

## *La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto*

Vicente CRISTÓBAL  
Universidad Complutense

### RESUMEN

Estudio de la influencia de la Literatura Clásica —especialmente la Literatura Latina— en la poesía de Luis Barahona de Soto (1548-1595). Aparte de ciertos poemas escritos en latín, destaca la presencia de Virgilio (*Bucólicas* y *Eneida*), de Ovidio (*Metamorfosis* y obras amatorias, en especial *Amores* III 6), Horacio, Lucano, Salustio y Apuleyo.

**Palabras clave:** Literatura Clásica, Literatura Latina, Literatura Española, Tradición Clásica, influencia, recreación.

### SUMMARY

The contribution «La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto» studies the influence of the Latin classics on the poetry written by Luis Barahona de Soto (1548-1559). Not only did he write poems in Latin, it is also distinctly noticeable the influence of Virgil (*Eclogues* and *Aeneid*), Ovid (*Metamorphoses* and, in particular, *Amores* III 6), Horace, Lucan, Sallust and Apuleius.

**Keywords:** Classical Antiquity, Latin literature, Classical tradition, Spanish literature, influence and recreation of the classical tradition.

El objeto de las siguientes páginas es el de destacar en la poesía de Barahona de Soto la presencia de elementos procedentes de la antigua literatura grecolatina, identificando, a ser posible, las fuentes concretas, analizando su recepción y tratamiento, y valorando lo que tales ingredientes significan en el marco de la obra versificada del poeta de Lucena<sup>1</sup>.

En general, puede decirse, como punto de partida, que Barahona fue autor muy atento a la voz de los clásicos antiguos, cosa desde luego no extraña en su época. Lo demuestra, por una parte, el catálogo de su biblioteca, en el que figuran, si mis cuentas no fallan, 21 autores griegos (ya sea en su lengua vernácula, como a veces se consigna; ya en traducciones latinas; ya, en fin, en traducciones hispanas) y 39 latinos. Lo demuestran, por otra, las frecuentes reminiscencias y citas de ellos con que salpica sus versos. Y lo pone él mismo de manifiesto al hacer proclamas como la siguiente de su *Epístola II*:

«¡Oh viejo Ascreo! ¡Oh tú, divino Homero!  
¡Quién pudiera de vos nunca apartarse  
(sin más apetecer) un siglo entero!

Vayamos a lo primero. Puesto que creo que será más ilustrativo referirme a las ausencias, diré en primer lugar que no estaban presentes en sus anaqueles ni Hesíodo, ni Esquilo, ni Heródoto, ni Sófocles, ni Tucídides, ni Apolonio, ni Teócrito; de los latinos de más importancia no estaba Tito Livio, ni Propercio, ni Tácito, ni Séneca, ni Juvenal.

En cambio sí estaban, de los griegos, Homero, Esopo, Píndaro, Jenofonte, Platón, Aristóteles, Eurípides, Plutarco y, naturalmente, representados en varios ejemplares, los escritos médicos de Hipócrates y Galeno, junto con algunos otros de no tan gran renombre como los que he citado. Estaban asimismo los grandes poetas de Roma: Plauto, Terencio, Lucrecio, Catulo y Tibulo en un mismo volumen, Virgilio, Horacio (por cierto, el mejor representado, después de

---

<sup>1</sup> Lo que aquí se publica es, en esencia, la conferencia que pronunció el autor en el Congreso del IV Centenario de Luis Barahona de Soto, celebrado en Archidona en 1995 (28 de noviembre a 2 de diciembre). Como las Actas de dicho Congreso se retrasan en salir a la luz, y en el deseo de presentar el texto a un público interesado especialmente en la Filología Clásica y en la Tradición Clásica, ofrecemos aquí lo que allí dijimos, después de la correspondiente revisión. Quedan fuera de nuestra consideración los *Diálogos de la montería*, escritos en prosa. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación «Virgilio en la literatura española» (PB98-0766).

Galeno, de todos los clásicos, con un total de cinco volúmenes), Ovidio, Lucano, Estacio, Marcial, Claudiano y Ausonio; y, aunque en menor número, había asimismo varios de los prosistas latinos: Cicerón, Vitrubio, Quintiliano, Valerio Máximo, Aulo Gelio, Apuleyo, Celso —que como escritor de medicina no podía faltar—, Vegecio, Dares y Boecio.

En fin, dejando que hablen las cifras, son —según mis cuentas— 95 los títulos de obras antiguas, griegas o latinas, que figuran en su biblioteca, entre un total de 425 libros que la componían. Es decir: una cuarta parte aproximadamente representaba el legado prestigioso de Grecia y Roma, lo que supone ciertamente una proporción bastante elevada. Y de esos 95 títulos, exactamente 43 pertenecen a obras helénicas, es decir, sólo un poco menos de la mitad, lo cual es ciertamente inusual y nos informa de una afición y contacto con la literatura griega mayor de lo que era frecuente en su época.

Las reminiscencias puntuales de tal o cual autor de los anteriormente consignados como presentes en su biblioteca —y de algunos no presentes, como Salustio— serán objeto de todo lo que diremos a continuación.

Ya de antemano constituye una muestra externa de seguimiento de la tradición clásica —aunque también era algo difícilmente esquivable en su época— el recurso a la mitología, bien como mero ejemplo o alusión breve, bien como argumento de la pieza (así en las fábulas mitológicas de Acteón y de Vertumno y Pomona) o como materia de largas digresiones. El lector de Barahona podrá ir comprobando cómo sus declaraciones poéticas están ilustradas a menudo con viñetas de las leyendas clásicas, y con los nombres de héroes y dioses del paganismo, que dan pincladas de antigüedad aquí o allí a sus versos.

Otra muestra externa de su vinculación con la tradición grecolatina, o si se prefiere, de vinculación a los gustos de su época, aficionada a la tradición grecolatina, es el hecho de haber practicado la escritura poética en latín. A pesar de que lo que ha llegado a nosotros, que yo sepa, son sólo dos poemas, bastan no obstante esas dos reliquias para concluir que era buen latinista, tan bueno o mejor, por ejemplo, que su contemporáneo Vicente Espinel. De esos dos poemas, uno de ellos es verdaderamente curioso y digno de comentario (una evidente muestra de manierismo): se trata de un soneto latino, un raro híbrido de métrica romance y lengua de Roma, una lengua que, como se sabe, guiábase de otros parámetros para crear el ritmo; un simpático monstruo literario (pero no menos monstruo literario serán los poemas castellanos en estrofas sáficas, por ejemplo). A él se refiere Nicolás Antonio en su presentación de Barahona, diciendo: *Latino epigrammati, rhythmis tamen uulgaribus, ad sonetorum, ut uocant, leges efformato*. Rodríguez Marín en el estudio preliminar a

su edición califica de «sin precedentes en nuestra literatura» esta pieza, e ilustra a su vez acerca de cómo lo de escribir endecasílabos u octosílabos en latín no cayó en saco roto a partir de entonces, citando ejemplos de Lope de Vega, Juan de Luque, Rodrigo Fernández de Ribera, Gonzalo Correas y algunos otros más<sup>2</sup>. El soneto en cuestión está escrito como epitafio a su amigo Gaspar de Baeza y, corrigiendo la puntuación que se ofrece en la edición de Rodríguez Marín, dice así:

Ecce membra quae spiritu divino,  
 perspicaci iudicio, alta memoria,  
 viguere quondam, jacent sine gloria,  
 sarcophago majori ornatu digno.  
 Hoc tegitur Baetius, Caesarino  
 pontificioque jure, et oratoria  
 magnus et magnus in Hispana historia,  
 magnus sermone Baetico et Latino.  
 Vos Musae vosque Charites, vos Divae  
 Dauricolae, quae tempora viventi  
 virtutum filio redimistis lauro,  
 estote modo numine praesenti  
 tuque, Eliberius honos, laude vive,  
 quae in tumulo est praestantius ostro et auro.

Nada hay en la pieza que violente la lengua latina, salvo el ritmo poético en el que se la encierra. Véase además la pericia retórica del médico poeta, puesta en juego en quiasmos (*oratoria Magnus et magnus in Hispana historia*) y anáforas (*magnus... magnus*). Al mismo tiempo, es de observar cómo la estrofa de catorce versos cumple con su normativa estructura bipartita: la noticia de quién es el difunto, acompañada de la correspondiente *laudatio* de su persona ocupa los dos cuartetos, mientras que la invocación a las divinidades (divinidades paganas, por cierto, sin que haya nada que denote cristianismo, como queriendo acomodar esta ficción pagana al espíritu genuino de la lengua antigua) y la invocación al propio muerto ocupa los dos tercetos. Una nota de helenismo además es dado ver en el nombre *Charites*, transcripción del griego, en lugar del más usual nombre latino *Gratae*.

---

<sup>2</sup> *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, por Fco. Rodríguez Marín, Madrid 1903, 2 vols., I, pp. 81-84.

Con intención de ser puntualmente fiel a la forma versificada, traslado aquí dicha pieza en un soneto castellano, utilizando las mismas rimas (menos en una ocasión) que en el original:

Los miembros que con alma de adivino,  
criterio perspicaz y honda memoria  
ayer fuerza tuvieron, hoy sin gloria  
en un sepulcro yacen anodino.

Oculto está el Baeza aquí; su sino  
fue ser grande en derecho y oratoria,  
grande también en la española historia,  
grande si hablaba bético o latino.

Musas, Gracias y Ninfa la que libe  
agua del Dauro, vos que a él viviente  
de lauro coronasteis, sacro coro,  
asistidle con numen nunca ausente;  
y tú, prez de Granada, en gloria vive,  
que vale más que púrpura y que oro.

El otro poema latino es también un epitafio, dedicado doblemente a doña María, la amada de Gregorio Silvestre, y al propio Gregorio Silvestre, que murió muy poco después. Esta vez el poema está en dísticos elegíacos, metro habitual del epigrama y de la elegía. Dice así, haciendo varias correcciones al texto de Rodríguez Marín, que es ininteligible en más de un verso:

Vae mihi! ut exiguo caperetur marmore quicquid  
laudis erat formae debitae et ingenio<sup>3</sup>,  
En nobis miseranda jaces, pulcherrima virgo,  
inter Hamadryadum gloria prima choros.  
Nos, pia debentes, solvemus justa poetae,  
nulla etsi muto gratia sit cineri.  
Sylvanique patres solvent Dryadesque sorores,  
fundentes udis ex oculis lachrimas.  
Posset et Aonios Sylvester vincere cygnos,  
morte tua recinens<sup>4</sup> ni<sup>5</sup> raperetur item.  
Heu platano vitis jacet ipso fulguris ictu:  
heu lepor!, heu species!, utraque tacta Venus!  
Ipsa dies, genitrix operis, nunc seria noverca:  
materiam dederat, sustulit artificem.

<sup>3</sup> Sobra aquí el punto de la edición de Rodríguez Marín; hay que poner una coma detrás de *ingenio*.

<sup>4</sup> *recinens*, y no *retinens*, como trae Rodríguez Marín.

<sup>5</sup> *ni*, y no *in*, como en Rodríguez Marín.

Puesto que el poema presenta cierta dificultad en cuanto a su contenido, prefiero en esta ocasión dar una traducción en prosa llana y precisa:

¡Ay de mí! Para que en un exiguo mármol se encerrara toda la fama que tenía tu idónea hermosura y tu inteligencia, he aquí que yaces, digna de nuestra compasión, hermosísima doncella, tú, la gloria primera entre los coros de las Hamadriades. Nosotros, los poetas, que tenemos una piadosa obligación, cumpliremos nuestro cometido, a pesar de que la muda ceniza no nos lo va a agradecer. Y los padres Silvanos lo cumplirán y también las hermanas Driades derramando lágrimas de sus húmedos ojos. Habría podido también Silvestre vencer a los cisnes de Aonia cantando una y otra vez con ocasión de tu muerte, si él mismo no fuera también arrebatado de igual modo. ¡Ay!, la vid yace al pie del plátano, herida por el mismo rayo. ¡Ay, gracia! ¡Ay, hermosura! ¡Ay, uno y otro amante fulminado! El propio tiempo, que fue madre de la obra, es ahora una adusta madrastra: había proporcionado la materia, pero se llevó al artífice.

Como breves notas para un comentario del poema señalaremos —aparte del topicismo de motivos como el del contraste entre la pequeñez del recipiente funerario y la grandeza del difunto encerrada en él (vv. 1-29) y el de la vid y el plátano (u olmo) como metáfora de la unión de los amantes (vv. 11-12)— que la expresión *utraque tacta Venus* del v. 12 contiene una metonimia: el nombre de la diosa del amor está aquí refiriéndose al amante, a uno y otro (*utraque*) amante, siendo dicho uso autorizado por textos como Virgilio *Ecl.* III 68 ; *tacta*, a su vez, se refiere a la acción del rayo, siendo éste el mismo verbo empleado, por ejemplo, en Virgilio *Ecl.* I 17 (*de caelo tactas... quercus*) para indicar la misma acción. Señalaremos también que *seria* del v. 13 es un adjetivo poco usado en clásico, y que el último dístico requiere la siguiente aclaración sobre su contenido: el mismo tiempo que trajo la muerte de doña María y proporcionó así asunto para que se la cantara, siendo por tanto ocasión y origen de canto, es ahora una cruel madrastra porque, tras proporcionar materia para cantar, se llevó al cantor. Por último, en lo relativo a la métrica, es destacable la mayor abundancia que en clásico de finales de pentámetro con palabra no bisílaba.

De los autores antiguos presentes como fuentes o modelos en su poesía priman desde luego, como es tónica general en su época, los latinos sobre los griegos.

De los griegos se mencionan a algunos como Homero o se alude mediante perífrasis a otros como Hesíodo, Safo, Estesícoro y alguno que otro más —así en la *Epístola* II—, pero no son muchas las huellas que se detectan: contados

homerismos, que a veces lo son indirectamente a través de Virgilio, y ciertos ecos de la novela de **Heliodoro** y de la *Historia verdadera* de **Luciano** en la *Angélica* —señalados por Lara Garrido en las notas de su edición del poema—, inspiración tal vez en **Eurípides** para el tema de la canción V, sobre la muerte de Políxena<sup>6</sup> y origen remoto en la poesía alejandrina del tema recreado en el madrigal V (Amor picado por una abeja)<sup>7</sup>. Una reminiscencia de la *Ilíada*, que me parece de cierto interés, podemos ver en la *Égloga* II, cuando se describe el vaso, puesto que se dice ahí (vv. 129-130) que el conjunto de los relieves estaba enmarcado por la representación del río Genil («Mas todas las imágenes orlaban/ El líquido Genil...»), al igual que en el escudo de Aquiles descrito por **Homero** se decía que el Océano rodeaba el conjunto de lo figurado (*Il.* XVIII 607-608); nada de esto teníamos en Virgilio, de modo que hay que pensar en una procedencia directa de Homero.

De los latinos hay un mayor uso, aunque los preferidos y reflejados mayormente en su obra son dos: Virgilio y Ovidio. Nada raro en ello, puesto que eran los modelos antiguos favoritos de la literatura de su siglo.

Pero este recurrir a la tradición clásica por parte de Barahona de Soto no ha sido asunto descuidado por los pocos críticos que se han ocupado de su obra. Tanto Rodríguez Marín en el estudio previo a su edición, como más recientemente Lara Garrido han hecho en ello justo hincapié. En concreto, para *Las lágrimas de Angélica* la copiosísima anotación de Lara Garrido en su edición<sup>8</sup> se detiene de manera especial en la cuestión de las fuentes, y según sus deducciones, es **Virgilio** el modelo antiguo más presente, seguido de Ovidio y Lucano, juntándose su proyección con la de los autores italianos de su tiempo. También en el estudio del resto de su poesía —de las *Églogas*, por ejemplo—, ambos críticos han puntualizado, con acierto casi siempre y con muy escasos huecos, las derivaciones de los antiguos.

Aparte de usos esporádicos y alusiones ocasionales, hay dos cauces fundamentales por los que se proyecta en Barahona la obra del poeta de Mantua: el género épico y el género bucólico; de ambos, con su *Eneida* y con sus *Bucólicas* respectivamente era Virgilio modelo y puntal; en ambos se ejerció nuestro poeta andaluz, y en ambos la inspiración virgiliana, preponderante, se combina en

<sup>6</sup> A lo cual se refirió oportunamente Isabel Colón en la conferencia pronunciada en el Congreso sobre Barahona.

<sup>7</sup> Cuestión tratada por Mercedes López Suárez en su conferencia sobre los madrigales en el referido Congreso.

<sup>8</sup> Madrid: Cátedra 1981.

Barahona con la de autores italianos o españoles recientes: Ariosto, Sannazaro o Garcilaso.

Ejemplos conspicuos de seguimiento virgiliano en *Las lágrimas de Angélica* son ya la propia división de la obra en doce libros, como la *Eneida*, y los ecos puntuales de la aparición en sueños de Héctor a Eneas para anunciarle el incendio de Troya, que tenía lugar en el libro II de la epopeya latina, precisamente en el libro II de la epopeya de Barahona. Son, en concreto, los versos 268-308 del mencionado libro de la epopeya latina:

Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris  
incipit et dono diuum gratissima serpit.  
In somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector  
uisus adesse mihi largosque effundere fletus,  
raptatus bigis ut quondam, aterque cruento  
puluerè perque pedes traiectus lora tumentis.  
Ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo  
Hectore qui redit exuuias indutus Achilli  
uel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis!  
Squalentem barbam et concretos sanguine crinis  
uulneraque illa gerens, quae circum plurima muros  
accepit patrios. Ultero flens ipse uidebar  
compellare uirum et maestas exprimere uoces:  
«o lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,  
quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris  
expectate uenis? ut te post multa tuorum  
funera, post uarios hominumque urbisque labores  
defessi aspiciamus! quae causa indigna serenòs  
foedauit uultus? aut cur haec uulnera cerno?»  
Ille nihil, nec me quaerentem uana moratur,  
sed grauiter gemitus imo de pectore ducens,  
«heu fuge, nate dea, teque his» ait «eripe flammis.  
Hostis habet muros: ruit alto a culmine Troia.  
Sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra  
defendi possent, etiam hac defensa fuissent.  
Sacra suosque tibi commendat Troia penatis;  
hos cape fatorum comites, his moenia quaere  
magna pererrato statues quae denique ponto».  
Sic ait et manibus uittas Vestamque potentem  
aeternumque adytis effert penetralibus ignem.  
Diuerso interea miscentur moenia luctu,  
et magis atque magis, quamquam secreta parentis  
Anchisae domus arboribusque oblecta recessit,



clarescunt sonitus armorumque ingruit horror.  
 Excitior somno et summi fastigia tecti  
 ascensu supero atque arrectis auribus asto:  
 in segetem ueluti cum flamma furentibus Austris  
 incidit, aut rapidus montano flumine torrens  
 sternit agros, sternit sata laeta boumque labores  
 praecipitisque trahit siluas; stupet inscius alto  
 accipiens sonitum saxi de uertice pastor<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Versos que así traducimos en hexámetros castellanos:

Era el momento en que el sueño primero a los pobres mortales viene y por don de los dioses gratisimo llega en silencio. Cuando dormía, hete aquí que a mis ojos tristísimo Héctor vi presentarse y un largo caudal derramaba de llanto, tal cual el día en que fue por el carro arrastrado, y de polvo cruento negruzco, e hinchados sus pies que horadaban las riendas. ¡Oh, cómo estaba! ¡jay de mí! ¡cuán distinto del Héctor de antaño, el que volvió revestido de aquellos despojos de Aquiles, el que lanzaba los fuegos de Frigia a las popas argivas! Sucia la barba tenía y cabellos cuajados en sangre, y las heridas aquellas, las muchas que en torno a los muros patrios sufrió. Me veía yo mismo, llorando de pena, que lo llamaba y que tales palabras tan tristes decía: «Luz de Dardania, esperanza, oh tú, la más fiel de los teucros, ¡cuán largo tiempo sin verte! ¿de qué orillas vienes, Héctor que tanto añoramos? ¡y cómo después de las muchas muertes de todos los tuyos y penas diversas de hombres y de la patria, cansados, te vemos! ¿qué causa no digna tu limpio rostro manchó? o ¿por qué estas heridas contemplan mis ojos?» Él no responde ni presta atención a mis vanas preguntas, sino que, graves gemidos de lo hondo del pecho exhalando, «¡Huye, ay, hijo de diosa!», me dice «¡y sal de estas llamas. Del enemigo es el muro. De lo alto derrúmbase Troya. Ya suficiente se ha dado a la patria y al rey. Si pudiera Pérgamo ser defendida con manos, con ésta lo fuera. Troya te entrega sus sacros objetos, te da sus Penates. Tómalos y que acompañen tu suerte; y procura para ellos muros grandiosos que habrás de fundar cuando cruces el ponto». Esto me dice y las cintas y a Vesta potente en sus manos saca desde el santuario, y la llama que nunca se extingue. Mientras, se escucha en los muros rumor de lamentos diversos y cada vez más y más, a pesar que alejada y oculta por la arboleda se hallaba la casa de Anquises, mi padre, claro se me hace el sonido y aumenta el fragor de las armas. Rápido el sueño abandono y la parte mas alta del techo

Dicho pasaje deja su impronta fidelísima en las octavas 88-92 del libro II de *Las lágrimas de Angélica*, versos en los que se cuenta la aparición en sueños de Galafrón a Astrefilo para anunciarle el incendio y ruina de Catayo<sup>10</sup>:

Porqu' esta triste noche, (al tiempo cuando,  
a los mortales, el primer sosiego  
del alma los cuidados va soltando,  
con el olvido más profundo y ciego)  
entre mis sueños se ofreció llorando,  
teñido en sangre y abrasado en fuego,  
el padre Galafrón, de aquella suerte  
que se dejó en las manos de la muerte.

¡Ay, triste viejo, ay, cuán mudado estaba  
de aquél que, con despojos victorioso,  
le vi yo en aquel día en que triunfaba  
del campo de Agricano poderoso!;  
a mí me pareció que le llamaba:  
¡Oh venerable padre, oh rey piadoso!,  
¿dónde has estado, en qué te has detenido,  
y quién de tus vasallos te ha escondido?,  
¿qué indigna causa puede haber turbado  
tu vista alegre y [t]u mirar sereno,  
qué hierro o fuego contra el gesto ha osado,  
de majestad y reverencia lleno?  
De mis preguntas vanas olvidado,  
y con gemidos hondos de su seno,  
me dijo: Huye, hijo fiel de Astrina,  
no aguardes lo que el hado determina.

Huye, y de aquestas llamas hurta luego  
el cuerpo, por los cielos destinado  
para reparo del segundo fuego,  
que ya mi antiguo imperio es acabado;  
con esta alteración perdí el sosiego

---

gano escalando y me quedo a escuchar con atentos oídos:  
tal como cuando al venir el incendio, furiosos los Austros,  
sobre la mies, o al igual que si rauda torrente del monte  
campos y siembra lozana y trabajos de bueyes arrasa,  
bosques llevando consigo; pasmado se queda y dudoso,  
si oye el sonido, el pastor sobre cima elevada de roca.

<sup>10</sup> Véanse las notas a estos versos de Lara Garrido, ed. cit., pp. 172-173.

y el sueño, y pareció que aun recordado  
el triste y amarillo rostro vía,  
y la temblante y ronca voz oía.

Dejé al momento el perezoso lecho,  
y a los gemidos tristes y al estruendo,  
y al llanto general por todos hecho,  
a las ventanas me asomé corriendo.

La comparación virgiliana de Eneas subido al tejado observando el fuego de Troya con un pastor que en lo alto de una peña contempla el incendio o inundación del campo sembrado es retomada por Barahona en la estrofa 11 de su libro III con estas palabras:

Bien como cuando, con el austro airado,  
va el fuego por las mieses derribándolas,  
o de las altas cumbres, arrojado  
va el río a sus vertientes, allanándolas,  
con que destruye cuanto el buey ha arado,  
o las incultas selvas, despojándolas  
de toda cosa viva y de sus flores,  
y desde lejos miran los pastores.

Además de esta recreación concreta, el poema de Barahona de Soto cumple con la mayoría de los tópicos y esquemas temáticos de la epopeya: así la inicial declaración de canto e invocación a la Musa, el consejo de las hadas como el concilio de los dioses (I, estr. 30 ss.), la tempestad (V, estr. 72 ss.), la écfrasis o descripción pormenorizada de un objeto de arte (VIII, estr. 7 ss.), la enumeración de tropas con sus caudillos (VIII, estr. 123 ss.), etc., y con los recursos estilísticos propiamente épicos (tal, por ejemplo, como la comparación naturalística), que tenían en la *Eneida* su primer y principal modelo.

Por descender a menudos detalles, destacaré cómo en la estrofa 63 del libro décimo el poeta andaluz emplea para calificar a los caballos del sol el insólito adjetivo «cuadrupedante», de procedencia virgiliana, y empleado por el mantuano en un verso holodactílico y onomatopéyico en el que se dejaba oír el golpear sobre el polvoriento llano de los cascos de los cuadrúpedos (*Aen.* VIII 596): *quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*.

Incluso fuera de *Las lágrimas de Angélica* las reminiscencias procedentes de la *Eneida* son notorias en el resto de los poemas del vate de Lucena: así, al final

de la canción primera, se cuenta de esta manera la huida de la amada ante el requerimiento del poeta:

Ella huyó, con ligereza tanta,  
que por las claras ondas,  
sin mojarse la planta,  
pudiera de los ríos ir corriendo,  
y encima, sin fatiga,  
del alto trigo, sin doblar la espiga,

con una hipérbole que provenía de los versos 808-811 del libro VII de la *Eneida*, allí donde Virgilio ponderaba la rapidez en la carrera de la amazona Camila<sup>11</sup>:

Illa uel intactae segetis per summa uolaret  
gramina nec teneras cursu laeisset aristas,  
uel mare per medium fluctu suspensa tumentis  
ferret iter celeris nec tingeret aequore plantas<sup>12</sup>.

En lo que se refiere a las *Églogas* de Barahona, la proyección en ellas de las de Virgilio es notoria en muchos pasajes concretos, aliándose muchas veces, como se ha dicho, la fuente latina con los modelos recientes, especialmente Garcilaso, en una *contaminatio*, cuya práctica ya era moneda común en su época (de igual modo, por ejemplo, Garcilaso había obrado en sus *Églogas* la *contaminatio* de Virgilio y Sannazaro)<sup>13</sup>. Pero la deuda con Virgilio en este género no abarca sólo a la tópica, sino también a la estructura y disposición de

<sup>11</sup> La misma hipérbole la usará también Lope de Vega en la *Gatomaquia* para definir a la gata Zapaquilda (silva II 104-108): «Huyóse al fin la gata, y con el miedo / tocó las tejas con el pie tan quedo, / que la amazona bella parecía / que por los trigos pálidos corría / sin doblar las espigas de las cañas», aunque Lope prescinde de la imagen del mar. Cf. nuestro estudio «Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano», *Estudios Clásicos* 94 (1988) 43-61. Añádase el pasaje de Barahona a las reminiscencias allí recogidas.

<sup>12</sup> Que así traducimos en hexámetros:

Ella podría volar por encima de mies no segada,  
sin que rozara su huella corriendo las tiernas espigas;  
ella podría avanzar, suspendida en hinchado oleaje,  
mar a través sin mojar en el agua sus rápidas plantas.

<sup>13</sup> Sobre la proyección del Virgilio bucólico en la literatura española, véase mi libro *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980, aunque en él no nos referimos a Barahona de Soto.

esos tópicos. Todas las muestras bucólicas del andaluz presentan el canto o diálogo de los pastores enmarcado en una presentación del paisaje, realzado hasta constituir un *locus amoenus*, y terminan bien con el motivo del crepúsculo (todas menos la IV), bien con otros motivos de semántica conclusiva (la IV: epitafio). Como ya las de Garcilaso, estas piezas pastoriles se sitúan en un escenario familiar al poeta, no en la lejana Arcadia ni en Sicilia, sino en los alrededores de Granada, en los márgenes del Darro y del Genil. Lara Garrido<sup>14</sup> ha llevado a cabo un concienzudo estudio de las mismas, ahondando también en su deuda con Virgilio, de manera que yo comentaré sólo algunos aspectos de detalle.

La *Égloga de las hamadriades*, la más famosa de su conjunto bucólico, presenta de manera conspicua esa contaminación virgiliano-garcilasiana de la que hablamos. Entiendo precisamente que el hecho excepcional de presentarnos a ninfas cantando y no a pastores, es un desarrollo a partir de la III de Garcilaso, en la que las cuatro ninfas aparecen, en el cantar de Tirreno, tejendo y bordando sus telas, lo que da ocasión al poeta para sendas écfrasis descriptivas de las mismas, siguiendo un hábito antiguo que, tratándose de telas, tenía en el poema 64 de Catulo su más eximio modelo. Pero conjugándose con esto está la presencia insistente de la V de Virgilio, la égloga funeral que deploraba la muerte del héroe Dafnis y se alegraba con su apoteosis. Esa orientación funeral de la égloga de Barahona tiene su justificación en el modelo virgiliano<sup>15</sup>, así como Virgilio tenía por precedente para ello al *Idilio* I de Teócrito. La pieza tiene un diseño totalmente regular: canto de las ninfas enmarcado, en su inicio, por una escena paisajística y por el motivo del mágico poder de la música sobre la naturaleza (que estaba conspicuamente en Virgilio *Ecl.* VIII 1-5, y en Garcilaso I 4-6) y, en su fin, por una anotación temporal: el motivo del atardecer (que, como es sabido, constaba en varias de las églogas virgilianas, y en la I y II de Garcilaso). Además hay en el cuerpo del poema elementos traídos de la *Eneida*: se trata del funeral de la ninfa, celebrado al noveno día de su muerte, y que, como el de Anquises en el libro V de la epopeya, viene celebrado con unos juegos deportivos (y músico-literarios, aquí), que comprendían las pruebas de la carrera pedestre, el lanzamiento de peso, el canto y la versificación. Ya en Sannazaro, no obstante, en la prosa

<sup>14</sup> En su libro reciente *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, Málaga 1994, pp. 238-268.

<sup>15</sup> Modelo que también estaba muy presente en las églogas escritas por Herrera, señaladamente en «Salicio», la dedicada a cantar la muerte de Garcilaso.

undécima de su *Arcadia*, teníamos este tema (funerales por la hechicera Massilia) procedente de la *Eneida*, y es posible que de Sannazaro partiera para Barahona la sugerencia inicial.

De la égloga II, es destacable la larga écfrasis descriptiva de un tarro, fabricado por un tal Alcimedón, el mismo que en la *Égloga* III de Virgilio (v. 37) constaba como artífice de dos copas de madera. Es este recurso propio no sólo de la épica sino también de la bucólica, y en el *Idilio* I de Teócrito, así como en la *Égloga* III de Virgilio, y en la II y III de Garcilaso se encuentran buenas muestras del procedimiento. Ya hemos desvelado además la reminiscencia homérica a propósito de cómo el Genil aparece figurado en torno del conjunto de los relieves, al igual que el Océano en el escudo de Aquiles, según aparecía descrito en la *Iliada*. Unos versos de esta égloga (69-72) presentan un tema remotamente virgiliano (*Aen.* IX 435), pero que había imitado ya Garcilaso (*Égloga* II 1258-1259): el símil de la flor tronchada por el arado<sup>16</sup> que ilustra la muerte de una persona: «cual tierna flor que destroncó el arado».

Y con esto dejamos el asunto de la pervivencia de Virgilio en Barahona, no sin anotar que de su poema didáctico, las *Geórgicas* no se encuentran huellas destacables.

En cuanto a la recreación de **Ovidio**, hay que decir, en síntesis, que no sólo, como cabía esperar, están profusamente presentes las *Metamorfosis*, sino también sus obras amatorias<sup>17</sup>.

Es más evidente y bien resaltada por la crítica la huella de las *Metamorfosis*. Primeramente, en las fábulas mitológicas de Vertumno y Pomona y en la de Acteón, derivadas de los correspondientes pasajes de la obra ovidiana<sup>18</sup>. A propósito de las cuales, quisiera comentar brevemente cómo la deuda con Ovidio adopta la forma de una *amplificatio*, aunque también, por ejemplo, en la de Vertumno y Pomona se opera una reducción al prescindir del relato ejemplarizante de Anaxárete, que restaría unidad a la fábula; hay una sutil tendencia a lo burlesco, manifiesta en la ironía con que concluye la de Pomona, donde del elocuente Vertumno se dice que, aunque de «delicada lengua», no tuvo por ello

<sup>16</sup> Cf. nuestro trabajo «Una comparación de clásico aboleño y larga fortuna», *CFC-Elat* n. s. 2 (1992) 155-187.

<sup>17</sup> Nada sobre la presencia de Ovidio en Barahona se lee en el libro de R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley 1913.

<sup>18</sup> Véase el análisis que hace de ellas J. M.<sup>a</sup> Cossío en su magno libro *Fabulas mitológicas en España*, ahora reeditado en Madrid: ed. Istmo 1998 (=1952) en dos vols. (I, pp. 260-267).

embotada la lanza, o en la de Acteón, en el chiste sobre los cuernos del recién transformado:

Porque el cuitado no siente  
de qué se alegra la gente:  
que siempre el cornudo fue  
el postrero que los ve,  
porque los tiene en la frente.

La amplificación en la fábula de Pomona se lleva a cabo con un desarrollo desmedido del tema del *carpe diem*, que en Ovidio estaba sólo apuntado (*Met.* XIV 761-764), volviendo así Barahona a recrear un tema tópico que tenía sus más prestigiosas formulaciones en la literatura antigua<sup>19</sup>:

Gozad de vuestro tesoro,  
que el tiempo lo malbarata  
con el virginal decoro,  
antes que en color de plata  
se os vuelva el cabello de oro.  
que, aunque me ves, hija, así,  
del dios Silvano fui amiga;  
mas desque el lustre perdí,  
no hay persona que me diga:  
«perra, ¿qué haces ahí?»

Otras dos notas más cabe destacar en las fábulas en relación con su dependencia ovidiana; y es una de ellas —característica compartida con casi todas las demás muestras hispanas del género— que a ese origen argumental se le superponen algunos esquemas tópicos propios de la epopeya, cual son la declaración inicial del asunto y la descripción del lugar en que ocurren los hechos; y es la segunda de estas notas que Barahona desde el argumento mítico hace intromisiones en el mundo real y aparece así en varios lugares el «tú» de la amada a la que se alecciona en paralelo con el mito que se cuenta.

La huella de las *Metamorfosis* se ve además en el episodio del Orco (canto III) en *Las lágrimas de Angélica*, deudor del episodio ovidiano de Polifemo

<sup>19</sup> Sobre el desarrollo de este tema en la literatura hispana, consúltese el libro monográfico de Blanca González de Escandón, *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona 1938.

(XIII 750-897); en el largo excursus (vv. 79-99) sobre la Edad de Oro en el poema «A la pobreza», que deriva del libro I de Ovidio; en las reliquias del poema sobre *Los principios del mundo*, donde es visible la cosmogonía del libro I de la epopeya latina, aunque con mediatización, como indica Lara Garrido, de la traducción parafrástica del italiano Anguillara<sup>20</sup>; y en suma, en múltiples otras alusiones míticas.

Pero no es menos importante destacar algunos vestigios de las obras eróticas ovidianas. Así algunas de las recetas para curarse del mal de amores, que eran poetizadas en los *Remedia amoris*, aparecen puestas en boca de la bruja Canidia en el canto VI de *Las lágrimas de Angélica*. La maga, enamorada de Sacripante, a su vez enamorado de Angélica, trata de hacerle olvidar su amor amonestándole según la teoría de Ovidio (estrofas 45-61). En la estr. 49 comienza la retahíla de remedios ovidianos con una introducción en la que se deja constancia, como en la obra modelo (v. 44: «una misma mano os herirá y os dará el auxilio»), de que es uno sólo el que hiere y el que sana (el poeta, según Ovidio; el Amor mismo, según Barahona):

Dos mil remedios hay por do podrías  
salir de aqueza confusión, indina  
de tu virtud, y de esas niñerías  
a que tu estrella sin razón te inclina;  
algunos te han mostrado ya los días,  
y Amor la llaga da y la medicina<sup>21</sup>.

Pero hay deuda evidente asimismo, al menos en un pasaje concreto, con los *Amores* de Ovidio. En efecto, la elegía III de Barahona, la que comienza «Furioso río, que en tu limpia arena», es una recreación puntual de otra elegía de Ovidio, la III 6 de *Amores*, y en ello, que yo sepa, no ha reparado la crítica hasta el momento<sup>22</sup>. Ofrecemos aquí el texto de dicha elegía —haciendo algunas correcciones al que ofrece Rodríguez Marín— para que sirva de apoyo al comentario:

<sup>20</sup> *La poesía de Luis Barahona de Soto...*, cit., pp. 277-284.

<sup>21</sup> Véase nuestra introducción a las obras amoratorias de Ovidio. Madrid: Gredos 1989, pp. 167-169, donde exponemos tal influjo de Ovidio.

<sup>22</sup> Hemos descubierto dicha fuente, simultánea pero independientemente, G. Cabello y J. Campos Daroca, por una parte, y, por otra, el autor de estas páginas; y por ambas partes quedó puesta de relieve oralmente en el curso del citado Congreso del IV Centenario de Barahona de Soto.



- 1 «Furioso río, que en tu limpia arena  
no sufres más que blanca piedra y lisa,  
que en tu corriente resplandece y suena;
- cuya ribera alegre mide y pisa,  
5 a veces, con preciosos pies aquella  
que paga mi dolor con burla y risa,
- amansa ya tu furia, pues por ella  
he de ir a ver la luz de aquellos ojos  
que hacen a los míos no tenella.
- 10 Ya la tendida Vega, que de abrojos  
parece llena, me ofreció camino  
tan ancho cuanto amor a mis enojos.
- Parece ya que el hado y mi destino  
me enseñan, sin buscallo yo, la muerte,  
15 que por mi mal me cubren de continuo.
- No quieras estorbar lo que mi suerte  
de mí dispone, con tu estruendo horrible,  
pues sabes que no tengo de temerte;
- más justa muerte y menos apacible  
20 me ordena el cielo, aunque en tus ondas claras  
me fuera menos larga y más posible<sup>23</sup>;

<sup>23</sup> En la edición de Rodríguez Marín leemos en el primer verso de este terceto «justamente» en lugar de «justa muerte», que es lectura que propongo yo. El propio editor confesaba su no inteligencia del pasaje tal como él lo ofrecía. ¿Qué razones tenemos para nuestra propuesta? Las siguientes: hallamos en este terceto unos adjetivos, «menos apacible», «menos larga», «más posible», que no acompañan a ningún sustantivo; y hallamos también sorprendentemente en el primer verso un adverbio coordinado copulativamente a un adjetivo; y lo que no tenemos es el complemento directo del verbo «me ordena»; así que nos falta un sustantivo que sea complemento directo de ese verbo y que vaya calificado por los adjetivos en cuestión, un sustantivo femenino, como se desprende del género de los adjetivos; y nos sobra además el adverbio «más justamente»; si nos apoyamos en el contexto para hacer nuestras deducciones, nos encontramos con estos dos tercetos precedentes:

Parece ya que el hado y mi destino  
me enseñan, sin buscallo yo, la muerte,  
que por mi mal me cubren de continuo.

No quieras estorbar lo que mi suerte  
de mí dispone, con tu estruendo horrible,  
pues sabes que no tengo de temerte;

mas yo sospecho que antes te abrasaras  
que pudieras matar tan alto fuego,  
y aunque pudieras, no sé yo si osaras.

25 ¡Oh sordo más que un mármol a mi ruego!,  
enfrena el paso; mira que detienes  
mis pies, indignos de tan gran sosiego;

pues esa furia desigual que tienes,  
y aquestas ondas, no de fuente fría,  
30 mas de las altas nieves de do vienes,

ya yo las ví tan mansas algún día,  
y tan bajas, que, sin mojar la planta,  
sin miedo te pasaba quien quería.

Ahora corres con braveza tanta,  
35 por estorbar, por dicha, mi camino,  
que a un corazón desesperado espanta.

¿Qué le aprovecha al amator que vino  
con tal priesa, si ahora tú, envidioso,  
con pecho turbio ya y no cristalino,

40 estorbo das al paso presuroso  
que a morir en el fuego me llevaba  
del nido de mi fénix glorioso?

¡Oh, quién me diera en tu presencia brava  
(si alguna fe a la antigüedad se debe)  
45 las alas con que Dédalo volaba!

---

y éste es el terceto que va a continuación del ininteligible:

Mas yo sospecho que antes te abrasaras  
que pudieras matar tan alto fuego,  
y aunque pudieras, no sé yo si osaras;

de modo que es la idea de «muerte» la que se manifiesta paladinamente en el contexto, y es sin sombra de duda «muerte» el sustantivo que sana ese pasaje corrupto, y, en consecuencia, donde la edición de Rodríguez Marín decía «justamente» hemos de leer «justa muerte», explicándose la confusión por un facilísimo error de lectura. La muerte «más justa y menos apacible» que al poeta le ordena el ciclo es la muerte por amor, que consume despacio, a pesar de que la muerte por ahogamiento en el río sería más rápida. «menos larga y más posible».

- Porque no será justo que yo pruebe,  
ni lo consienta Amor, como el de Abido,  
viviendo en fuego, a fenecer en nieve;
- 50 ni les es a los hombres concedido  
cortar el hilo de su triste vida,  
aunque enojoso y poco agradecido;
- ni es bien que, en ti muriendo, se me impida  
un fin dichoso. Aguarda; así a tus ondas  
jamás les falte nieve derretida,
- 55 y así cien ríos en tu vientre abscondas  
antes que al Betis, como siempre haces,  
con inmortal tributo le respondas.
- Ya muchos ríos desearon paces  
con el Amor. No tengo por cordura  
60 que ahora tú le ultrajes y amenazas.
- Alguno por él muda la verdura  
en triste amarillez, y alguno pasa  
por él del mar la impenetrable altura;
- 65 por él alguno así calienta y asa  
sus aguas, que antes dulce, ya salado,  
a la sedienta lengua ha puesto tasa;
- por él alguno ha sido lastimado  
perdiendo parte de su honrosa frente  
con que a la Copia el rico vaso ha dado.
- 70 Pues tú de amor no has sido tan absente,  
que, a lo menos, no puedas ser testigo  
de lo que entre estas ondas Dauro siente.
- Ya tú le fuiste favorable amigo,  
pues siendo de las gentes ultrajado,  
75 en ti halló consolación y abrigo.
- Está de varios árboles cercado  
un abscondido paso, a aquella parte  
do nace el sol al pueblo de ti amado,

80 adonde, por morisca mano y arte  
 dispuesto, viene en singular frescura  
 lo que a la tierra el cielo da y reparte.

A aquesta mano, la hermosa altura  
 se vee y el edificio suntuoso  
 que aun en los rotos alijares dura;

85 a estotra, aquel albergue deleitoso  
 de Dinadamar, que a Pomona fuera  
 más que el de Albania y aun del Tempe honroso.

90 Aquí la guinda, la camuesa y pera  
 primicias son que consagró el verano  
 al venerable Dauro en su ribera;

mas todas ofrecidas por la mano  
 de la ninfa Lateja, religiosa  
 del nombre que guardó Pomona en vano.

95 Más casta, más esquivada, más hermosa,  
 y a la virginidad más consagrada,  
 aunque ésta fuese ninfa, estotra diosa,

de más gentes que esotra recuestada,  
 de menos vista y más de más querida,  
 de menos conocida y más loada,

100 de nadie fuera aquésta poseída  
 si no lo fuera en el acostumbrado  
 sacrificio de santa fee rompida.

105 Por la laguna Estigia había jurado  
 tres veces Dauro; mas ¿quién pone en cuenta  
 los juramentos del enamorado?

Juró tres veces que ninguna afrenta,  
 al tiempo del debido sacrificio,  
 permitiría que en sus ondas sienta;

110 y estando puesta en el piadoso oficio,  
 la santa castidad fue dél violada,  
 y la virtud piadosa vuelta en vicio.

- Mil voces dio la ninfa salteada;  
 quejóse al huerto, al aire, al monte, al cielo,  
 llamándose de todos engañada;
- 115 *mas luego allí se vio romper el suelo,*  
*y la que con furor se defendía*  
*sintió en su cuerpo un temeroso yelo;*
- los pies y brazos con que ya solía  
 .....<sup>24</sup>
- 120 *la tierra los tragaba y deshacía.*
- Y al fin, la que huir procura en vano,  
 se vio deshecha en agua blanda y pura,  
 no siendo el defenderse ya en su mano;
- 125 *y, aunque, mudada en fuente, se procura*  
*defender todavía, el falso río*  
*gozó de su divina hermosura.*
- El sacrilegio extraño, el desvarío  
 sintieron cielo y tierra, monte y huerto,  
 y se pagaron bien a su albedrío:
- 130 *que el monte hizo el paso allí cubierto*  
*con sus vertientes, donde el aire suele*  
*vengar con furia el grave desconcierto;*
- el huerto, que del caso más se duele,  
 en sus menudas hojas va estilando
- 135 *contino humor (que no hay quien le consuele),*
- que, por el monte abajo caminando,  
 en las riberas hace mil cañadas,  
 al río en varias partes injuriando;
- y el cielo, con mil nubes levantadas,  
 140 *su rostro muestra turbio y enojoso*  
*en las horas del sol más fatigadas.*

<sup>24</sup> Rodríguez Marín testimonia en éste y otros lugares más abajo la falta de un verso en el código que transmite la elegía.

- Verdad es que por esto el fresco, umbroso  
y deleitable paso más convida  
al descanso apacible y al reposo;
- 145 que el agua, de alto abajo despedida  
y despeñada con mormurio y brío,  
y del viento la furia no rompida,  
y el lugar, por estrecho, obscuro y frío,  
y el cielo, por nubloso, no caliente,
- 150 y entre gozo y temor temblando el río,  
y casi viva la hermosa fuente,  
que, saltando, parece que procura  
apartar de otras aguas su corriente,  
engendran tal contento y tal frescura,
- 155 que olvida Apolo y las hermanas nueve,  
por esto, de Helicón la hermosa altura.  
No hay cosa en que ventaja no le lleve,  
si para convidalle no criara  
aquí el licor que a Baco se le debe.
- 160 A tanto estruendo, levantó la cara  
el sacrílego Dauro, y, temeroso  
de que se abriera el monte y lo tragara,  
al riquísimo pueblo y belicoso  
huyó; mas, al pasar la llana plaza,
- 165 escondió la cabeza vergonzoso.  
Y como siempre nos quedó esta raza  
de perseguir al mísero y corrido,  
aún todo allí le impide y embaraza.  
Detrás del Zacatín se había escondido  
170 huyendo de los tratos de la gente,  
cual hace el afrentado, de afligido.  
Mas la parlera fama no consiente  
que nos encubra el suelo los secretos  
que al cielo no encubrió perpetuamente.

175 Los niños, mozos y hombres ya perfectos,  
y las mujeres, que, por más discretas,  
cubrir debieron más tales defectos,

*o porque todas cosas son sujetas  
a su beldad, o por dos causas buenas,*

180 que pienso yo tenelles bien secretas,

*al pobre río con mayores penas  
castigaron, y escapa de sus manos,  
de polvo y de sudor sus barbas llenas.*

¡Oh malicia de ingenios inhumanos:  
185 que aquella claridad se vio cubierta  
de tierra oscura y triste, y de gusanos;

*la flor del rostro cristalino, muerta;  
el vigor de su cuerpo, quebrantado;  
y, a no ser inmortal, su vida incierta!*

190 Y así, de mal color y olor cargado,  
salió huyendo a la tendida Vega,  
y no por eso fue mejor librado;

*que no ha salido al campo, cuando llega  
a un paso, aunque poblado, peligroso,*

195 do se le ofrece más odiosa brega.

*Mil hombres turban juntos su reposo,  
aguardándole en pasos diferentes,  
para roballe su tesoro honroso.*

Cudicia inasaciable de las gentes  
200 sangra otra vez la inestimable vena,  
sacando de su cuerpo varias fuentes.

*Ni allí deja su sangre estar serena;  
que, con ingenio y arte conmovida,  
cieme de entre ella la dorada arena.*

205 Alzó su frente negra y afligida  
el fatigado río, no pudiendo  
sufrir, aunque inmortal, tan triste vida,

y con aliento flaco un ronco estruendo  
 movió en su pecho al fin, y abrió la boca,  
 210 apenas esto, de dolor, diciendo:

«Si la miseria nuestra hiere y toca,  
 ¡oh dioses! las orejas celestiales,  
 haced mi vida, en tantos daños, poca;

no permitáis sufrir tan grandes males  
 215 los que vuestra deidad representamos,  
 que nos venga a dañar ser inmortales.

No sé por qué de ambrosia sustentamos  
 los verdes cuerpos de ovas revestidos,  
 pues el morir mil veces deseamos.»

220 Aquestas quejas justas y gemidos,  
 Genil, de nadie fueron remediadas;  
 tú sólo diste a ellas los oídos.

Tus ondas en dos montes apartadas,  
 del agua tu cabeza sacudiste,  
 225 y tus cejas y barbas erizadas,

y con voz amorosa le dijiste:  
 «Vente a mi seno, vente a mis entrañas,

.....

.....  
 230 que nadie te osará ofender yo fío;  
 .....

Y darte he más un privilegio mío:  
 que de cien ríos que entran en mi pecho,  
 te puedas tú llamar el primer río.»

235 Aqueste pacto tan honroso hecho  
 aceptó Dauro con alegre cara,  
 y sintió muy en breve su provecho.

Fue al mundo tu grandeza abierta y clara,  
 y acrecentó mil grados a tu gloria,  
 240 y dos mil justamente acrecentara,



si, cual se debe, con discreta historia  
la encomendaran a la eterna Fama,  
porque no pereciera su memoria.

Pues si las penas sabes del que ama,  
245 Genil, detén tus ondas; que me espera  
aquella que a más bien me cita y llama;

aquella que es la gloria verdadera  
de amor. Consiente, pues, que pase triste  
a ver lo que gozoso no debiera,

250 y puédeste loar que paso diste  
a un corazón que, aunque esto te ha rogado,  
le pesa porque no le consumiste.»

Aquesto dicho, ya cesé cansado.  
Y el río, mal cortés, descomedido,  
255 con su crueldad mayor desatinado,  
a mis palabras les negó el oído.

En el poema ovidiano que le sirve de fuente y modelo (*Amores* III 6), uno de los más largos de la obra en la que se integra, el poeta trataba de hacer doblegarse a un río torrencial que con su crecida resultaba un impedimento para el camino hacia la amada. Los ruegos, sazonados en algún momento de improperios, se interrumpen, avanzada la composición (a partir del verso 23), para dar paso a los ejemplos míticos, en prolija serie, de ríos enamorados. Y tales muestras (el Ínaco, enamorado de Melia; el Janto, de Neera; el Alfeo, de Aretusa; el Peneo, de Creúsa; el Asopo, de Tebe; el Aqueloo, de Deyanira; el Nilo, de Evante; el Enípeo, de Tiro) desembocan en un largo excurso sobre los amores del río Anio, afluente del Tíber, con Ilia, la futura madre de Rómulo y Remo, tras haber sido violada ésta por Marte; dicho excurso comprende además un diálogo entre el río y la vestal. El poeta retoma la palabra y, construyendo una composición en anillo, vuelve en la última parte del poema a dirigirse, con amenazas y súplicas, al río que obstaculiza su avance, sin conseguirlo, a pesar de ello. Veamos también el texto de Ovidio —según la edición de E. J. Kenney, aunque con modificaciones ortográficas<sup>25</sup>— para facilitar el estudio de las dependencias:

<sup>25</sup> De esta elegía puede verse, entre otras muchas castellanas, nuestra traducción —según ese mismo texto de Kenney— en *P. Ovidio Nasón. Amores. Arte de amar. Cosméticos...*, Madrid: Gredos 1989, pp. 313-318.

- Amnis harundinibus limosas obsite ripas,  
 ad dominam propero: siste parumper aquas.  
 Nec tibi sunt pontes nec quae sine remigis ictu  
 concaua traiecto cumba rudente uehat.
- 5 Paruus eras, memini, nec te transire refugii,  
 summaque uix talos contigit unda meos;  
 nunc ruis adposito niuibus de monte solutis  
 et turpi crassas gurgite uoluis aquas.
- 10 Quid properasse iuuat, quid parca dedisse quieti  
 tempora, quid nocti conseruisse diem,  
 si tamen hic standum est, si non datur artibus ullis  
 ulterior nostro ripa premenda pede?
- Nunc ego quas habuit pinnas Danaeus heros,  
 terribili densum cum tulit angue caput,
- 15 nunc opto currum, de quo Cerealia primum  
 semina uenerunt in rude missa solum.  
 Prodigiosa loquor, ueterum mendacia uatum:  
 nec tulit haec umquam nec feret ulla dies.
- Tu potius, ripis effuse capacibus amnis,  
 20 (sic aeternus eas) labere fine tuo.  
 Non eris inuidiae, torrens, mihi crede, ferendae,  
 si dicar per te forte retentus amans.  
 Flumina debebant iuuenes in amore iuuare:  
 flumina senserunt ipsa quid esset amor.
- 25 Inachus in Melie Bithynide pallidus isse  
 dicitur et gelidis incaluisse uadis.  
 Nondum Troia fuit lustris obsessa duobus,  
 cum rapuit uultus, Xanthe, Neaera tuos.
- Quid? non Alpheon diuersis currere terris  
 30 uirginis Arcadiae certus adegit amor?  
 Te quoque promissam Xutho, Penee, Creusam  
 Pthiotum terris oculuisse ferunt.
- Quid referam Asopon, quem cepit Martia Thebe,  
 natarum Thebe quinque futura parens?
- 35 Cornua si tua nunc ubi sint, Acheloe, requiram,  
 Herculis irata fracta querere manu:  
 nec tanti Calydon nec tota Aetolia tanti,  
 una tamen tanti Deianira fuit.
- Ille fluens diues septena per ostia Nilus,  
 40 qui patriam tantae tam bene celat aquae,  
 fertur in Euanthe collectam Asopide flammam  
 uincere gurgitibus non potuisse suis.  
 Siccus ut amplecti Salmonida posset, Enipeus  
 cedere iussit aquam: iussa recessit aqua.

- 45 Nec te praetereo, qui per caua saxa uolutans  
 Tiburis Argei pomifer arua rigas,  
 Iliā cui placuit, quamuis erat horrida cultu  
 ungue notata comas, ungue notata genas.  
 Illa gemens patriūque nefas delictaque Martis  
 50 errabat nudo per loca sola pede.  
 Hanc Anien rapidis animosus uidit ab undis  
 raucaque de mediis sustulit ora uadis  
 atque ita «quid nostras» dixit «teris anxia ripas,  
 Iliā ab Idaeo Laomedonte genus?»  
 55 Quo cultus abiere tui? quid sola uagaris,  
 uitta nec euinctas impedit alba comas?  
 Quid fles et madidos lacrimis corrumpis ocellos  
 pectoraque insana plangis aperta manu?  
 Ille habet et silices et uiuum in pectore ferrum,  
 60 qui tenero lacrimas lentus in ore uidet.  
 Iliā, pone metus: tibi regia nostra patebit  
 teque colent amnes: Iliā, pone metus.  
 Tu centum aut plures inter dominabere nymphas,  
 nam centum aut plures flumina nostra tenent.  
 65 Ne me sperne, precor, tantum, Troiana propago:  
 munera promissis uberiora feres.»  
 Dixerat; illa oculos in humum deiecta modestos  
 spargebat tepido flebilis imbre sinus;  
 ter molita fugam, ter ad altas restitit undas  
 70 currendi uires eripiente metu;  
 sera tamen scindens inimico pollice crinem  
 edidit indignos ore tremante sonos:  
 «O utinam me lecta forent patrioque sepulcro  
 condita, dum poterant uirginis ossa legi!  
 75 Cur, modo Vestalis, taedas inuitor ad ulla  
 turpis et Iliacis infitianda focus?  
 Quid moror et digitis designor adultera uolgi?  
 Desint famosus quae notet ora pudor.»  
 Hactenus, et uestem tumidis praetendit ocellis  
 80 atque ita se in rapidas perdita misit aquas;  
 supposuisse manus ad pectora lubricus amnis  
 dicitur et socii iura dedisse tori.  
 Te quoque credibile est aliqua caluisse puella,  
 sed nemora et siluae crimina uestra tegunt.  
 85 Dum loquor, increuit latas spatiosus in undas,  
 nec capit admissas alueus altus aquas.  
 Quid mecum, furiose, tibi? Quid mutua differs  
 gaudia? Quid coeptum, rustice, rumpis iter?

- 90 Quid, si legitimum flueres, si nobile flumen,  
     si tibi per terras maxima fama foret?  
 Nomen habes nullum, riuis collecte caducis,  
     nec tibi sunt fontes nec tibi certa domus:  
 fontis habes instar pluuiamque niuesque solutas,  
     quas tibi diuitias pigra ministrat hiemps;  
 95 aut lutulentus agis brumali tempore cursus  
     aut premis arentem puluerulentus humum.  
 Quis te tum potuit sitiens haurire uiator?  
     Quis dixit grata uoce «perennis eas»?  
 Damnosus pecori curris, damnosior agris:  
 100 forsitan haec alios, me mea damna mouent.  
 Huic ego uae demens narrabam fluminum amores!  
     Iactasse indigne nomina tanta pudet.  
 Nescioquem hunc spectans Acheloon et Inachon amnem  
     et potui nomen, Nife, referre tuum!  
 105 At tibi pro meritis opto, non candide torrens,  
     sint rapidi soles siccaque semper hiemps.

Pues bien, no sólo el asunto, sino también la estructura de la elegía de Barahona están tomados del antedicho poema ovidiano, y los paralelos textuales en puntos concretos son de cierta abundancia, como veremos. También la pieza del de Lucena tiene por argumento las quejas y ruegos dirigidas a un río, en este caso el Genil, que es barrera insalvable por su cauce crecido para el enamorado poeta que quiere llegar hasta su dama. Y también el discurso impresivo se ve cortado aquí por el recurso a los ejemplos de ríos enamorados; cinco hay en Barahona frente a la más amplia lista de Ovidio, y son aludidos ahora mediante perífrasis, sin nombrarlos directamente (se trata del Ínaco, Alfeo, Nilo, Aqueloo y Darro o Dauro). Sigue interrumpiéndose la alocución suasoria con un excursu narrativo, que no es sino *amplificatio* del último ejemplo: exposición de los amores del granadino río Dauro con la ninfa Lateja, moradora de una fuente vecina. Sustituye así Barahona el mito romano antiguo por un mito literario que hemos de suponer invención suya, con personajes equivalentes en su prosopografía y en su función a los de Ovidio, pero mucho más cercanos al ámbito de sus receptores que el río Anio y la vestal Ilia. La *Ringkomposition*, como en el poeta romano, se hace evidente en los últimos tercetos, cuando del relato sobre Dauro y Lateja se torna a las peticiones al Genil para que amengüe su caudal y permita el paso. Pero, como en la elegía de *Amores*, tampoco aquí consigue el poeta amante su propósito y el río es sordo a sus peticiones. Así finaliza la elegía de Barahona, que, como la de

Ovidio, es también de una extensión inusual, la más amplia en este caso de las cuatro que escribió<sup>26</sup>.

Hemos visto la correspondencia argumental y estructural de ambos poemas. Pero además abundan los paralelos de más detalle, los ecos verbales, las reminiscencias léxicas y semánticas. He aquí un elenco:

1. Barahona, v. 1: «furioso» = Ovidio, v. 87: *furiöse*.
2. Barahona, vv. 28-29: «Pues esa furia desigual que tienes,/ y aquestas ondas, no de fuente fría,/ mas de las altas nieves de do vienes» = Ovidio, vv. 92-93: *nec tibi sunt fontes nec tibi certa domus: / fontis habes instar pluuiamque niuesque solutas*.
3. Barahona, v. 34: «Ahora corres» = Ovidio, v. 7: *nunc ruis*.
4. Barahona, vv. 29-33: «Y aquestas ondas [...] / ya yo las vi tan mansas algún día,/ y tan bajas, que, sin mojar la planta,/ sin miedo te pasaba quien quería» = Ovidio, vv. 5-6: *paruus eras, memini, nec te transire refugi, / summaque uix talos contigit unda meos*.

---

<sup>26</sup> Tentado estaba yo de decir que tal recreación de Barahona era la única muestra de impacto que conocía de dicha elegía de Ovidio en nuestra literatura, si, releyendo a Herrera, no hubiera reparado en este soneto (y aun algún otro, que tiene como oyente del poeta a un río), que —me parece— sigue la misma tradición, con la consiguiente abreviación, necesaria para acomodarse a los catorce versos (cito por la ed. de Begoña López Bueno, *Fernando de Herrera. Algunas obras*, Sevilla: Diputación de Sevilla 1998, p. 185):

Orrido invierno, que la luz serena,  
i agradable color del puro cielo  
cubres d'oscura sombra i turbio velo  
con la mojada faz de nieblas llena;  
Buelve a la fría gruta, i la cadena  
del nevoso Aquilon; i en aquel ielo,  
qu'oprime con rigor el duro suelo,  
las furias de tu impetu refrena.  
Qu'en tanto qu', en tu ira embravecido,  
assaltas el divino Esperio rio,  
que corre al sacro seno d'Occidente,  
yo triste, en nube eterna del olvido,  
culpa tuya, apartado del Sol mio,  
no m'enciendo en los rayos de su frente.

5. Barahona, v. 35: «Por estorbar, por dicha, mi camino» = Ovidio, v. 88: *coeptum [...] rumpis iter?*

6. Barahona, vv. 37-40: «¿Qué le aprovecha al amador que vino / con tal priesa, si ahora tú, envidioso, / con pecho turbio ya y no cristalino, / estorbo das al paso presuroso [...]»? = Ovidio, vv. 9-12: *quid properasse iuuat, quid parca dedisse quieti / tempora, quid nocti conseruisse diem, / si tamen hic standum est, si non datur artibus ullis / ulterior nostro ripa premenda pede?*

7. Barahona, v. 39: «Con pecho turbio ya y no cristalino» = Ovidio, v. 95: *lutulentus*.

8. Barahona, vv. 43-48: «¡Oh, quién me diera en tu presencia brava/ (si alguna fe a la antigüedad se debe) / las alas con que Dédalo volaba! / Porque no será justo que yo pruebe, / ni lo consienta Amor, como el de Abido, / viviendo en fuego, a fenecer en nieve» = Ovidio, vv. 13-16: *nunc ego, quas habuit pinnas Danaeius heros, / terribili densum cum tulit angue caput, / nunc opto currum, de quo Cerealia primum/ semina uenerunt in rude missa solum*. Este pasaje de Ovidio es paralelo y homofuncional con el citado de Barahona, el móvil que le ha llevado a escribir, por correspondencia, los antedichos versos; pero, buen conocedor de la poesía ovidiana en su totalidad, Barahona ha saltado de ese pasaje ovidiano a otro muy similar —paralelo y homofuncional asimismo del de Amores III 6, 13-16, del mismo poeta—; es, a saber: Heroid. XVIII (carta de Leandro a Hero), v. 49: *Nunc daret audaces utinam mihi Daedalus alas!*, verso que aparece como fuente material del pasaje de Barahona. Que la leyenda de Leandro, el enamorado de Abido, estaba en la mente de Barahona lo vemos claro, en efecto, por la alusión del v. 42: «como el de Abido». Hay, pues, en el poema español, aun siendo mayoritaria la presencia como modelo de *Am.* III 6, un ingrediente aportado por este otro pasaje del propio Ovidio.

9. Barahona, vv. 53-54: «así a tus ondas/ jamás les falte nieve derretida» = Ovidio, v. 20: *sic aeternus eas*.

10. Barahona, vv. 58-60: «Ya muchos ríos desearon paces / con el Amor. No tengo por cordura / que ahora tú le ultrajes y amenazas» = Ovidio, vv. 23-24: *flumina debebant iuuenes in amore iuuare:/ flumina senserunt ipsa quid esset amor*.

11. Barahona, vv. 61-62: «Alguno por él muda la verdura / en triste amari-  
llez» = Ovidio, vv. 25-26: *Inachus in Melie Bithynide pallidus isse / dicitur*.  
Como se ve, tanto aquí como en los restantes ejemplos, Barahona suprime los  
nombres propios de los ríos.

12. Barahona, vv. 62-63: «y alguno pasa / por él del mar la impenetrable  
altura» = Ovidio, vv. 29-30: *quid? non Alpheon diuersis currere terris/ uirginis  
Arcadiae certus adegit amor?*

13. Barahona, vv. 64-65: «Por él alguno así calienta y asa / sus aguas» =  
Ovidio, v. 26: *gelidis incaluisse uadis*. Barahona traslada al Nilo esta precisión  
que Ovidio decía del Ínaco.

14. Barahona, vv. 67-69: «Por él alguno ha sido lastimado / perdiendo parte  
de su honrosa frente, / con que a la Copia el rico vaso ha dado» = Ovidio, vv.  
35-36: *cornua si tua nunc ubi sint, Acheloe, requiram, / Herculis irata fracta  
querere manu*.

Quede así, con lo dicho, ilustrada la presencia de Ovidio, el de las *Meta-  
morphosis* y el de las obras eróticas, en la poesía de Barahona de Soto.

**Lucano** deja también oír sus ecos, sobre todo en la *Angélica*, bien señalados  
en las notas de la edición de Lara Garrido. La maga Ericto, por ejemplo, deja su  
impronta en la maga del poema de Barahona, junto con la Canidia de Horacio,  
de la que recibe el nombre (canto V y VI): como en la *Farsalia*, también la maga  
Canidia de Barahona lleva a cabo la *resurrección de un cadáver*<sup>27</sup>. Asimismo la  
tempestad de la *Angélica* es más lucánea que virgiliana<sup>28</sup>.

No hay relación directa entre la abundante presencia de **Horacio** en la  
biblioteca del lucenés y la huella escasa que ha dejado en sus obras<sup>29</sup>. Ésta no

<sup>27</sup> Véanse las notas a V 88 ss. de Lara Garrido. Sobre la caracterización de la bruja, deu-  
dora de Lucano, véanse la notas a VI 8 ss. del mismo editor.

<sup>28</sup> Cf. nuestro artículo «Tempestades épicas», *Cuadernos de investigación filológica* 14  
(1988) 125-148, esp. 139-140.

<sup>29</sup> Una breve referencia al horacianismo de Barahona hay en el *Horacio en España* de  
Menéndez Pelayo (Santander 1951=1885), recogido en el tomo VI de su *Bibliografía  
Hispano-Latina Clásica*. La referencia está en la p. 335 y aquí recogemos lo más sustancial de  
ella para nuestro propósito: «Hasta el siglo pasado permanecieron inéditas cuatro sátiras suyas  
en tercetos, que se estamparon, al fin, en el tomo IX del *Parnaso Español*. Son de carácter bas-  
tante horaciano, en especial la que censura *varias necedades*, y la enderezada *contra los malos  
poetas afectados y oscuros en sus poesías*».

procede de su lírica, sino, más bien, de sus *Epístolas*. En efecto, las *Epístolas* de Horacio eran frecuentemente vehículo de teoría literaria, y no sólo su famosa *Epistula ad Pisones*. Esto es algo que observamos también en las *Epístolas* de Barahona<sup>30</sup> (en especial, en la *Epístola* II, vv. 235 ss., la alusión a Arquíloco y su «rabia» deriva de la *Epistula ad Pisones* 79). Poco o nada hay de las *Odas*: en todo caso la estructura de la canción «De la muerte de Policena» es consonante con la de algunas odas de Horacio (así la I 15), que, siendo de argumento mítico, contienen como núcleo el discurso de un personaje, como aquí el de Polixena.

Pasando ya a los prosistas romanos que hayan podido dejar su impronta en la poesía de Barahona, hay que referirse brevemente a **Salustio**. En efecto, un pasaje de Salustio —autor del que no había ejemplares en la biblioteca de nuestro poeta— aparece libremente recogido en la *Epístola* III 19-27, y además introducido con una alabanza extraordinaria del autor en cuestión, al que se le llama «primer historiador romano», suponemos que en un sentido cronológico (olvidándose de Catón y de los analistas). Es, en concreto, la primera frase del *De coniuratione Catilinae*, que así dice: *Omnis homines, qui sese student praestare ceteris animalibus, summa ope niti decet ne uitam silentio transeant ueluti pecora, quae natura prona atque uentri oboedientia finxit*, y que así interpreta nuestro poeta, paralelamente, pero sin asomo de literalidad:

Oído le habréis ya, pero escuchalde  
a aquel primer historiador romano  
que en esto de escribir se hizo alcalde:  
«El seso —dice— o juicio humano  
que quiere al de los brutos preferirse  
y hacerse inmortal y soberano,  
No debe entre silencios referirse,  
como las bestias, que sirviendo al vientre  
viven hasta del alma despedirse».

Es un ejemplo éste de cómo la cultura clásica de Barahona no se agotaba en el conocimiento que le habían proporcionado los libros de su biblioteca, sino que tenía otras fuentes de información, como era, por otra parte, esperable.

---

<sup>30</sup> A ello aludió Díez Fernández en su intervención dentro del Congreso sobre Barahona.



En el poema titulado «Paradoja: A la pobreza. Al secretario Martín de Morales» tenemos una larga referencia al *Asno de oro* de Apuleyo, que figuraba en la biblioteca de Barahona y que fue uno de los libros romanos más leídos en el siglo XVI a partir de su traducción por el licenciado López de Cortegana. Dice así el pasaje:

¿Qué pensáis que es la fábula de Lucio,  
que, por mudarse en pájaro ligero,  
fue vuelto de hombre en un gallardo rucio?

Él quiso estudiar, faltó el dinero,  
y por do presumió de ser letrado  
se vido pobre y hecho un majadero.

Y así, después, el triste, de afrentado,  
pasó por cuatro mil malaventuras,  
de más miseria que asnedad cargado.

¡Qué de guinchones, qué de mataduras,  
y qué de amores, trances y revueltas,  
y qué de hambres de estudiantes puras!

Ya preso con mordazas, ya con sueltas,  
le veréis ir notando, por misterio,  
sus penas, do las nuestras van envueltas.

Trabajo, hambre, guerra, vituperio,  
y al fin cesó metiendo su laceria,  
cual sospecho de mí, en un monasterio.

He aquí una lectura e interpretación de *El Asno de oro* de Apuleyo de índole alegórica. La conversión en asno —sostiene Barahona— no es sino un modo de decirnos que «se vido pobre y hecho un majadero». Su «asnedad» no es sino un símbolo de su «miseria». Y las penalidades de su miseria es lo que trata de darnos a entender Lucio «por misterio», es decir valiéndose del recurso de los símbolos, cuando nos habla de sus muchas peripecias y servidumbres. Esas penas tuyas son las mismas penas de toda la humanidad, viene a decirnos Barahona: «sus penas, do las nuestras van envueltas». Buen fin para enderezar tan mal camino —considera el poeta— es meterse en un monasterio y hacer del mismo modo que Lucio que culminó sus trabajos abrazando la religión de Isis y haciéndose sacerdote de la diosa: así tal vez —nos confiesa Barahona— acabará él mismo sus días. Interpretaciones alegóricas semejantes, aunque más arrimadas al ámbito de la religión, hallamos ya en el prólogo de Cortegana a su traducción, y en los *Diálogos familiares de agricultura cristiana* de Juan de

Pineda<sup>31</sup>, de modo que nuestro poeta caminaba en esto por sendero transitado. La reminiscencia, por cierto, no está anotada ni por Menéndez Pelayo en su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*<sup>32</sup>, ni por ninguno de los que más moderadamente se han ocupado de rastrear la influencia de Apuleyo en España<sup>33</sup>.

En conclusión de todo lo dicho, vemos que, una vez más, en la obra poética de Barahona de Soto, la tradición se revela como clave de la creación poética. En sus elaboraciones de los clásicos, no obstante, hay siempre lugar holgado para la acomodación al nuevo contexto literario, que es, con más frecuencia, la realidad histórica y geográfica del poeta (así la fábula del Dauro y de Lateja, así el paisaje granadino de sus *Églogas*, así las injerencias del tú de la amada en el cuerpo de la fábula mitológica), hay casi siempre lugar para la fusión de esa realidad con el mito.

Aunque él, por su profesión de médico, tenía intereses más que literarios en las obras antiguas —y ya dije al principio que los textos médicos antiguos estaban en su biblioteca—, no obstante, con los que mantuvo un verdadero comercio fue con los grandes poetas, ya consagrados como modelos por sus predecesores y por sus coetáneos. De entre ellos, lo hemos visto, más que a ningún otro, frecuentó a Virgilio y a Ovidio, canteras ambos de inspiración, como se sabe, para una gran parte de nuestra literatura renacentista y barroca. Barahona, en este sentido, no era sino un hombre representativo de su época.

---

<sup>31</sup> Cf. nuestro trabajo «Sobre Apuleyo en España», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, III, Madrid 1989, 453-459, especialmente pp. 455-459.

<sup>32</sup> Santander 1950, I, pp. 85-184.

<sup>33</sup> Así, por ejemplo, en sus respectivas introducciones a la traducción de la novela, L. Rubio (Madrid, Gredos 1978, pp. 27-32), Fco. Pejenaute (Torrejón de Ardoz [Madrid], Akal 1988, pp. 80-90) y C. García Gual (Madrid, Alianza 1988, pp. 24-39).