

Catulo, Virgilio, Horacio y Ovidio en la evocación modernista del poeta Manuel Reina

Vicente CRISTÓBAL

Universidad Complutense
vcristob@filol.ucm.es

Recibido: 16 de enero de 2007

Aceptado: 7 de marzo de 2007

RESUMEN

Manuel Reina (Puente Genil, 1856-1905) escribió poemas sobre las figuras de Catulo, Virgilio, Horacio y Ovidio, en los que se conjuga, con la mentalidad y el estilo propios del Modernismo, mucha información procedente de la historiografía literaria –que ya dominaba plenamente en su época– y escasos ecos de lectura de tales poetas.

Palabras clave: Manuel Reina. Catulo. Virgilio. Horacio. Ovidio. Tradición Clásica. Modernismo. Historicismo. Literatura española. Historia de la literatura latina.

CRISTÓBAL, V., «Catulo, Virgilio, Horacio y Ovidio en la evocación modernista del poeta Manuel Reina», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* 27, 1 (2007) 27-46.

Catullus, Virgil, Horace and Ovid in the modernist evocation of the poet Manuel Reina

ABSTRACT

Manuel Reina (Puente Genil, 1856-1905) wrote poems about the figures of Catullus, Virgil, Horace and Ovid. These poems blend, with a modernist mentality and style, a great amount of information from literary historiography –which was a dominating tendency in his era– and scarce echoes of the reading of such poets.

Keywords: Manuel Reina. Catullus. Virgil. Horace. Ovid. Classical Tradition. Modernism. Historicism. Spanish Literature. History of Latin Literature.

CRISTÓBAL, V., «*Catullus, Virgil, Horace and Ovid in the modernist evocation of the poet Manuel Reina*», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* 27, 1 (2007) 27-46.

SUMARIO 1. Introducción. 2. Catulo. 3. Virgilio. 4. Horacio. 5. Ovidio. 6. Conclusión. 7. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

Del poeta Manuel Reina (1856-1905)¹, natural de Puente Genil, pionero del Modernismo –aunque su nombre queda habitualmente en segunda fila, tras los de Rubén Darío y Salvador Rueda, abanderados principales de este movimiento– nos ha llegado una obra titulada *El Jardín de los poetas* (Madrid 1899), en la que, entre otros muchos de la historia literaria universal, encontramos evocaciones de seis vates antiguos (Homero, Esquilo, Anacreonte, Catulo, Virgilio y Ovidio). Parten dichas piezas de anécdotas, históricas o inventadas, con abundante dosis de ficción y pseudomitología, que constituyen una interesante muestra metaliteraria. El poeta versifica sobre la persona y la obra de otros poetas. En un libro anterior del mismo Reina, publicado en 1894 y titulado *La vida inquieta*², se incluía como poema clausular un soneto «A Horacio», que implica, más o menos como en los casos antes mencionados, una sintética reflexión sobre la producción de aquel lírico latino. Tales composiciones son indicio de esa mirada devota hacia la Antigüedad, peculiar en el Modernismo, que era un legado del Parnasianismo europeo³ y una afición compartida con el Simbolismo coetáneo de allende nuestras fronteras⁴, y que, a su vez, supone una réplica al rechazo u olvido de la tradición clásica por parte del Romanticismo hispano⁵. Y esa devoción por lo antiguo tiene en el poeta de Puente Genil

¹ Véase la monografía sobre él de F. Aguilar Piñal, *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid 1968, que comprende un estudio biográfico y un análisis de su producción. Y, antes, la breve semblanza de G. Díaz Plaja en su obra *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid 1979 (=1951), pp. 276-280, donde contempla a Reina entre otros precursores modernistas, como Eusebio Blasco, Ricardo Gil, Rosalía de Castro y Salvador Rueda. Para su contexto premodernista puede consultarse la obra de A. Torres Rioseco, *Precursores del Modernismo*, Nueva York 1963, y K. Niemyer, *La poesía del premodernismo español*, Madrid 1992. Atiéndase también a las consideraciones de L. Cernuda en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid 1957, pp. 73-75, que incide en ese mismo perfil premodernista de Reina. Sobre este poeta versan varias de las contribuciones que se contienen en las *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba 1987, como, por ejemplo, las de A. Gallego Morell, «Manuel Reina en la espiral del Modernismo», pp. 373-380, y la de F. Aguilar Piñal, «La poesía modernista de Manuel Reina», pp. 381-389. Para la biografía, aparte de los datos recogidos por Aguilar Piñal, puede verse el trabajo anterior de A. Aguilar y Cano, *Manuel Reina. Estudio biográfico*, Puente Genil 1897. Además, cf. J. Andújar Almansa, «‘La copa del rey de Thule’ de Francisco Villaespesa: manifiesto poético del modernismo español», *Revista de literatura* 63, 125 (2001) 129-156, y la bibliografía allí citada.

² Hay edición moderna (de R.A. Cardwell, Exeter, Hispanic Texts XX, 1979), pero yo he seguido la original.

³ Sobre la relación con lo clásico grecorromano del Parnasianismo, cf. G. Highet, *La tradición clásica*, trad. española de A. Alatorre, México 1978 (Nueva York - Londres 1949), II, pp. 220 ss.

⁴ Sobre la relación con lo clásico grecorromano del Simbolismo europeo, cf. G. Highet II, (1978, pp. 304-330).

⁵ Entre sus varias lagunas sobre el panorama español, el libro citado de Highet desatiende toda esta deuda del Modernismo hispanoamericano con la tradición clásica, según ya señaló M^a R. Lida de Malkiel en su reseña a la obra. Así en *La tradición clásica en España* (Barcelona 1975, p. 394): «En la página sobre el Parnasio, en el amplio sentido que Highet da a este término, se echa de menos una palabra sobre el Modernismo que, principalmente a través del francés, como declaró Rubén Darío en unos versos célebres (“Divagación”, en *Prosas profanas*), trajo a la poesía española una visión renovada de Grecia [...]».

otras varias manifestaciones⁶. Mucho más lejos por este camino llegarán los más famosos Rubén Darío y Salvador Rueda, cuya obra está salpicada de mitología grecorromana⁷.

Nos ocuparemos aquí de examinar y glosar con algún detenimiento las composiciones de Reina referidas a los cuatro poetas latinos: Catulo, Virgilio, Horacio y Ovidio.

2. CATULO

En primer lugar, el poema «Catulo». Se trata de una oración a Venus puesta en boca del veronés, en la que éste pide favor frente a la ira y los celos de Lesbia. Son diez estrofas de cuatro versos, de las cuales las ocho primeras constituyen, en estilo directo, las palabras del poeta antiguo, y las dos últimas son colofón en boca del autor, glosando la situación, y haciendo intervenir también a la amada. Esa diferencia de contenido se subraya con una diferencia de continente: mientras que el primer grupo de estrofas está compuesto de versos decasílabos, a excepción del segundo, hexasílabo, el segundo grupo lo forman exclusivamente estrofas de cuatro endecasílabos; en ambos casos de rima alterna. He aquí la pieza:

—¡Madre Venus! Mi Lesbia querida,
mi estrella de amores,
hoy, de celos punzantes herida,
se deshace en furiosos clamores.

5 Yo te ofrezco dos tórtolas blancas
del más tierno arrullo,
si sonrisas alegres arrancas
a su labio, encendido capullo.

10 Hoy que Lesbia, con ojos airados,
me arroja a las simas
del dolor, en sus bucles dorados
canta el pájaro azul de mis rimas.

⁶ Por ejemplo: otro libro suyo, *Poemas paganos* (1896), quiere también —según queda expreso en el título— vincularse a la Antigüedad; sus piezas son de tema histórico, pero con gran dosis de ficción. Así «La ceguera de las turbas», acerca del emisario espartano que anunció la victoria griega sobre los persas, y «El crimen de Héctor», que es anécdota inventada sobre Nerón y un poeta que muere víctima de los celos imperiales. Sobre esta querencia compartida con otros modernistas, comenta Aguilar Piñal, *op.cit.*, p. 85: «Para completar el cuadro de este mundo pictórico, hagamos resaltar la nota paganizante. No encontraremos en Reina ni misticismo religioso ni sensualidad procaz, pero sí la placentera evocación del mundo ideal clásico. Ningún elemento extraño perturba la serena belleza del paisaje, vivificada por el misterioso soplo del amor pagano...».

⁷ Para Rubén Darío, véase el libro de A. Hurtado Chamorro, *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid 1967, y el largo estudio de J.S. Lasso de la Vega «El mito clásico en la literatura española contemporánea», *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1964, pp. 405-466, concretamente pp. 417-421. Para Salvador Rueda, véase nuestro artículo «Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 20,2 2002 493-517.

- Siempre amé su perfil noble y puro,
 su voz melodiosa
 15 y sus trenzas brillantes: ¡lo juro
 por sus senos de nácar y rosa!
- Y aunque llene mi pecho de espinas
 con loca fiereza,
 20 la amaré: ¡que en sus formas divinas
 alza un himno triunfal la belleza!
- Hoy la sed de su amor me sofoca
 y, en dulce embeleso,
 yo quisiera entonar en su boca
 una endecha mezclada a su beso.
- 25 Calma, ¡oh Venus!, su cólera ardiente,
 sus ciegos enojos;
 lirios ciñe a su cándida frente
 y un relámpago enciende en sus ojos.
- Yo te ofrezco dos tórtolas blancas
 30 del más tierno arrullo,
 si sonrisas alegres arrancas
 a su labio, fragante capullo.—
- Así el gentil Catulo de estro hirviente,
 que cual nube inflamada centellea,
 35 rogaba ante el altar resplandeciente
 donde se adora a Venus Citerea.
- Lesbia oyó la plegaria de su amante
 y, perdonando al genio sus agravios,
 le dijo enamorada y palpitante:
 40 —Si tienes sed, apágala en mis labios.—

¿Qué es lo catuliano de estos versos? La anécdota, los personajes y el fondo sentimental. Es una situación concreta que se entiende en el contexto de los amores de Catulo, convertidos en materia de buena parte de su obra versificada; Lesbia es presa de los celos y muestra con «furiosos clamores» su ira contra el poeta, haciendo verdad de nuevo aquellas palabras del *carmen* 83: *Lesbia mi ... mala plurima dicit ... / ... gannit et obloquitur ... irata est*, o del 92: *Lesbia mi dicit semper male nec tacet unquam / de me...*; y Catulo, en esa tesitura, se dirige en oración a la diosa patrona de los amantes y le pide un cambio de actitud en Lesbia; y, en efecto, la plegaria es atendida, pues la amada, que casualmente oye al poeta cuando la expresa, rápidamente lo perdona y vuelve a ser accesible para él.

Hay, por otra parte, un evidente intento de dar a estos versos un sabor clásico antiguo mediante el ritmo, que es regularmente anapéstico en la primera parte y yámbico en la segunda.

Es también catuliana esa atmósfera de beligerancia erótica, la encrucijada entre el odio y el amor, la quebrada línea de la relación sentimental que deambula entre la pasión y los celos: de los encuentros al desencuentro, de los reproches a la concordia.

No deja de ser, además, acertada la definición del poeta de Verona, prodigio de espontaneidad (o de afectada espontaneidad), como «de estro hirviente» (v. 33).

Y de plegarias a Venus en Catulo tenemos el testimonio al menos del *carmen* 36, donde en lugar de invocar a la diosa con su simple nombre, se la llama con una larga perífrasis mítico-cultural que es a la vez un alarde de *doctrina* neotérica (vv. 11-16):

*Nunc, o caeruleo creata ponto,
quae sanctum Idalium Vriosque apertos,
quaeque Ancona Gnidumque harundinosam
colis quaeque Amathunta quaeque Golgos,
quaeque Durrachium Hadriae tabernam,
acceptum face redditumque uotum...*

De modo que, por comparación entre las secuencias de los dos poetas –el neotérico y el modernista–, podemos decir que en la de Manuel Reina es catuliana la plegaria en sí a la diosa del amor, pero no la desnuda formulación de su invocación «!Madre Venus!»⁸

A partir, pues, de esta materia de raíces antiguas tan explícitas, el poeta andaluz construye un poema de visible carácter modernista: de ritmo sonoro y cuidada simetría acentual, con profusión de adjetivos que marcan el lujo, el brillo y el color de la escena y los personajes («blancas», «encendido», «dorados», «azul», «melodiosa», «brillantes», «de nácar y rosa», «dulce», «cándida», «fragante»)⁹, donde no falta el «azul» (v. 12) –el tópico color modernista–, ni la mención de la «belleza» (v. 20), sus-

⁸ Súplicas a Venus para que arregle entuertos de amor en interés del poeta hay también en Horacio lírico, como la que leemos, también con larga perífrasis que menciona los lugares de culto, en *Carm.* 3, 26, 9-12:

*o quae beatam diua tenes Cyprum et
Memphin carentem Sithonia niue,
regina, sublimi flagello
tange Chloen semel arrogantem,*

o la que constituye el andamio de *Carm.* 1, 30, oda de tan sólo dos estrofas, una de las más breves del *corpus* lírico horaciano:

*O Venus, regina Cnidi Paphique,
sperne dilectam Cypron et uocantis
ture te multo Glycerae decoram
transfer in aedem...*

⁹ Cf. Aguilar Piñal (1968, p. 76): «Desde muy joven muestra el poeta su predilección por las perlas, los ricos trajes, las joyas, la seda, el marfil y el oro (*Andantes y allegros*), lo cual va a ser tan constante en su obra que las revistas cómicas satirizaban su poesía con caricaturas alusivas a esta riqueza de gemas y lujosa creación de su fantasía. El crítico “Zeda”, al comentar los *Poemas paganos*, resume así una opinión generalizada: “Para Reina la Naturaleza es como una inmensa joyería...”.

tantivo clave en la mentalidad de estos poetas, que ponían todo su afán y meta en la persecución de ese sublime concepto y tenían a la Antigüedad clásica –especialmente la griega– como cumbre de su humana plasmación¹⁰.

En cuanto a la estructura de la pieza, distínguense esas dos partes bien diferenciadas por el ritmo y la versificación: 1ª) voz del personaje, 2ª) voz narrativa. Y véase, por lo que a la primera parte se refiere, cómo la invocación, petición y ofrecimiento o promesa de compensación –trilogía típica de la oración de todos los tiempos, lugares y religiones– están doblemente presentes en las dos primeras estrofas y en las dos últimas; véase también cómo se repite la estrofa segunda en la octava; quedan enmarcadas así, entre estas dos partes responsivas y delimitadoras, cuatro estrofas en las que el personaje evocado confiesa su situación sentimental; esta parte central está igualmente construida con buscada simetría, con dos estrofas marginales referidas al presente y conectadas por su primera palabra «Hoy», y dos estrofas nucleares, donde se habla del pasado («siempre amé»), en la cuarta, y del futuro («la amaré»), en la quinta, de la misma acción, acabando ambas con una exaltación admirativa de la presencia esplendente de Lesbia. Todo lo cual sintetizamos en el siguiente esquema, que explicita esas conexiones y respuestas arquitectónicas del poema:

I.

A1: a1: ¡Madre Venus!
b1: Yo te ofrezco dos...

B1: Hoy...

C1: a1: Siempre amé...
b1: ... ¡lo juro / por sus senos de nácar y rosa!

C2: a2: la amaré
b2: ... ¡que en sus formas divinas / alza un himno triunfal la belleza!

B2: Hoy...

A2: a2. Calma, ¡oh Venus!
b2: Yo te ofrezco dos...

II.

A: Así el gentil Catulo...
B: Lesbia oyó...

¹⁰ Cf. Aguilar Piñal (1968, p. 61): «‘Mi corazón se arrodilla delante de toda belleza’. Profundamente conmovido, releí esta frase varias veces. Rodeado de silencios, me hallaba ante los pocos manuscritos que se conservan de Manuel Reina. Con mano trémula había transcrito el poeta en una hoja suelta, resto sin duda de algún cuaderno de apuntes, esta frase feliz...».

3. VIRGILIO

Seis estrofas de cinco versos (todos endecasílabos, menos el segundo, heptasílabo) componen el poema referido al autor de la *Eneida*, que se titula «Adolescencia de Virgilio»; atendiendo a la rima, siguen el esquema AbABA. Quiere ser este poema una etiología del genio poético del mantuano. Inventa el cordobés que, cuando en una mañana de primavera el adolescente Virgilio dormía bajo la sombra de una acacia, una ninfa, saliendo de una fuente, lo despertó con un beso, y él, persiguiéndola, logró arrancarle unas hebras de su cabellera, las cuales, atadas a unas ramas, formaron una especie de lira, de la que brotó «la endecha virgiliana». Así lo dicen los versos:

I

Hoy en el sacro bosque hay más raudales,
 más arpegios y aromas;
 y en el aire, a los rayos matinales,
 5 esplende una bandada de palomas
 como un hilo de perlas orientales.

II

Muestran sus frescos labios sonrientes
 las rosas de escarlata;
 y al pasar, con sus alas relucientes,
 10 abre en el claro espejo de las fuentes
 la golondrina azul surcos de plata.

III

A la sombra de acacia desbordante
 de hermosa florescencia,
 duerme un joven de pálido semblante,
 15 cuya frente corona el centellante
 resplandor de la alegre adolescencia.

IV

Es el sublime ruiñeñor mantuano,
 que en venturoso día
 ha de cantar con estro soberano
 20 las hazañas del príncipe troyano,
 los campos y su rústica armonía.

V

Evocará a las ninfas y a las hadas;
 y, rey de los poetas,
 legará a las naciones admiradas
 25 sus églogas radiantes, perfumadas
 con claveles, jazmines y violetas.

VI

De límpida cascada rumorosa
 el velo de colores
 rásgase, y surge peregrina diosa
 con rubia cabellera luminosa
 30 que baña al verde bosque en esplendores.

VII

La deidad, cuyas formas deslumbrantes
 las ondas han ceñido
 con una red de nítidos brillantes,
 35 posa en la frente del garzón dormido
 sus amorosos labios palpitantes.

VIII

Despiértase el mancebo, y corre en vano
 tras la ninfa hechicera
 que huye veloz por el florido llano;
 40 mas logra arrebatar su ansiosa mano
 hilos de su dorada cabellera.

IX

Y a dos ramas cubiertas de fragantes
 rosas de nieve y grana
 ata el joven las hebras fulgurantes,
 que vibran como cuerdas resonantes
 45 ¡y alza el vuelo la endecha virgiliana!

Frente a la anécdota ficticia, pero realista y verosímil, que vertebraba la composición sobre Catulo, ésta, dedicada a Virgilio, es fruto exclusivo de la imaginación poética, brotada sin duda con la intención de explicar alegóricamente la génesis de su poesía: esa ninfa surgida de la fuente ha de entenderse, en efecto, como un símbolo de la Inspiración y de la Belleza, que mueven al poeta. De esa persecución de la Belleza, fugaz, pasajera e inasible, de esa búsqueda y tendencia, nace el prodigio de la poesía virgiliana: es lo que quiere sugerirnos Manuel Reina.

Las estrofas aquí no se organizan ya –como en el poema anterior– mediante unos bloques simétricos y responsivos, sino que siguen una progresión encadenada, sin retrocesos ni demoras: paisaje con joven durmiente, identificación del mismo, irrupción de la ninfa seductora, beso al poeta, despertar del poeta, persecución frustrada y, finalmente, etiología de la «endecha virgiliana».

El contenido lo constituye en gran parte la descripción del escenario: un paisaje primaveral, un *locus amoenus* en el que, con sensibilidad manifiestamente modernista, se subrayan las cualidades visuales –igual que veíamos en el poema anterior– contenidas especialmente, pero no sólo, en los abundantes adjetivos que denotan color y brillo («de escarlata», «relucientes», «claro», «azul», «de plata», «pálido», «centelleante», «radiantes», «límpidas», «rubia», «luminosa», «deslumbrante», «nítidos», «florido», «dorada», «de nieve y grana», «fulgurantes»), pero también acústicas («ru-

morosa», «resonantes») y olfativas («perfumadas», «fragantes»); y que esta gama sensorial desplegada en tres direcciones es algo consciente tal vez nos lo avisa ya la primera estrofa, cuando se informa por adelantado de cómo el bosque está caracterizado por lo visual, lo sonoro y lo oloroso: raudales, arpegios y aromas. Y, entre los colores, como sello del estilo poético que se va imponiendo, no falta el azul para calificar a la golondrina (v. 10), un tanto impropiamente o como hipérbole incluso de su negrura.

En medio de este recargado cuadro natural, que resulta abigarrado por el aderezo de ingredientes plenamente modernistas, asoma en la tercera estrofa un motivo de resonancias clásicas, bucólicas y virgilianas: el del *arbore sub quadam*, «a la sombra de acacia desbordante», cuyo referente más famoso es el comienzo de la primera égloga, *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*; y, en efecto, me parece probable que el adjetivo que acompaña al sustantivo «acacia» en el texto de Reina, «desbordante», le haya sido sugerido al poeta por la memoria de la *patula fagus* virgiliana (haya abierta, anchurosa, extendida, o de amplia copa). El motivo del *arbore sub quadam* a partir de Virgilio se convierte en tópico del inicio del poema pastoril: a la sombra de un árbol se presentaban en las *Bucólicas* los pastores cantando sus canciones y acompañándose de su flauta, y así seguirá siendo en la posteridad del género. También aquí, por herencia, el tópico sirve de preámbulo a la presentación del protagonista, que, a la postre, como los pastores eglógicos, hará brotar su canción, su «endecha», de esta previa situación de ocio. En el poema de Reina no hay canto todavía; el poeta aparece como un garzón durmiente, que no es, por supuesto, el muchacho de ruda apariencia y tez oscura pintado por la antigua biografía virgiliana de Donato (*ore rusticano* y *aquilino colore* era la expresión que usaba el biógrafo para describirlo), sino un «joven de pálido semblante», como correspondía –en la mente de Reina– a la imagen postromántica del poeta ideal.

Pero la visión que tiene el vate modernista de su antiguo colega de oficio debe no poco a la historiografía literaria¹¹: es «mantuano» y autor de las tres conocidas obras, citadas ahora no por orden cronológico ascendente, sino descendente: primero la *Eneida* («las hazañas del príncipe troyano», con esa perífrasis simple y resumidora), luego las *Geórgicas* («los campos y su rústica armonía», otro circunloquio evitador del título), y, por último, con un más amplio desarrollo de la alusión, las *Églogas* o *Bucólicas*. Ahora bien, es digno de observar que en la imagen que tiene el poeta español de aquella obra cimentadora de la tradición pastoril hay de nuevo deformación, visión sesgada, y mirada a través de las lentes de su época y de sus corrientes artísticas: las églogas son en su verso «radiantes, perfumadas / con claveles, jazmines y violetas». Para tan sinóptica mención no se elige sino una caracterización de idealidad poética que cuadra y conviene a la tendencia y estilo –lujoso y florido– del poeta que escribe, de Manuel Reina, y que sólo de una manera muy distante y general podría convenir a la realidad de las *Bucólicas* del mantuano; pues es

¹¹ Para las implicaciones entre literatura decimonónica hispana e historiografía de la literatura clásica, véase el reciente libro conjunto, compilado por F. García Jurado (2005), que aborda un campo antes apenas atendido y con una gran pluralidad de enfoques.

obvio que esta obra no se distingue, en la totalidad de sus piezas, por la presencia floral (sólo la II, vv. 45-50, que está condimentada además con una mayor dosis de calificaciones sensoriales y podría tal vez pasar por la más modernista de las églogas), y aunque sí se mencionan las violetas (por ejemplo, 2,47 *pallentis uiolas*), nunca, en cambio, los claveles ni los jazmines.

De una forma también general y extensiva Manuel Reina dice de Virgilio que «evocará a las ninfas y a las hadas», y hemos de suponer que esta duplicación no es sino un modo de reforzar y ampliar, sinonímicamente, su mención de las ninfas, porque bien sabemos que para Virgilio no existen propiamente las hadas, si es que como algo distinto de las ninfas hubiera que entender este concepto; y su fundamento literario en la poesía virgiliana para tal alusión probablemente hay que buscarlo en el episodio de Aristeo en el libro IV de las *Geórgicas* (vv. 333-347), cuando Cirene, madre del frustrado colmenero, y sus hermanas náyades son presentadas en el fondo de la corriente del río Peneo, ocupadas en labores de lanificio y atentas al relato amenizador de una de ellas.

Al valorar, de pasada, a Virgilio en este poema, Manuel Reina se muestra, en cambio, concorde con la opinión sobre él, prácticamente invariable a lo largo de la historia de Occidente. Virgilio es el poeta cimero o «el poeta», sin más. Y esto se expresa al definir su estilo como «estro soberano» y al definirlo a él como «rey de los poetas» (v. 22) y como «sublime rruiseñor mantuano» (v. 16). Precisamente esta última metáfora tiene también un fundamento bien reconocible en el texto de Virgilio: pues el rruiseñor melodioso –que canta impulsado por el dolor¹²– sirve en *Georg.*, 4,511-515 como símil para ilustrar la imagen de Orfeo, que era, a su vez, en Virgilio espejo de poetas y cantor por antonomasia.

Hasta la estrofa quinta el poeta hispano ilumina un escenario poblado por una naturaleza bulliciosa, que contrasta con el personaje durmiente, cuyo futuro literario se evoca. El verso de Reina se retrotrae a la adolescencia de Virgilio, cuando su poesía aún no había nacido. Y es en las cuatro estrofas restantes cuando tiene lugar ese alumbramiento, como resultado de una visión y de una experiencia milagrosa, de una iniciación mística, podríamos decir. La quietud del durmiente se rompe con la epifanía de una diosa que brota a través de la cascada de la fuente, una diosa de formas perfectas, desnuda, chorreando agua –como Venus en su nacimiento– y reflejando la luz en las múltiples gotas que resbalan por su piel («una red de nítidos brillantes», v. 33): esa «diosa» (v. 28) o «ninfa» (v. 37) es, a buen seguro –como antes apuntábamos–, no sólo musa, sino un símbolo de la misma Belleza, que irradia resplandores y hechiza a quienes la contemplan. Y el poeta despierta de su sueño, la persigue casi en vano, pero no en vano del todo, porque alcanza a robarle unas hebras de su cabellera deslumbrante, que serán el origen de su música, la matriz de su verso. Tal es la génesis de la virgiliana poesía, expresada con imágenes de taller modernista: el poeta es secuaz incansable de la señora Belleza, que besa, seduce y escapa intangible o ape-

¹² Imagen que tendrá larga fortuna en la literatura española, como M^a Lida se encargó de demostrar en su conocido estudio «El rruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», recogido en su libro *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 100-117.

nas rozada. Ha creado así Manuel Reina una original ficción etiológica de la obra del mantuano: también la *Eneida* brotó –dícese aquí por extensión– de unos cabellos robados a la Belleza, atados a dos ramas y tañidos por el plectro del poeta.

Y aún podemos percibir cómo esta anécdota protagonizada por el poeta y la ninfa fugaz tiene por andamio y guía algunas secuencias míticas del mundo clásico: me refiero a los amores de la Luna y Endimión y, sobre todo, a las leyendas de Apolo y Dafne y, más aún, de Pan y Siringe. La correspondencia con la Luna y Endimión se da sólo en la primera parte de lo que aquí se cuenta, exactamente en el contenido de la estrofa VII: «La deidad ... posa en la frente del garzón dormido / sus amorosos labios palpitantes», porque así de castos se nos cuenta que fueron los amores de la Luna por este pastor del monte Latmo, que estaba eternamente dormido¹³. La correspondencia es mayor con las otras dos citadas leyendas, ambas testimoniadas por Ovidio en las *Metamorfosis* con especial brillantez. Con la de Apolo y Dafne (*Met.*, 1,452-567), esta anécdota de Manuel Reina concuerda en la súbita aparición de la ninfa, la seducción ejercida sobre el poeta, la persecución frustrada y el quedarse el poeta –como Apolo– con un último despojo o *souvenir* de aquella a la que había amado. Con el episodio ovidiano (*Met.*, 1,687-712) de Pan y Siringe¹⁴ es, sin embargo, con el que la anécdota de Manuel Reina guarda mayor concomitancia, porque, manteniendo los mismos elementos en común que tenía con la de Apolo y Dafne, añádese ahora que el resultado es también un instrumento musical: recuérdese que Pan corta unas cañas de aquellas en las que se había convertido su amada, la ninfa Siringe, y con ellas se fabrica la flauta de siete tubos o siringe, que, a partir de entonces será ya su habitual y característico instrumento musical, de manera modélica –sin duda– a como aquí con las hebras capilares de la ninfa se fabrica Virgilio esa especie de lira, que será artífice a su vez de su personal «endecha».

Recuerdos de textos clásicos y conocimientos de historia literaria antigua, amados según una sensibilidad modernista y con una doble intencionalidad, metaliteraria e histórico-literaria, dan lugar a este curioso poema decimonónico, donde Virgilio es imagen de todos los poetas en cuanto que seducido por la Belleza y secuaz de la seductora, donde también es ocasionalmente «un joven de pálido semblante», pero donde sigue siendo «ruiseñor mantuano», dueño de un «estro soberano» y «rey de los poetas».

4. HORACIO

El soneto «A Horacio», que es cronológicamente el primer poema de los aquí comentados, se conforma, al contrario de las piezas dedicadas a Catulo, Virgilio y Ovidio, como una alocución de Reina dirigida al poeta de Venusia. Es un testimonio ex-

¹³ Para cuyas fuentes, ninguna suficientemente explícita ni extensa, véase A. Ruiz de Elvira, «Endimión», en *Mitología clásica y música occidental*, Alcalá de Henares 1997, pp. 57-70, donde se pone luz sobre una complicada madeja de testimonios antiguos.

¹⁴ Cf. A. Ruiz de Elvira (1975, p. 446) a propósito de sus diversas fuentes.

plícito de encuentro con aquel otro poeta latino de época augústea, Quinto Horacio Flaco; y dice así:

En la profunda copa reluciente
de tus versos dorados, gran latino,
el néctar de tu numen peregrino
bebió mi corazón adolescente.
5 Tú me enseñaste a amar el bien presente,
las hermosas de cuerpo alabastrino,
la sagrada amistad, el áureo vino,
el verde campo, el patriotismo ardiente.
10 Tú, en horas de cansancio y amargura,
mitigaste mis lúgubres dolores
con tus máximas llenas de dulzura.
Por ti yo desdeñé pompas y honores,
y soy feliz con mi existencia oscura
entre pájaros, árboles y flores.

Es una composición escrita y construida con una parca simplicidad de medios. El contenido informa de la lectura altamente provechosa de Horacio por el autor, pero véase cómo, según el elenco de temas (vv. 5-8), parece que esa lectura se ha reducido al Horacio de las *Odas* y, en todo caso, de los *Epodos*, al Horacio lírico (vv. 12-14); pues no hay referencia a la temática filosófica, moral y metaliteraria que constituye el contenido básico de *Sátiras* y *Epístolas*.

La adjetivación es abundante, de tono encomiástico, y como vemos que es usual en Reina, con tendencia a las notas de color y de brillo («reluciente», «dorados», «alabastrino», «áureo», «verde»). Ese tono encomiástico de los adjetivos y el discurso apostrófico, con el vocativo en el primer cuarteto («de tus versos dorados, gran latino») y el pronombre de segunda persona encabezando las tres restantes estrofas («Tú... Tú... Por ti...») dan al soneto una cierta forma de himno (*cf.* por ejemplo, como forma paralela, la de la oda I 10 del propio Horacio, himno a Mercurio, con invocación en la primera estrofa, *Mercuri...*, anáfora de *te* en estrofas segunda y tercera, continuada por el *duce te* de la cuarta y el *tu* de la quinta).

Analizando el contenido, tenemos lo siguiente. En el primer cuarteto: declaración de una lectura de Horacio en época adolescente y juicio positivo sobre su poesía, tanto en la forma, según parecen indicar las expresiones «copa reluciente» y «versos dorados», como en la materia, según apunta el vocablo «néctar», y sin distinción de aspectos, como se implica en «gran latino» y en «numen peregrino», expresión en la que el adjetivo, obviamente, tiene el no infrecuente sentido de «extraordinario». En el segundo cuarteto hay un recuento sintético de los principales temas de los *Carmina*: «el bien presente» remite –claro está– a los frecuentísimos consejos horacianos a favor de aprovechar lo actual y de despreocuparse de lo inseguro y futurible, que pueden resumirse en su celeberrima fórmula *carpe diem* de *Carm.*, 1,11,8; el segundo verso, «las hermosas de cuerpo alabastrino», alude al tema del amor, concretado en esa sinécdoque que resume todos aquellos nombres de mujeres que poblaban sus versos: las Cínaras, Lidias, Galateas, Glíceras, Pirras, Neeras, Tíndaris, Cloes, Inaquias, Lá-

lages, Cloris y Frines, nombres reales o ficticios; otros dos temas muy horacianos se consignan en el verso tercero: el de la amistad y el del vino, apoyados no sólo en la experiencia vital del poeta romano, sino también enraizados en la tradición epicúrea, el primero, y anacreóntica, el segundo; y frente a la ordenación paralelística de los sintagmas nombre-adjetivo en ese verso, el cuarto se construye con el quiasmo «el verde campo, el patriotismo ardiente», que refleja otros dos importantes contenidos tópicos de los *Carmina*: el paisaje natural agreste, que era visto por lo general en el momento del cambio estacional (cf. odas como la 1,4 y 4,7, dedicadas al paisaje primaveral; la 3,29, que contiene imágenes del campo en verano, vv. 21-24; la 3,18, una pintura del otoño en escenarios rústicos; y la 1,9 y 4,12, paisajes invernales y campestres) y el tema político, que comprende no sólo sus manifestaciones de amor a la patria (a propósito de lo cual la célebre sentencia *dulce et decorum est pro patria mori* de 3,2,13 es suficiente testimonio), sino también de adhesión a Octavio y a su programa político, lo que de forma paladina se poetiza en el *Carmen Saeculare*. El primer terceto subraya los efectos positivos, edificantes y consoladores, de la poesía horaciana, sin duda por lo que tiene de doctrina filosófica (epicúrea y estoica) aplicada a lo moral, con esa orientación a la praxis vital tan característica y tan magníficamente condensada en emblemáticas sentencias, como la que abre la oda 2,3: *Aequam memento rebus in arduis / seruare mentem, non secus in bonis, / ab insolenti temperatam / laetitia...* Y con esta precisión se completa la lista temática que se ofrecía en la estrofa anterior, y al mismo tiempo se repara en una cuestión del estilo horaciano: la presencia de máximas morales en su discurso poético (o, lo que es lo mismo: la facilidad de aislar y utilizar como máximas fragmentos de su discurso poético). Finalmente, el último terceto repara, más aún si cabe que todo lo anterior, en la incidencia de la poesía de Horacio sobre el ámbito, no ya literario, sino vital del autor: el vate romano ha sido maestro de comportamiento, y de él ha aprendido Manuel Reina la lección de la vida retirada, lejos de las ocupaciones políticas, lejos de la fama y de su boato, en cercanía a la naturaleza, aludiendo aquí implícitamente al famoso epodo segundo, el *Beatus ille*, que de tanta fortuna había ya gozado en la literatura española¹⁵. Y ésta es, en sustancia, la materia y el mensaje de tan espontáneo y directo poema: la lectura de Horacio penetró fácil y benéficamente en el espíritu del autor y le enseñó no sólo a apreciar determinadas realidades del mundo y de la vida, sino, más aún, lo ayudó a vivir más felizmente. ¿Por qué no creerlo?

Aunque tan breve y conciso, es éste un apreciable y significativo homenaje al amigo y protegido de Mecenas. Tal consideración positiva de Horacio y tal afición a él no es aislada ni mucho menos en su época y en su contexto: recuérdese que sólo nueve

¹⁵ Cf. G. Agrait (1971). Contemporáneamente a Manuel Reina y en contraste con él, el poeta zaragozano Eusebio Blasco, nacido en 1844, incluido también por Guillermo Díaz-Plaja entre los premodernistas, como Reina (*Modernismo frente a noventa y ocho, op.cit.*, p. 276), tiene una parodia del tema del *Beatus ille*, que lo es sobre todo, más que de la pieza horaciana, de la imitación hecha por Fray Luis en su «Oda a la vida retirada», y reza así su primera estrofa, de manera ya bien significativa: «¡Oh qué dichosa vida / la del que en dulce calma recoleta / se va por la escondida / pelada senda escueta / donde no tiene nadie una peseta!...» (Eusebio Blasco, *Poesías festivas*, tomo XV de sus *Obras completas*, Madrid 1905, pp. 97-101).

años antes había salido a la luz la segunda edición, la definitiva, del *Horacio en España* de Menéndez Pelayo¹⁶; recuérdese que a principios de siglo, en 1819-1821, ya lo había traducido al completo el eminente Javier de Burgos¹⁷, y que, entre otros, el poeta Gabriel García Tassara¹⁸ lo había evocado –en términos análogos a los de Manuel Reina– en su poema *Leyendo a Horacio* (sus *Poesías* se publicaron en 1872, tres años antes de su muerte); y téngase en cuenta, en fin, que Rubén Darío manifestó esta misma afición, plasmada, entre otros textos, en su cuento *Respecto a Horacio (Papiro)*, que se publicó por primera vez en *La Tribuna* de Buenos Aires, el 18 de diciembre de 1893, sólo un año antes de aparecer *La vida inquieta* de Manuel Reina.

Como en muchos textos de los citados, la conversión de la figura y obra del poeta de Venusia en materia y argumento para la poesía es una secuela de la visión historicista que se había adueñado ya de la enseñanza de la literatura en general y de la grecorromana en particular.

5. OVIDIO

El tercer y último poema que aquí queremos traer es el titulado «Ovidio», compuesto en serventesios, y dividido en dos partes o secciones de 24 versos cada una. La primera se refiere a la etapa juvenil y alegre de la vida de Ovidio, cuando aquél escribió sus obras amatorias, *Amores*, *Arte de amar* y *Remedios contra el amor*; la segunda atiende a los años desdichados del destierro, cuando aquél compone las *Tristes* y las *Pónticas*. Para mi gusto es el poema más logrado de los cuatro que aquí comentamos. Leámoslo:

I

¿Veis esa alegre y rápida galera
que al viento da sus velas de escarlata
y resplandece al sol, como una hoguera,
sobre las olas de zafir y plata?

5 De Grecia, la inmortal, del mar sereno
que alegran cantos, risas y fulgores,
viene la rauda nave, en cuyo seno
vuelve a Roma el autor de *Los Amores*.

10 Ovidio en la áurea Grecia ha recorrido
los misteriosos bosques de laureles,
y en la campiña helénica ha bebido
auras de libertad y áticas mieles.

Mas cuando arriba a la ciudad de Octavio
se entrega a las eróticas delicias,

¹⁶ Madrid 1885; la primera fue de 1876.

¹⁷ Cf. Menéndez Pelayo (1951, VI, pp. 136-141).

¹⁸ Cf. Menéndez Pelayo (1951, VI, pp. 425-428); y mi trabajo «El horacianismo de Gabriel García Tassara», en P. Conde Parrado - I. Velázquez (eds.) (2005, pp. 1798-1808).

- 15 con estrofas de llamas en el labio
y el corazón sediento de caricias.
Y ciñendo, en ruidosas bacanales,
de húmedas flores rústicas guirnaldas,
gusta el amor en boca de corales
20 y los vinos en copas de esmeraldas.
Y sobre lecho de claveles rojos
recita, del placer en los excesos,
versos que brillan cual divinos ojos
y canciones que estallan como besos.

II

- 25 ¿Adónde va esa lúgubre galera
que desatado el aquilón azota?
¿Adónde va, surcando la mar fiera,
roto el velamen y la enseña rota?
Con el insigne Ovidio, hoy desolado,
30 al destierro la nave se encamina.
El crimen del cantor es ser amado
por Julia, su ilusión y su ruina.
Y cuando, tras borrascas pavorosas,
a Tomes llega el afligido vate,
35 su corazón, jardín lleno de rosas,
marchito ya, desesperado late.
En el destierro, bajo el lloro ardiente,
toma su inspiración sublime giro,
cual abre, bajo el agua transparente,
40 la flor del loto su urna de zafiro.
En el destierro brotan, encendidas
en la llama voraz de un noble anhelo,
sus *Epístolas*, águilas heridas
que hacia Roma imperial tienden el vuelo.
45 En el destierro, en fin, son arrancadas
a su amoroso corazón doliente
Las Tristes, ¡que fulguran como espadas
rojas hasta la cruz de sangre hirviente!

Comparada con las otras tres piezas comentadas, ésta tiene una densidad histórico-literaria mucho más acusada. Como poema que es, el autor ha elegido libremente unas instantáneas en la vida y producción de Ovidio, dejando de lado obras como las *Metamorfosis*, las *Heroidas* y los *Fastos* –que no son menos definitorias de la poesía del *sulmonés*– y seleccionando sólo esos dos momentos polares de su trayectoria vital y poética: el juvenil de la sonrisa y del amor (cf. *Amores* 1,1,3: *risisse Cupido*), y el infeliz del destierro. No es ningún fragmento de historia literaria; pretende ser ante todo esta composición un fragmento de poesía. Y parece que el objetivo de Manuel Reina es alumbrar –poéticamente– la génesis de esos dos tipos, tan distintos, de elegía ovidiana, la jovial del amor y la lúgubre de la nostalgia de Roma; y por ello la orientación etiológica de este poema es la misma que veíamos en el poema sobre Virgilio; véase, en efecto, cómo, al

igual que en aquella composición, las dos partes de que consta ésta terminan explicando la relación genética entre la obra y la vida; en el poema sobre Catulo el motivo literario-etiológico estaba también presente (estrofa tercera: «Hoy que Lesbia, con ojos airados, / me arroja a las simas / del dolor, en sus bucles dorados/ canta el pájaro azul de mis rimas»), aunque era secundario y subordinado al tema principal, que era la plegaria a Venus. Esta pieza sobre Ovidio –como las otras ya vistas sobre Catulo y Virgilio– conjuga, pues, el componente histórico-biográfico con el metaliterario, que es precisamente esa voluntad de ahondar en las raíces sentimentales y vitales de lo poético.

Elementos de historia literaria aquí integrados son esa noticia del viaje juvenil de Ovidio a Grecia (del que tenemos noticia por *Pont.*, 2,10); su estancia allí; su regreso; la composición de sus obras amatorias juveniles, de las que sólo se mencionan los *Amores*; su hipotética (pero totalmente insegura) relación sentimental con Julia, la hija (o la nieta) de Octavio (y no su «hermana», según erróneamente consta en nota al poema en la edición de Reina) como causa para el destierro (noticia para la cual no hay más apoyo antiguo que una referencia en Sidonio Apolinar, *Carm.*, 23,158-171, cuatro siglos y medio después de Ovidio); su destierro mismo a Tomis; el tormentoso viaje marítimo hacia aquel lugar (como se refleja, por ejemplo en *Trist.*, 1,2); la composición en el destierro de las *Tristes* y las *Pónticas* (o *Epístolas desde el Ponto*) en un clima de lacrimosa aflicción (pero citadas aquí esas obras en orden cronológico inverso). Si a Catulo lo calificaba Reina como «gentil» y de «estro hirviente», si a Virgilio lo llamaba «sublime», «rey de los poetas» y de «estro soberano», aquí al sulmonés lo etiqueta sobriamente como «insigne», y coyunturalmente como «afligido vate»; son sus obras juveniles de tema erótico, entendidas como conjunto, y las dos obras principales del destierro, *Tristes* y *Pónticas*, las que en estos serventesios son objeto de una caracterización en clave poética; y la verdad es que, si bien a *Tristes* y a *Pónticas* (aquí simplemente llamadas *Epístolas*) las define más o menos acertadamente, pero con no poca vaguedad (*Epístolas* = «águilas heridas / que hacia Roma imperial tienden el vuelo»; *Tristes* = «¡que fulguran como espadas / rojas hasta la cruz de sangre hirviente!»), y, por lo que se refiere a *Tristes*, con notable hipérbole, aún más ampulosa hipérbole y mayor vaguedad hay en la definición del asunto y tono de la poesía juvenil de su primera época: «estrofas de llamas en el labio», «versos que brillan cual divinos ojos», «canciones que estallan como besos», etiquetas que no desvelan más que tangencialmente su materia amorosa en general y que no garantizan una lectura directa de las mismas –que ni siquiera se mencionan ni distinguen aisladamente–, sino más bien apuntan a información obtenida de alguna *Historia de la literatura latina* de las varias que ya circulaban por nuestras aulas¹⁹; ni siquiera brota el nombre de Corina, que podría haber perfilado sentimentalmente su evocación. Además se cae de lleno, obedeciendo al tópico, en esa imagen gratuita –pero es la *lectio facillior* de su obra, claro está– de un joven Ovidio exclusivamente hedonista y vividor, plenamente anacreóntico, entregado a las «eróticas

¹⁹ Véase, en general, la obra ya mencionada de F. García Jurado (2005), y en concreto el interesante trabajo allí recogido del propio compilador, «Los primeros manuales de literatura latina» (pp. 85-108). Véase también F. García Jurado (2002, p. 34), para la hipotética relación entre Julia y Ovidio, aceptada también por Camús.

delicias», a las «ruidosas bacanales», sin otro oficio que el de gustar amor «en boca de corales», beber vino «en copas de esmeraldas», y recitar versos brillantes en medio de los excesos del placer²⁰. Es, por otra parte, ésta la visión que los parnasianos, simbolistas y modernistas se empeñaban en tener del mundo grecorromano, y más particularmente de Roma: una visión ingenua y deformada de griegos y, sobre todo, romanos, sumidos en perpetua fiesta y orgía, entre guirnaldas, vino y amores, como envés y contrapunto a la presunta «tristeza» del cristianismo y a su predicada austeridad de costumbres, que a ellos tanto les gustaba resaltar con disgusto. Pero que un poema esté por encima de los tópicos de su tiempo, aunque sea requisito a menudo muy deseable, es también algo que no podemos siempre reclamar. Ya es bastante mérito desde el punto de vista filológico esta semblanza versificada del poeta antiguo, donde se sigue el proceso biográfico y literario en una cálida y coherente evocación.

El mayor mérito de esta pieza, a mi juicio, radica, no obstante, en su arquitectura. Las dos partes de que se compone el poema –alegre juventud (I) y triste destierro (II)– son extraordinariamente simétricas y equilibradas. Ése es el simple esquema de su construcción: seis serventesios en cada una de esas partes, respuestas temáticas y verbales en una y otra, numerosos contrastes, y, en general, una afinada multicorrespondencia semántica. Para mayor evidencia, detallamos a continuación esta simetría y equilibrio:

1. Comienzo interrogativo en ambas secciones (primera estrofa de cada una).
2. Bipartición de ambas secciones: primeras tres estrofas dedicadas al viaje (vv. 1-12 y 25-36), segundas tres estrofas –marcadas formalmente en la sección segunda con la anáfora «En el destierro...»– dedicadas al lugar de destierro, Roma o Tomis (vv. 13-24 y 37-48).
3. «Alegre galera»: «lúgubre galera» (primer verso de cada sección).
4. «Viento» (v. 2): «aquilón» (v. 26).
5. «Mar sereno» (v. 5): «mar fiera» (v. 27).
6. «Velas de escarlata» (v. 2): «roto el velamen» (v. 28).
7. «De Grecia ... a Roma» (vv. 5-8): «a Tomes» (v. 34).
8. «Ovidio» (v. 9): «Ovidio» (v. 29).
9. «Corazón sediento de caricias» (v. 16): «corazón ... desesperado late» (vv. 35-36).
10. Caracterización contrastiva de *Amores* y demás obras amoratorias de primera época, en conjunto (vv. 13-24), frente a *Tristes* y a *Pónticas* (vv. 37-48).

²⁰ Esa idea se ve que había cundido ya en la historiografía literaria y en la docencia, y así no es de extrañar que el escolapio Basilio Bogiero incluya en sus *Poesías* (Madrid 1817), entre otras biografías versificadas de escritores antiguos (Cicerón y Horacio), esta de Ovidio, en la que se justifica el desdichado fin del poeta en el destierro como justo pago a su anterior vida, consumida en los excesos del placer. Sin duda este poemilla estaba destinado a difundirse entre los pupilos del fraile y a servirles de lección moral: «Publio Ovidio Nasón nació en Sulmona, / en Roma lo instruyeron en las ciencias, / mas él de la dulzura de Helicon / blandamente arrastrado, / al cantar de las Musas delicado / aplicó sus primeras diligencias; / y de Baco y de Venus inspirado / se atrevió a publicar sus demasías; / y sus locas pasiones / en cultas poesías / declaró sin recato ni medida, / y a pecar enseñó dando lecciones. / También cantó la historia, / los disfraces, los nombres / de sus dioses, peores que los hombres. / Hasta que a los rigores del Euxino / lo arrojó Augusto-César irritado. / Allí se lamentó de su destino, / allí se querelló del crudo hado; / allí, por acallar su triste suerte, / cantó con elegíaco instrumento / el establecimiento / de las romanas fiestas, / mas en breve la muerte / lo postró con mortal melancolía, / y el triste fin le dio que merecía». De estas biografías versificadas nos hicimos eco en el *Boletín Informativo de la Deleg. de Madrid de la SEEC*, 21 (mayo 1994) 89-93.

La descubierta materia histórico-literaria y la cuidada arquitectura bipartita y simétrica del poema se revisten, como en los anteriores casos, de las galas estilísticas propias del Modernismo. De modo que el sello colorístico es abundante (sobre todo en la primera parte, donde se destaca lo jovial), ya sea expresado en adjetivos propiamente dichos o en locuciones adjetivas («de escarlata», v. 2, «de zafir», v. 4, «de corales», v. 19, «de esmeraldas», v. 20, «rojos», v. 21, «de zafiro», v. 40, «rojas», v. 48), entre los cuales –nótese– el azul, el tópico azul que daría título al libro de Darío, está implícito en el «zafiro» doblemente mencionado; y abundan no menos –siguiendo la tónica de los ya vistos poemas dedicados a Catulo, Virgilio y Horacio– las notas de brillo y resplandor, también dominantes en la parte primera para marcar el lujo hedonista («resplandece», v. 3, «de ... plata», v. 4, «fulgores», v. 6, «áurea», v. 9, «que brillan», v. 23, «que fulguran», v. 47), y las alusiones florales («de húmedas flores rústicas guirnaladas», v. 17, «claveles», v. 21, «rosas», v. 35, «flor del loto», v. 40). Hay también una visible presencia de vocablos esdrújulos, mayormente adjetivos («rápida», v. 1, «helénica», v. 11, «áticas», v. 12, «eróticas», v. 14, «húmedas», v. 18, «rústicas», v. 18, «lúgubre», v. 25), que favorecen los ritmos dactílico o anapéstico en estos endecasílabos, ritmos a los que luego serán tan proclives Rubén Darío y Salvador Rueda.

Lo modernista, sin embargo, no se queda sólo en la métrica, en la *elocutio* y en la vestimenta del contenido, sino que atañe al contenido mismo: lo hemos visto y destacado en esa propensión a la visión hedonista de las culturas clásicas, herencia de parnasianos y simbolistas. Y lo vemos del mismo modo en esa exaltación de Grecia como una especie de paraíso o lugar idealizado de la dicha, de la libertad y de la dulzura, «inmortal» y «áurea» (estrofas 2 y 3 de la sección primera), que resulta así distinguida frente a Roma, «la ciudad de Octavio», caracterizada sólo como sitio de placeres, y frente a Tomis, lugar bárbaro del lloro y del dolor. Tal imagen de Grecia, y de Atenas en concreto, es la que antes Renan (1823-1902), en su *Prière sur l'Acropole*²¹, oponía al Cristianismo; tal imagen es la que, por ejemplo, Pierre Louys (1870-1925)²² exaltará con vehemencia y contrastará del mismo modo con el espíritu religioso cristiano, proponiendo un regreso a la Antigüedad pagana; y tal imagen es la que a un modernista español como Salvador Rueda lo hará exclamar en «La risa de Grecia»²³:

No has muerto, no mueres, ¡oh Grecia triunfante!
por cima del rostro de Cristo expirante,
aún tu tirso asoma detrás de la Cruz;
y aún del universo llevada en las brisas,
vives hecha danzas y juegos y risas,
y amor y cinceles y versos y luz.

Así pues, tenemos en esta pieza una interesante muestra de tradición clásica en cauce modernista, una atinada captación poética de esos dos momentos polares en la biografía y en la producción poética de Ovidio, aun con las deformaciones y sesgos que eran de esperar como fruto de la cambiante lente de los tiempos.

²¹ Cf. G. Highet (1978, II, p. 242).

²² Cf. G. Highet (1978, II, pp. 247-249).

²³ Véase mi citado artículo «Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda», pp. 495-498.

6. CONCLUSIÓN

Este poeta de Puente Genil, pionero de aquel movimiento literario que sirvió de bisagra cultural a los dos últimos siglos, se ha encontrado en estos cuatro poemas con los más áureos representantes de la poesía latina, ha dialogado con ellos, los ha retratado en su más tópico y habitual paisaje, en actitudes igualmente tópicas (aunque algo más insólita y forzada la de Virgilio), variando en su acercamiento por medio de la alternancia de la primera, segunda o tercera persona y de la también alternante referencia a la biografía o a la obra poética de aquéllos, y nos ha dejado su fotografía, más o menos nítida. Manuel Reina ha sido testigo de esta manera, en el vehículo de su poesía, del Historicismo literario que ya dominaba plenamente en su siglo. No así, en tiempos anteriores –y apréciase la diferencia–, ni Garcilaso ni Fray Luis ni Herrera ni Góngora, lectores consumados de esos mismos poetas, para quienes Virgilio, Horacio y Ovidio eran sobre todo versos y versos y maravillosos e imitables o inimitables versos, almas versificadas, en suma, y no tanto biografía ni figuras con perfil y tiempo, pero apenas sin palabra.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1987), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba.
- AGRAIT, G. (1971), *El Beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Puerto Rico .
- AGUILAR Y CANO, A. (1897), *Manuel Reina. Estudio biográfico*, Puente Genil.
- AGUILAR PIÑAL, F. (1968), *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid.
- AGUILAR PIÑAL, F. (1987), «La poesía modernista de Manuel Reina», en AA. VV., *Actas del Congreso Internacional...*, pp. 381-389.
- CERNUDA, L. (1957), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid.
- CRISTÓBAL, V. (1994), «Vidas de escritores latinos, por Basilio Bogiero de Santiago, Sch. P. (Poesías, Madrid 1817)», *Boletín Informativo de la Deleg. de Madrid de la SEEC* 21, pp. 89-93.
- CRISTÓBAL, V. (2002), «Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 20,2, pp. 493-517.
- CRISTÓBAL, V. (2005), «El horacianismo de Gabriel García Tassara», en P. Conde Parrado - I. Velázquez (eds.), *La Filología Latina. Mil años más*, Madrid, pp. 1798-1808.
- DÍAZ PLAJA, G. (1979 = 1951), *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid.
- GALLEGO MORELL, A. «Manuel Reina en la espiral del Modernismo», en AA. VV., *Actas del Congreso Internacional...*, pp. 373-380.
- GARCÍA JURADO, F. (2002), *Alfredo Adolfo Camús (1797-1889). Humanismo en el Madrid del siglo XIX*, Madrid.
- GARCÍA JURADO, F. (comp.) (2005), *La historiografía de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, Málaga.
- HIGHET, G. (1978), *La tradición clásica*, trad. española de A. Alatorre, México (=Nueva York -Londres 1949).
- HURTADO CHAMORRO, A. (1967), *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid.

- LASSO DE LA VEGA, J.S. (1964), «El mito clásico en la literatura española contemporánea», *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 405-466.
- LIDA DE MALKIEL, M^ªR. (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1951), *Horacio en España*, Madrid 1885 (1^a ed. 1876), en *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, t. VI, Santander.
- NIEMEYER, K. (1992), *La poesía del premodernismo español*, Madrid.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1975), *Mitología clásica*, Madrid.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1997), *Mitología clásica y música occidental*, Alcalá de Henares.
- TORRES RIOSECO, A. (1963), *Precursores del Modernismo*, Nueva York.