganimedes y lo convierte en su copero eterno. En cambio en los demás raptos de un mortal por un dios no se da este carácter. Cuando es raptada Europa por Zeus, la hija de Agenor no alcanza la inmortalidad, de la misma manera que tampoco Oritia después de su rapto por Bóreas. En el caso de Core no existe el problema, ya que Prosérpina es diosa ya antes del rapto por Plutón.

Engarzado a este motivo del rapto se encuentra el de la búsqueda del ausente por sus seres queridos. Este rasgo se da en el mito de Hilas y también en el de Core y Deméter. En efecto, en el primer caso Hércules busca a Hilas con desesperación una vez que el niño ha sido raptado por las Ninfas de la fuente. De idéntica manera Deméter recorre la tierra buscando a su hija Prosérpina, a quien Plutón ha llevado ya a su reino infernal. Así pues, ambos mitos coinciden en el rapto y en la búsqueda del ausente, e incluso podría considerarse que en un detalle más la revelación de este rapto por medio de una divinidad. En efecto, la noticia de que su hija ha sido raptada por Plutón la obtiene Deméter del Sol, en el caso de Hilas la revelación de cuál ha sido su destino le llega a Hércules por medio del mismo Cupido.

El motivo de la búsqueda del ausente aparece también en otro episodio de la mitología de Hércules, aunque allí ya no se encuen-

tra engarzado al rapto. Se trata del mito de Pirene. En la versión peculiar que da del décimo trabajo de Hércules Silio Itálico en III 420-441, Hércules entra en España por Cataluña, se aloja en casa del rey de los Bébrices y tiene amores con su hija Pirene, continuando después su viaje hacia el sur. Al regresar con las vacas de Gerión, vuelve a pasar por este país y busca a la joven, pero ésta, que había dado a luz una serpiente y huido a los montes, pereció allí destrozada por las fieras. Hércules la busca llamándola a grandes voces, su nombre lo repite el eco en vano, y de ahí pasan a llamarse esos montes Pirineos (cf. A. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, p. 234).

El tema, pues, del rapto y de la búsqueda se encuentra, como vemos, ampliamente atestiguado en la mitología clásica. Se trata de un motivo universal, y pervive igualmente en las manifestaciones literarias posteriores.

Centrando ahora nuestra atención en el mito de Hílas ya en concreto (el muchacho que es arrastrado al agua por una Ninfa) vemos que tampoco es un motivo privativo de la mitología clásica, sino que se ha visto reflejado ampliamente en la literatura posterior.

El tema pervive ya en el cuento popular, y esto prueba evidentemente su carácter folklórico. Grimm, en su colección de cuentos alemanes, incluye uno, la *Ondina del Estanque*, que relata algo muy parecido a lo ocurrido a Hílas. En él es el hijo de un molinero, enriquecido por una Ondina que le exige a cambio la entrega de aquello que acaba de nacer en su casa, quien, en ocasión de ir persiguiendo a un corzo, se ve arrastrado al agua de un estanque, donde había acudido a lavarse las manos manchadas de sangre, por la Ondina (cf. Grimm, *Cuentos completos*, traducción al español de E. Valentí, Barcelona, Labor, 1967, p. 547).

El parecido de este cuento es aun mayor con la versión que nos da del mito Valerio Flaco. En efecto, ambos coinciden en que el muchacho es raptado cuando iba persiguiendo a un animal, y no en el momento de acercarse a la fuente para coger agua, que es la versión enormemente mayoritaria, como ya veremos, y asimismo la que sigue Draconio.

Un nuevo paralelo entre este cuento y el mito de Hílas lo constituye el motivo que acabamos de ver: la búsqueda del ausente, que existe en ambos. En este cuento es la esposa la que realiza la búsqueda del marido, gritando mil veces su nombre sin obtener



respuesta. «la superficie del agua continuó tranquila, reflejando el rostro inmóvil de la media luna» También en este pequeño detalle del silencio de la fuente raptora ante la llamada del abandonado coinciden el mito de Hilas y el cuento

Aún podemos encontrar otro dato que indica relación entre ambas narraciones. Se trata del hecho de que, así como en la variante que del mito ofrece Valerio Flaco Hércules queda profundamente dormido por voluntad de Júpiter y en sueños se le aparece su querido pupilo que es quien le relata lo sucedido, aquí la mujer, agotada, se desploma en el suelo y queda igualmente dormida, apareciéndosele en sueños su esposo

Queda libre, pues, de toda duda el hecho de que se trata del mismo tema, adaptado sin embargo a las características del género

Otro ejemplo de la pervivencia del tema parece ser la leyenda de G. A. Bécquer *Los ojos verdes*, que narra una fábula parecida a la de Hilas. En ella el protagonista, Fernando de Argensola, se acerca a la fuente de los Álamos, lugar prohibido por creerse que en ella habitaba un espíritu del mal, persiguiendo a un ciervo herido (otra vez la presencia del animal). En los días que siguen a aquel en que partió sólo tras el ciervo se vuelve mustio y sombrío, adelgaza y retorna continuamente a la fuente, tremendamente atraído, primero por unos ojos verdes que le miran desde el fondo, y después por la presencia de una joven que se sienta en una roca y con la que conversa. Por fin, un día, la misteriosa doncella le confiesa su carácter sobrehumano, le dice que habita en el fondo de las aguas y le arrastra con promesas amorosas hasta el mismo borde del lago, al que Fernando cae en persecución de un beso que ella parecía ofrecerle

El parecido de esta leyenda con el mito de Hilas es evidente, si bien aquí Bécquer la reconstruye de una manera poética y personal. Se trata sin duda del mismo tema popular, envuelto sin embargo en un ropaje distinto y adaptado a otra mentalidad y época

El carácter acuático de la doncella lo pone de manifiesto el poeta sevillano añadiéndole la cualidad, primordial en todo su relato, de los ojos verdes. Es ésta una característica de las divinidades acuáticas para el poeta, como él mismo nos indica en la Rima 79, verso 3

verdes los tienen las náyades  
verdes los tuvo Minerva

Con estos dos ejemplos queda clara la pervivencia del tema en la literatura posterior. Sin duda existirán otros muchos paralelos del rapto de una persona por los habitantes de las aguas, queden estos dos simplemente como representantes de esta amplia tradición del tema.

B) *Tratamiento del mito* — Antes de entrar de lleno en el estudio del mito que da nombre a este epilio pasaremos una breve revista a otras menciones mitográficas que aparecen en el poema y que resultan altamente interesantes, sobre todo por su originalidad.

Deteniéndonos en primer lugar en el catálogo de los más conocidos amores de Júpiter y de las desviaciones sexuales míticas más famosas que Draconcio hace a partir del verso 20, vemos que en el verso 24 se da una referencia mitológica un tanto extraña. Se trata de un *Latonia serpens* que aparece entre una alusión a la metamorfosis de Júpiter en cisne para unirse a Leda y otra alusión al mito de los amores de Júpiter con Alcmena, aprovechando la ausencia de Anfitrión y tomando el aspecto de éste.

Nuestro editor, Vollmer, siguiendo al parecer el catálogo de Ovidio en el que parece haberse basado principalmente Draconcio, señala que este *Latonia serpens* debe ser una referencia a Calisto y Prosérpina.

Que *serpens* sea una alusión a Prosérpina no parece en modo alguno descabellado, pues Júpiter se unió a ella metamorfoseado en serpiente. De esta unión, como es sabido, nació Zagreo, dios oscuro que los órficos identificaron con Baco llamándole Dioniso Zagreo. También Ovidio, al referirse a este mito, menciona *serpens*.

Pero lo de *Latonia* ¿cómo referirlo a Calisto? Ovidio, en este pasaje a que nos referimos, no hace ninguna alusión a este mito y no sabemos de dónde ha podido sacar Vollmer esta correspondencia.

Otra interpretación podría ser entender las dos palabras juntas, *Latonia serpens*, y pensar que Draconcio quisiera referirse al mito de Leto o Latona, prima de Zeus y madre por él de Apolo y Diana, los flechadores.

En efecto, podría ser que nuestro poeta hubiera sufrido una confusión, y al tener noticia de la variante que del mito dan Higino, Servio y Lactancio Plácido y en la que Leto es perseguida por la serpiente Pitón, enviada por Hera, después de haber dado a luz a sus hijos, serpiente que matará con sus flechas el mismo Apolo, tergiversara el mito y entendiera que Júpiter se metamorfoseó en serpiente para unirse a Leto. De todas formas no es muy fácil de entender.

La segunda alusión mítica que presenta problemas dentro de este epilio se da en las palabras de Clímene a sus hermanas para exhortarlas al rapto del compañero de Hércules. Como ya vimos, aquí introduce Draconcio un elenco de amantes famosos, de los cuales dos nos son totalmente desconocidos.

En primer lugar habla de Enone y Paris, con respecto a los cuales no hay problema. Pero después introduce a un tal Licasto, a quien aman las Amazonas, un tal Adón, y un amor de Cupido a las Furias, detalles los tres que nos son desconocidos por completo.

En lo que respecta al amor de Cupido a las Furias, éste es un detalle que no aparece mencionado en ninguna fuente mítica. Proccacci, en la obra de que hemos hecho mención ya anteriormente, cree que este pasaje le ha sido sugerido a Draconcio por Valerio Flaco *Arg IV, 13*. Sin embargo A. M. Quartiroli (*op. cit.*, p. 173) cree que la yuxtaposición casual del nombre de Venus al de las Furias en aquel texto no puede justificar el motivo de las Furias amadas por Cupido de Draconcio. A esta autora le parece más bien que lo que aquí hace Draconcio es recoger alguna tradición de estos amores perdida para nosotros y elegida por el poeta precisamente por ese amor suyo al contraste de que ya hemos hablado. Es muy probable que así sea.

De las otras dos menciones míticas que se dan en este pasaje tampoco sabemos nada. En la mitología de las Amazonas no aparece ningún Licasto y tampoco se sabe quién puede ser el tal Adón (¿Adonis?). Que existieran estos seres y la historia de sus amores en la tradición retórica de la escuela como lugar común es algo probable, pero tampoco puede afirmarse con absoluta certeza.

A propósito de la mención aquí de Enone y Paris, A. Ruiz de Elvira, *CFC IV* p. 114, cree que es probable en este pasaje de Draconcio hallar un debilísimo eco de la actitud de Estacio hacia Enone.

(cosa por otra parte en absoluto descartable, pues, como ya dijimos, la influencia de Estacio en este epilio es bastante considerable) Como es sabido, el autor de las *Silvas*, en 15, 21 ss, menciona a Enone como una fuente que se ha secado por la aflicción de verse abandonada y la incluye entre otras dos fuentes —Salmacis y «la raptora del pupilo de Hércules»—, indicando de las tres «que contaminaron con su culpa el honor de las aguas» Esto se entiende perfectamente tanto en relación con la raptora de Hilas como con Salmacis, que raptó a Hermafrodito, pero no se entiende en el caso de Enone Parece, pues, representar Estacio aquí una tradición desfavorable a Enone, o bien puede tratarse de una interpretación propia de la leyenda Ruiz de Elvira apunta a su vez la posibilidad de que esta interpretación desfavorable a Enone le fuera sugerida a Estacio por el enigmático pasaje de Propercio (II, 32, 35-40) que, de referirse a Enone y Paris, cosa que no es en modo alguno segura, calificaría de desfavorables estos amores por incluirlos dentro de una enumeración de amores culpables o adúlteros (Helena con Paris y Venus con Marte).

Es curioso por otra parte, aunque con ello no queramos aventurar hipótesis alguna, que precisamente Draconcio haga referencia en este epilio a los amores de Venus y Marte y a los de Enone y Paris, precisamente aquí en donde se trata del rapto de Hilas En realidad algo de común tienen los tres escritores: Estacio, Propercio y Draconcio El primero habla de Enone y también de la raptora de Hilas, y el segundo de los amores de Helena y Enone con Paris y Venus con Marte. Es probable, pues, que existiese una tradición en la que de alguna manera todos estos amores se encontraran relacionados entre sí.

Después de estas referencias mitológicas, ajenas en realidad al mito que aquí se trata, pasamos ya al estudio global del «Hylas».

Como ya se ha dicho repetidamente con anterioridad, al narrarnos el mito de Hilas, Draconcio toma el núcleo de la leyenda de la tradición y lo elabora a su manera, innovando en algunos detalles y reconstruyendo otros siguiendo las fuentes mitográficas Lo que Draconcio toma de la tradición en líneas generales es lo siguiente

- 1 El tema del muchacho raptado por las Ninfas de la fuente Aquí sigue una rama mítica determinada, como pronto veremos.

2. La ocasión cuando va a buscar agua para comer
3. Búsqueda de Hércules

Todo lo demás que se nos narra en este epilio es creación personal del poeta

En primer lugar, y para adentrarnos ya en la mitografía de Hilas, hemos de hacer una distinción previa

Los relatos del rapto del pupilo de Hércules se pueden dividir de entrada en dos grandes grupos, según sea una sola o varias las raptoras. Una sola Ninfa tenemos en Apolonio de Rodas (1, 1228-1239).

ἦ δὲ νέον Κρήνης ἀνεδύετο καλλιναίοιο  
 νόμφη ἐφηδατή τόν δὲ σχεδὸν εἰσενόησεν  
 κάλλει καὶ γληκερῆσιν ἐρευθόμενον χαρίτεσσιν,  
 πρὸς γάρ οἱ διχόμηνης ἀπ' αἰθέρος αὐγάζουσα  
 βάλλε σεληναίη τῆς δὲ φρένας ἐπιτοίησεν  
 Κύπρις, ἀμηχανίη δὲ μόλις συναγείρατο θυμόν.  
 αὐτὰρ ὄγ' ὥς τὰ πρῶτα βόῳ ἔνι κάλπιν ἔρεισε  
 λέχρις ἐπιχριμφθεῖς, περὶ δ' ἄσπετον ἔβραχεν ὕδωρ  
 χαλκὸν ἐς ἠχήμεντα φορεούμενον, αὐτίκα δ' ἦγε  
 λαῖδον μὲν καθύπερθεν ἐπ' αὐχένος ἀνθετο πῆχυν,  
 κύσσαι ἐπιθύουσα τέρεν στόμα, δεξιτερῆ δὲ  
 ἀγκῶν' ἔσπασε χειρὶ μέσῃ δ' ἐνὶ κάββαλε δίνη

«Pero de la fuente, su hermosa morada, acababa de emerger una ninfa acuática. Lo vio de cerca, a Hilas, enrojecido con su hermosura y sus delicados encantos, pues además lo envolvía en su brillo la fulgurante luna llena en el aire sereno. La Cipria Afrodita turbó el corazón de la ninfa, y apenas pudo recobrar de la perplejidad en su ánimo. En el preciso momento en que él hundió el cántaro en la corriente, agachándose hacia un lado, mientras chasqueaba el agua con fuerza al penetrar contra el resonante bronce, entonces ella le echó de abajo a arriba su brazo izquierdo al cuello, ansiosa de besar su boca suave, y con la mano derecha lo atrajo por el codo y lo hundió en medio de un remolino»

Hay aquí una alusión a que el amor de la Ninfa le fuera inspirado por Venus, que resulta altamente interesante para el epilio que estudiamos, ya que Draconcio hace a la diosa del amor, como ya hemos visto, culpable de introducir en el alma de las doncellas acuáticas su deseo por el muchacho. Pero en realidad este texto no indica una actuación directa de Afrodita ni de Cupido, más bien parece tan sólo una manera poética de expresar que el amor se

introdujo en el alma de la ninfa Como es bien sabido, en múltiples ocasiones la mención de Afrodita equivale a la del amor en general De todas formas, aquí podría plantearse la duda de si Draconcio tomó esta versión del mito de Apolonio de Rodas, cosa por otra parte bastante improbable por el desconocimiento del griego de nuestro autor, o bien si se trata de una total innovación Esto último parece ser lo acertado, si bien hay que dejar constancia de este texto como posible influencia en nuestro poeta

También aparece una sola ninfa en Estacio (*Silv* 1, 5, 22 y III, 4, 42) y Valerio Flaco (III, 529), que la llama Dríope, cf *CFC* IV p 112 Hay otras alusiones dentro de la Literatura Clásica a este mito de Hílas, aunque no lo relatan por completo, y dentro de ellas algunos autores indican también que sólo fue una ninfa la raptora de Hílas, pero son muy escasos Por ejemplo pondremos a Petronio, *Satyr.* 83, en la descripción de una galería de pinturas

Pero son sin duda mucho más abundantes los testimonios que nos dicen que fueron todas (o varias) las Ninfas de la fuente que raptaron a Hílas; empezando por Teócrito, de quien dependen directa o indirectamente todos los relatos de este grupo (XIII, vv 43-54)

“Υδατι δ’ ἐν μέσῳ Νύμφαι χορὸν ἀρτίζοντο,  
 Νύμφαι ἀκοίμητοι, δειναί θεαὶ ἀγροιώταις,  
 Εὐνείκα, καὶ Μαλῆς, ἔαρ θ’ ὀρώσασα Νυχίεα  
 Ἦτοι ὁ κοῦρος ἐπέιχε ποτῶ πολυχανδέα κρῶσσόν,  
 Βάψαι ἐπειγόμενος ταὶ δ’ ἐν χερσὶ πᾶσαι ἔφυσαν  
 πασάων γὰρ ἔρωσ ἀπαλάς φρένας ἀμφεκάλυψεν  
 Ἄργείῳ ἐπὶ παιδί καθήριπε δ’ ἐς μέλαν ὕδωρ  
 ἄθρόος, ὡς ὅτε πυρρός ἀπ’ οὐρανοῦ ἦριπεν ἀστήρ  
 ἄθρόος ἐν πόντῳ, ναύταις δέ τις εἶπεν ἑταίροις,  
 «Κουφότερ’, ὦ παῖδες, ποιείσθ’ ὄπλα πλευστικός οὖρος»  
 Νύμφαι μὲν, σφετέρους ἐπὶ γούνασι, κοῦρον ἔχουσαι  
 δακρυδέντ’, ἀγανοῖσι παρεψύχοντ’ ἐπέεσσιν

«En medio del agua las Ninfas disponían un coro, las Ninfas inaccesibles al sueño, deidades terribles para los campesinos Eunice, Malis y Niquea, cuya mirada refleja la primavera Y he aquí que el mancebo acercó al agua el cumplido cántaro dándose prisa para meterlo en ella, y aquéllas se cogieron todas a su mano Las tres sintieron que su tierno corazón saltaba de amor por el niño argivo Y él cayó al agua oscura de golpe así cae del cielo el astro encendido, de golpe, en el mar, mientras un marinero dice a sus amigos ‘¡Poned más sueltas las jarcias, muchachos! ¡Sopla fuerte el viento!’ Las

Ninfas, teniendo en sus rodillas al mancebo sumido en lágrimas, le consolaron con tiernas palabras»

(El consuelo es un detalle que se da también en el epilio de que nos ocupamos)

Después de Teócrito, implican en el rapto a todas las Ninfas Apolodoro, Higino, Antonino Liberal, Propercio, los escoliastas de Virgilio *Buc* VI, 43 y Schol Ber; Servio, Probo, Schol Bern y Schol Veron ad *Georg* III, 6, Lactancio Plácido y Myth Vat (cf A Ruiz de Elvira, *CFC* IV p 112) También hay otros autores que hablan de Ninfas en plural al referirse al rapto de Hilas, así Nonno, *Dion* XI, 224-230 (aunque hay una referencia a que probablemente el muchacho era para una sola), Propercio I, 20, Ovidio *Art Am* II, 110, Ausonio *Eptgr* XCVI y XCVII; Orph 634-660, Zenob VI, 21; Apost. VIII, 34 y Servio *Aen* I, 619 Es curioso notar un detalle: que mientras los comentaristas y escoliastas a Virgilio hablan de esta pluralidad de Ninfas, el mismo Virgilio no dice si fueron una o varias, ni en *Buc* VI, 43 ni en *Georg* III, 6

Ésta es la única división que se puede hacer con respecto a las versiones del mito de Hilas y vemos que según ella Draconcio forma parte del segundo grupo del que hace raptoras de Hilas a todas las Ninfas de la fuente Sin embargo no podemos precisar más a este respecto ni delimitar qué fuente ha podido seguir con preferencia.

Como es típico en Draconcio, aquí también el mito se nos relata de una manera personal En primer lugar el poeta introduce la conversación entre Venus y Cupido y hace que de la diosa del amor provenga el enamoramiento de las Ninfas Ésta es ya la primera innovación del epilio, innovación que sin embargo anotamos que puede provenir de Apolonio Rodio Después de este cuadro se nos narra la metamorfosis del Amor, que tampoco aparece en ninguna fuente anterior a Draconcio, y con ella se nos introduce en la escena del rapto En la última parte del poema Cupido le relata a Hércules lo sucedido, que entona la lamentación con que se cierra el epilio

Según esto, vemos que las innovaciones de nuestro poeta con respecto al mito son las siguientes

#### 1 Encargo de Venus.

- 2 Metamorfosis del Amor e intervención directa suya en el enamoramiento de las Ninfas
- 3 Relato de Cupido a Hércules.

La lamentación en boca del hijo de Alcmena no puede considerarse propiamente una innovación. Se trata de un recurso poético ya visto, gracias al cual se consigue dar al relato una mayor ligereza y variedad, y que ha sido empleado ya por otros autores.

También aparece la lamentación en Valerio Flaco. En este autor Hílas se aparece en sueños a Hércules cuando éste le andaba buscando y le cuenta cuál ha sido su suerte. Hércules llora y se lamenta en los siguientes términos (IV, 51-53)

«ibimus» —inquit,  
«solus et hos montes desertaque lustra tenebris,  
care puer, nec res ultra mirabere nostras?»

En Draconcio se encuentra ampliado este motivo, pero es muy probable que su modelo fuera Valerio Flaco. La lamentación se basa en el dolor de Hércules porque su amigo no podrá acompañarle más en sus hazañas (vv 152-158)

o frustra nutritur puer, spectator ubique  
virtutis per cuncta meae (te teste pericla  
saepe tuli, cum victus aper, cum fracta leonis  
colla Cleonaei telo parcente necantur,  
cum simul Antaeum rapui Telluris alumnus)  
quis mihi sudorem lasso post proelia terget?  
quis comes alter erit, cum dat fera bella noverca?

«Oh niño, en vano protegido, espectador en todas partes de mi valor puesto a prueba en todas las situaciones (contigo como testigo soporté a menudo los peligros, cuando derribé al jabalí, cuando maté al león de Cleonas, sin usar dardo, rompiéndole el cuello, cuando igualmente privé de la vida a Anteo, hijo de la Tierra) ¿quien me enjugará el sudor cuando me encuentre fatigado después del combate?, ¿qué otro compañero tendré cuando la cruel madrastra me presente dificultades?»

También en otros detalles del poema Draconcio parece seguir a Valerio Flaco. Veamos por ejemplo la descripción de la llegada de Hércules acompañado de Hílas (Val Flaco I, 107-111).



Protinus inachus ultro Tiryntius Argis  
 advolat, arcadio cuus flammata veneno  
 tela puer, facilesque humeris gaudentibus arcus  
 gestat Hylas velit ille quidem, sed dextera nondum  
 par oneri clavaeque capax

(Draconcio, vv 94-99).

interea post bella suis Tiryntius ibat  
 victor ovans, cui iunctus Hylas pulcherrimus haeret  
 gestans fulminei pellem cum dentibus apris,  
 et licet invalidus haec pondera ferre laborat,  
 ipse tamen gaudet, quasi iam commune triumphum  
 gestet et Alcides non solus fuderit aprum

(Traducimos unicamente a partir del verso 97)

«Y aunque débil, se esfuerza en llevar este peso e incluso se muestra contento, como si fuera portador de un triunfo común y no sólo el Alcida hubiese derribado al jabali»

Sin embargo, el relato de Valerio Flaco se aparta en muchos detalles del de Draconcio. Como ya dijimos, en aquel autor es una la Ninfa que rapta al joven; otros aspectos que aparecen en Valerio Flaco y no en Draconcio son:

1. Juno interviene directamente en el enamoramiento de la Ninfa Dríope
2. El rapto se da cuando Hílas va persiguiendo a un ciervo que lanza la misma Juno y se detiene junto a la fuente a descansar.
3. Quien da la noticia a Hércules de lo sucedido es el propio Hílas que se le aparece en sueños

Sin duda el detalle en que más se aparta el relato de Valerio del de Draconcio es el del ciervo. Por otra parte, en ambos autores se implica, como causante del rapto, a una divinidad, aunque ésta es diferente en uno y otro poeta (Juno y Venus)

La búsqueda de Hílas por parte de Hércules aparece en Valerio Flaco y también en casi todos los autores que tratan este tema, es por tanto un rasgo tomado de la tradición y no se puede ver en su empleo una influencia particular de un solo autor. Sin embargo

queremos dejar constancia de que Valerio Flaco es el poeta que más ha servido sin duda a Draconcio para la confección de este epilio, aunque nuestro poeta omita el detalle del ciervo, que por otra parte sólo aparece en aquél. Y ello no es de extrañar, ya que el relato de este autor es el más completo, puede decirse que es el poeta que lo trata con más detenimiento.

La figura de Polifemo aparece en Antonino Liberal XXVI (es Hércules quien le deja, después de haber intentado por todos los medios encontrar a Hilas en aquellos parajes para que continúe la búsqueda. Por su parte, el hijo de Alcmena se embarca con los Argonautas de nuevo. En este autor aparece una innovación con respecto al mito, además de la inmediatamente mencionada. Hilas es convertido en eco por las Ninfas para que Hércules no puede encontrarlo), Hygin *Fab* XIV p 48, Apoll Rhod I, 1240-1260, Zenob VI, 21, Orph 634-660, Apollod I, 9, 19, Schol Apoll Rhod I, 1248 d.

En Draconcio Polifemo no aparece, como tampoco en Valerio Flaco, nuevo detalle a favor de la posible mayor influencia del segundo sobre el primero.

En total, este bello poemita es mitográficamente bastante fiel a las fuentes de la tradición. Draconcio no se permite en él grandes innovaciones, si bien la elaboración del mito es muy personal, como es típico en nuestro poeta. Construye las escenas conforme a su propia técnica y gusto, y alcanza en alguna de ellas grandes vuelos poéticos. Este epilio resulta así, si breve, uno de los más representativos del buen hacer literario y del gusto de nuestro poeta.

ROSA MARÍA AGUDO CUBAS