

Presencia de Virgilio y Ovidio en la Égloga de Sileno de Juan Arolas*

Juan Luis ARCAZ POZO

RESUMEN

El presente artículo analiza la *Égloga* III de Juan Arolas destacando la influencia de Virgilio y Ovidio en la composición y redacción de la pieza: del primero toma el marco general de la *Bucólica* VI y del segundo el episodio de Escila de las *Metamorfosis* para dar contenido a la canción de Sileno. Además de la presencia de estos textos y autores, Arolas caracteriza a la maga de la que habla Sileno con los rasgos propios de las alcahuetas de la poesía elegíaca latina y da a su égloga un tono didáctico posiblemente tomado de los *Remedia amoris* —aun teniendo en cuenta algunos ecos palpables del *Idilio* XI de Teócrito— al adoptar como punto de partida de la composición la idea de que la magia no cura los males de amor.

Dentro de la producción de corte neoclásico del poeta Juan Arolas, ampliamente preñada de reminiscencias y ecos verbales de autores latinos, además de sus conocidas *Cartas amatorias* podemos encontrar cuatro églogas¹ que, asimismo, hunden sus raíces en la tradición bucólica anterior, pero en las que los temas no sólo apuntan a los normalmente desarrollados por los personajes del mundo pastoril, sino que éstos los toma también de otras composiciones ajenas al género bucólico, aunque su marco y problemática amorosa cuadra a la perfección con la queja de amor que señorea como telón de fondo en el ambiente campestre de la poesía bucólica.

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación, financiado por la DGICYT, «Virgilio en España» (PS94-0021).

¹ Véase un breve comentario de ellas en L.F. Díaz Larios, *Obras completas de Juan Arolas*, edición y estudio preliminar, Madrid, BAE, 1982, vol. I, pp. LX-LXIII.

Entre los más claros e importantes precedentes que Arolas toma como modelos en el género se encuentran Virgilio y Garcilaso de la Vega. Del primero ya veremos cómo el escolapio se apropia de la ficción relativa al canto de Sileno de la *Bucólica* VI en su *Égloga* III, mientras que del segundo, como apunta L. F. Díaz Larios², Arolas hace en su *Égloga* I «una copia de la de Salicio y Nemoroso tanto en el esquema métrico de las estancias (...) como en el asunto, (...) figuras de dicción, comparaciones, epítetos, formas verbales...» y, asimismo, también «de las otras dos églogas del cantor de Elisa».

Pero sus temas pastoriles exceden los tratados por estos dos poetas, y así Juan Arolas ambienta en el marco pastoril, como de alguna manera estaban ya ambientados en sus fuentes —aunque allí, lógicamente, no se tratara precisamente de poesía bucólica—, asuntos que toma de autores que eran objeto de su ávida lectura. En concreto, la *Égloga* II del escolapio se compone en torno al tema de los amores de Polifemo y Galatea, asunto que toma carta de naturaleza en la literatura posterior a partir, principalmente, del relato ovidiano de *Met.* XIII 740-897 —donde, curiosamente, predomina con gran fuerza la ambientación bucólica frente al tono épico de la obra³—, si bien el mal de amor del cíclope ya había sido tratado con anterioridad a Ovidio, según es sabido, por Teócrito (*Idilio* XI). Sin embargo, no es ni a Ovidio ni al poeta griego a quien apunta como fuente y modelo la recreación de Arolas, sino a Góngora, de quien no sólo parece haber tomado la articulación general del relato (pues tanto Góngora como después Arolas suprimen algunos detalles presentes en el pasaje ovidiano —p.e., el de los oseznos con que Polifemo quiere poner a gala su ternura y ganar el favor de Galatea [*Met.* XIII 834-837]—), sino que también toma de él descripciones y expresiones típicamente gongorinas, además de que en el texto afloran estilemas propios de Garcilaso, Fray Luis y Gil Polo, según apunta nuevamente sobre todo ello Díaz Larios⁴.

Antes de pasar a un análisis más detallado del texto que nos ocupa, diremos, por último, que la *Égloga* IV es también una recreación en clave pastoril de la fábula de Acteón narrada por Ovidio en *Met.* III 138-252 y que en ella prima de igual manera la ambientación bucólica del tema escogido, el cual se amolda sin ningún tipo de estridencias a la estampa campestre que Arolas nos pinta en su composición.

² Cf. *op. cit.*, p. LX.

³ Sobre ello, véase el análisis del episodio realizado por J. Farrell, «Dialogue of genres in Ovid's 'Love-song of Polyphemos' (*Metamorphoses* 13.719-897)», *AJPh* 113 (1992), 235-268.

⁴ Cf. *op. cit.*, p. LXI.

1. La *Égloga* III de Juan Arolas: mezcla de fuentes y géneros

Lo curioso, sin embargo, de la *Égloga* III en torno a Sileno, compuesta, al igual que la anterior, hacia 1845⁵ y dada a conocer por vez primera en la mencionada edición de L. F. Díaz Larios⁶, es que si, efectivamente, el modelo del marco bucólico es enteramente la *Bucólica* VI de Virgilio, sin embargo el asunto central de la pieza no es exactamente el del canto del Sileno virgiliano (aunque el poeta diga «quiero cantar de sinsabor ajeno / la tonada que ensaya el buen Sileno», entendiendo que el Sileno por antonomasia es el que protagoniza la bucólica del mantuano), sino una variación muy del estilo de Arolas, por la contaminación de fuentes, sobre un tema típicamente elegíaco —el de la maga— que parece apuntar, desde el punto de vista del didactismo que pretende⁷, a los *Remedia amoris*, ya que aquí el canto de Sileno —según el poeta nos indica al comienzo de la composición, abierta de igual manera que Teócrito abría su *Idilio* XI sobre los amores de Polifemo, donde el poeta manifiesta a su amigo Nicias que la poesía es el único bálsamo posible contra el mal de amores— tiene por objeto demostrar que la magia no es efectiva en asuntos de amor, pues no lo puede hacer olvidar ni lo procura (vv. 4-15):

No hay yerba en las praderas dilatadas
que pueda con su jugo dar consuelo
al profundo dolor y pena grave
que aqueja a los sensibles amadores
o por desdén o celos roedores.

En vano cortará, cuando la luna
llenare el circo de bruñida plata,
la raíz del eléboro encantada
con mágico conjuro, la importuna
hechicera en tal arte consumada,
para calmar con jugo prodigioso
la herida que amor abre en un amante...

Por otro lado, esa historia relatada por Sileno, que en principio nada tiene que ver con las muchas que cuenta el personaje de Virgilio (aunque

⁵ La *égloga* fue publicada, bajo el pseudónimo de las iniciales M.C. con que Arolas firmó algunas de sus composiciones utilizando las siglas del nombre del editor valenciano Mariano de Cabrerizo (cabecilla de uno de los focos más importantes del romanticismo de la ciudad del Turia), en el *Diario Mercantil de Valencia* el día 2 de abril de 1845, época en la que ya había hecho honda mella en el poeta la enfermedad mental que lo llevaría poco después a la muerte, de ahí que optara por firmar sus composiciones poéticas bajo el mencionado pseudónimo.

⁶ Cf. *op. cit.*, pp. 33-35.

⁷ Ya señala Díaz Larios (*op. cit.*, p. LXII) que en las *églogas* de Sileno y Acteón, compuestas en los últimos años de la vida de Arolas, «hay (...) un cambio de perspectiva respecto al mundo clásico, visto ahora con la retina del moralista zumbón, distanciado espiritualmente de él».

entre esos relatos el poeta de Mantua sí incluye una referencia al primero de los que vamos a mencionar ahora, el de Escila —*Buc.* VI 74-77—, está basada en aquella otra incluida en las *Metamorfosis* ovidianas y relativa al triángulo amoroso Escila-Glauco-Circe, del que uno de sus vértices es precisamente una hechicera (Circe), que culmina con la conversión de la joven Escila en un ser monstruoso o también, pues su estructura y asunto es muy semejante a ésta, la que el ficticio Macareo ovidiano incluye en su relato sobre las andanzas de Ulises y que se refiere a otro triángulo amoroso, con uno de sus vértices nuevamente apuntando a esta hechicera, que culmina, a su vez, con la metamorfosis de Pico y la muerte de la ninfa Canente. En ambos casos, si bien hay algún detalle que nos invita a inclinarnos más claramente hacia la dependencia del canto del Sileno de Arolas con respecto al primer relato ovidiano, nos encontramos con que el tema de fondo que subyace en la égloga del escolapio es el mismo que en estos dos paralelos relatos ovidianos: ni los poderes mágicos de Circe, hechicera por antonomasia de la mitología, han conseguido variar en su favor los sentimientos amorosos de nadie.

En síntesis, el esquema argumental de esta égloga de Arolas es el siguiente. Comienza el poeta aludiendo a la incapacidad de la magia en lides de amor muy a pesar de todo lo que una maga esté versada en su arte, pues para curar los males de amor sólo es válido el cultivo de la poesía (vv. 1-20). A continuación, nos presenta, en un típico *locus amoenus*, a unas muchachas que se encaminan a una gruta donde encuentran a Sileno profundamente dormido y con signos de embriaguez; tras atarlo de pies y manos, consiguen despertarlo para decirle que lo liberarán de las ataduras, y además lo cubrirán con sus besos, si les canta una dulce melodía: de esta forma, Sileno accede a su petición y, flauta en ristre, con el acompañamiento de su propio eco se dispone a iniciar su entrega musical (vv. 21-60). En ella refiere los males de amor que sufrió en su juventud al caer cautivo de los encantos de una joven llamada Neera (vv. 61-84). La cura de este amor no correspondido la pone en manos de una hechicera que lo que en realidad intenta es ganarse con sus encantamientos el favor del joven, como ya había conseguido antes con otros mediante sus extraordinarios ensalmos (vv. 85-114). Después de unos días sometido a sus sortilegios, la maga convoca a todos los moradores del mundo bucólico, ninfas y pastores, para demostrar los efectos de su arte: pretende hacer ver que Sileno ha olvidado a Neera y que ahora es presa del amor hacia ella (vv. 115-138). Muy al contrario de lo esperado, Sileno no ha cejado en su pasión por su joven amada y, tras dejar claro que Neera no se ha esfumado aún de su corazón y que, por añadidura, la hechicera no ha conseguido hacerse con su amor a pesar de los encantamientos, burla la eficacia de sus ensalmos y la maga es objeto del escarnio general de los presentes (vv. 139-150). Termina la égloga tomando el poeta de nuevo la voz y cerrando el episodio con un cierto tono humorístico al

preguntarse si el viejo Sileno recibió de las ninfas el pago prometido (vv. 151-156).

2. El marco bucólico virgiliano de la *Égloga* de Arolas

En efecto, según podemos apreciar, el marco general de la *égloga* apunta sin género de dudas a la *Bucólica* VI de Virgilio. Recordemos que allí era también el poeta, en primera persona, el que abría la composición aludiendo, a modo de *recusatio*, a la conveniencia de cultivar un género menos elevado que la *épica*, la cual, a su juicio, ya tenía como máximo representante a Varo (vv. 1-12). Así, inspirado por las *Piérides*, comienza su composición advirtiéndonos de la presencia de dos jóvenes, Cromis y Mnasilo, a los que luego se unirá la *náyade* Egle, que encuentran casualmente a Sileno dormido en una cueva con claros signos de embriaguez; lo atan con una guirnalda y consiguen que, tras haberlo desatado, les entone una canción largamente prometida (vv. 13-30). En ella Sileno, cuya canción reproduce el poeta de modo indirecto, hace un rápido recorrido por diversos relatos mitológicos que engarza sucesivamente: el origen del mundo, el episodio de Pirra, el de Hilas, el de Pasífae y el toro, el de las *Prétides*, Atalanta, las hermanas de Faetón, etc (vv. 31-81), hasta que, al fin, el poeta termina su *bucólica* con la consabida alusión al momento de encerrar el ganado en los apriscos (vv. 81-86).

Precisamente, entre las últimas leyendas tratadas por Sileno nos encontramos con una escueta mención a la que parece haber seleccionado y amplificado Arolas en su *égloga*: la de Escila. Pero, como es bien sabido, la mención que Virgilio hace al personaje mitológico de Escila contamina dos leyendas relativas a dos jóvenes absolutamente distintas⁸; mezcla la Escila hija de Niso que, enamorada de Minos mientras éste asediaba Mégara, traicionó a su padre cortándole el cabello dorado del que dependía la estabilidad de su poder y fue metamorfoseada en cerceta, con la joven Escila de la que se enamora Glauco y a la que Circe, por despecho amoroso, convierte en el conocido monstruo marino devorador de navegantes. Arolas pudo inspirarse en este detalle para elegir como ejemplo del tema central de su *égloga* el episodio de Escila, pero a partir de él no pudo construir la historia que relata Sileno; sin duda, en este episodio el escolapio trabajó con

⁸ Dicha contaminación también se vuelve a repetir en Ovidio, *Am.* III 12, 21-22 (*Per nos Scylla patri caros furata capillos / pube premit rabidos inguinibusque canes*), aunque los dos personajes están tratados por separado, y referidas también sus respectivas transformaciones, en las *Metamorfosis* del *sulmonés*: la de la hija de Niso en VIII 6-154 (tema también del poema pseudovirgiliano *Ciris*) y la de la joven Escila amada por Glauco en XIII 894-XIV 74 (si bien la metamorfosis, en concreto, está relatada en XIV 51-67, además de una inicial alusión a ésta en XIII 730-737).

el material que le proporcionaba el relato ovidiano de *Metamorfosis*, pero, además, describiéndonos a una hechicera vestida con los ropajes de *saga* elegíaca, que tan bien conocía Arolas por su trato directo con los poetas romanos, y dando a su composición el tono didáctico o ejemplificador (tan acorde, por lo demás, a las últimas composiciones del poeta español, como ya hemos apuntado) propio de los *Remedia amoris* de los que parece colegirse, en última instancia, el tema de la égloga del escolapio.

Con todo, repetimos que el encuadre es enteramente virgiliano no sólo por la aparición de Sileno o por el ambiente pastoril propio del género, sino porque hay claros ecos verbales y compositivos del poeta de Mantua en la *pieza* de Arolas. En primer lugar, es evidente el paralelismo de la situación inicial de ambas églogas; Virgilio comienza hablando de poesía con la mencionada *recusatio* del género épico y Arolas también se refiere a ella pero en términos bien distintos, diciendo que ésta, mejor que hierbas o encantamientos, es el método más adecuado para remediar los males de amor (por tanto, haciendo una valoración semejante a la que Ovidio hace en *Remedia*). A continuación, ambos poetas nos presentan a los personajes de su composición: Virgilio tres jóvenes, Cromis y Mnasilo y luego Egle, y Arolas cuatro ninfas (Aglaura, Galatea, Licoris y Amaltea); éstos van a encontrar a Sileno en semejante actitud, adormecido por el vino, y asimismo lo van a tratar de igual manera: lo atarán y le pintarán burlescamente la cara con moras; después Sileno se despertará y les pedirá que lo suelten para regalarlos con una de sus canciones. Una vez liberado, Sileno comienza su canción hasta que, al final, de nuevo el poeta recobra su voz -aunque en Virgilio es el propio poeta el que indirectamente ha expuesto la canción de Sileno y en Arolas éste lo hace de manera directa- y concluye la *pieza*. Ésta es, en suma, la estructura de ambas églogas y en ella queda clara la dependencia de Arolas con respecto a Virgilio.

De una similar disposición compositiva pasamos a lo que son ya evidentes ecos verbales, tanto más nítidos cuanto más se acerca en sus detalles compositivos la égloga de Arolas a la del mantuano. Entre éstos, son especialmente destacables los que se refieren al encuentro de Sileno por parte de los jóvenes, a la burla que éste sufre y a la promesa de que si lo sueltan escucharán su canción. En cuanto a lo primero es clara la deuda de Arolas, quien relatando de esta forma dicho encuentro (vv. 27-40):

Brillaba el sol en el cenit ardiente,
y ya todo pintado pajarillo
buscaba sombra y la sonora fuente
para templar su sed, cuando salían
de sus chozas Aglaura y Galatea
y por la verde selva discurrían
con la rubia Licoris y Amaltea:

llegaron a la gruta de Ericina
y allí, tendido sobre el duro suelo,
a Sileno encontraron que dormía;
junto a sus pies el jarro y ancha copa
exhaustos del licor echado había
y, de pámpanos verdes coronado,
gozaba de un descanso regalado,

recuerda con absoluta evidencia los versos de Virgilio (*Buc.* VI 13-17):

...Chromis et Mnasyllus in antro
Silenum pueri somno uidere iacentem,
inflatum hesterno uenas, ut semper, Iaccho;
serta procul tantum capiti delapsa iacebant
et grauis attrita pendebat cantharus ansa.

De igual manera, la burla que sufre el Sileno de Arolas remite verbal y claramente a la que padece el personaje virgiliano, pues si en el escolapio éste es pintado con moras y maniatado, aunque antes de despertarse (vv. 41-45):

Con negro fruto de un zarzal vecino
le pintaron el rostro de tal modo,
que espantaba a las mismas burladoras;
ataron pies y manos del beodo
y también las mancharon con las moras,

en Virgilio, Sileno es, primero, maniatado por Cromis y Mnasilo y luego pintado -en este caso por la náyade Egle y después de haberse despertado- también con los frutos de un zarzal cercano (*Buc.* VI 18-22):

Adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo
luserat) iniciunt ipsis ex uincula sertis.
Addit se sociam timidisque superuenit Aegle,
Aegle Naiadum pulcherrima, iamque uidenti
sanguineis frontem moris et tempora pingit.

Y, finalmente, en los dos poetas el pago por la liberación es el mismo: Sileno, vista la burla de que ha sido objeto, les obsequiará con una de sus celebradas actuaciones. La única diferencia de Arolas con respecto a Virgilio es que en su égloga son los jóvenes quienes, además de prometerle en pago multitud de besos, le imponen esta condición a Sileno, el cual comienza su canción rodeado de un ambiente típicamente bucólico en el que la propia naturaleza participa también del espectáculo (vv. 50-60):

Prometieron librarle de los lazos
 si cantaba su rústica tonada,
 y después de cantar, muchos abrazos
 y besos de su boca regalada.
 Admitiendo tan lindas condiciones,
 libre quedó de estrechas ataduras,
 aseó su vestido descuidado,
 y recorriendo con su boca un rato
 las desiguales cañas de un silbato,
 repitiendo su voz las peñas duras,
 así cantó de ninfas rodeado,

mientras que en la bucólica virgiliana es el propio Sileno el que se ofrece a ello sin que medie promesa alguna de pago por parte de los jóvenes, aunque, como ocurre en la égloga de Arolas por seguimiento de ésta, su canto surte también sus efectos en la naturaleza que escucha y se ofrece él mismo a obsequiar de forma particular a la muchacha (*Buc.* VI 23-30):

Ille dolum ridens «quo uincula nectitis?» inquit;
 «soluite me, pueri; satis est potuisse uideri.
 Carmina quae uultis cognoscite; carmina uobis,
 huic aliud mercedis erit». Simul incipit ipse.
 Tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres
 ludere, tum rigidas motare cacumina quercus;
 nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes,
 nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea.

3. El canto de Sileno: un relato de las *Metamorfosis* de Ovidio en marco bucólico

Y hasta aquí lo que de virgiliano tiene la pieza del poeta español, pues, como hemos señalado antes, el contenido del canto de su Sileno no es réplica del de Virgilio. Muy al contrario, lo que parece que Arolas ha escogido como tema de la canción del personaje virgiliano ha sido parte del contenido de la mencionada leyenda recogida por Ovidio en sus *Metamorfosis* que tiene como protagonistas a Glauco, Escila y Circe. Ciertamente es que ninguno de estos nombres aparece en el texto de Arolas y que el mito ovidiano no está reflejado al completo, ya que no hay mención alguna del trágico desenlace final de la leyenda que culmina con la metamorfosis de Escila, pero la canción de Sileno ofrece en su conjunto algunos detalles estructurales que revelan en el fondo las líneas maestras del relato de Ovidio.

En primer lugar, atendiendo a la estructura general del canto de Sileno y ya que no podemos establecer paralelos verbales entre Arolas y el *sulmonés*, hemos de considerar que el triángulo amoroso que el escolapio construye y

en el que, al igual que en el de Ovidio, uno de sus vértices está representado por una hechicera, responde sin demasiados problemas al del poema épico latino. Como en el episodio de *Metamorfosis*, el amante acude a la ayuda de la maga con el fin de liberarse de su mal de amor al no ser correspondido por la joven que ama (vv. 61-90):

Criado entre los sátiros ligeros
y educado en las mudas soledades,
vi deslizar los años lisonjeros
de mi niñez, huyendo las ciudades;
y al llegar a tres lustros no cumplidos
la calma se alteró de mis sentidos.

Amaba sin saber lo que amor era,
porque me andaba siempre por el prado,
y en donde hallaba sola a mi Neera
permanecía inmóvil y encantado,
pero cuando mi afecto la seguía,
tanto la ingrata con desdén huía.

Fue tanta mi tristeza, que me andaba
por ocultos senderos y lugares,
y por los precipicios caminaba,
buscando para fin a mis pesares
de una vez acabarlos con la muerte,
más tolerable que dolor tan fuerte.

Estuve tan caído y tan doliente,
que todos lamentaban mi locura;
tristes los ojos, pálida la frente
y el corazón colmado de amargura;
y si abría mis labios, sólo era
para nombrar mil veces a Neera.

Una maga, que habita la abertura
de una roca escarpada y eminente,
quiso emprender del grave mal la cura,
porque fue siempre diestra y eminente
en conocer las yerbas olorosas,
sus cualidades buenas y dañosas,

aunque, en Ovidio, Glauco especifica el motivo de su visita, que no es precisamente librarse de esa pasión, sino conseguir mediante encantamientos que Escila también se enamore de él (*Met.* XIV 23-24):

'Nec medeare mihi sanesque haec uulnera, mando;
fineque nil opus est, partem ferat illa caloris!'

Según era de esperar, el joven Sileno despierta el interés amoroso de la hechicera y ésta hace todo lo posible por poseerlo (vv. 115-120):

Ésta, pues, en su oscura madriguera
 me alimentó seis días continuados
 con el zumo y raíz de adormidera,
 para conceder fin a mis cuidados;
 a media noche su dormir dejaba,
 miraba al ciclo y luego me besaba,

de igual manera que Circe se enamora de Glauco e intenta demostrarle su amor (*Met.* XIV 28-36), aunque en ambos casos las pretensiones de la hechicera se ven defraudadas y los amantes ratifican su firme amor hacia la joven que los desdeña. Así en Arolas, donde se explicita claramente el fracaso de sus filtros amorosos ante la concurrencia general (vv. 133-144):

Llamó todas las ninfas y pastores
 al pie de una colina y, murmurando
 sus conjuros con bárbaros furores,
 la causa de mi mal les fue contando;
 y que oyesen, pidió, con desengaño
 cómo cortado había tanto daño.
 «Responde», me decía, «buen Sileno,
 ¿es verdad que me adoras?, ¿que eres mío?
 ¿Que estás de otros amores tan ajeno
 que me amarás hasta el sepulcro frío?...»
 Cuando acabó de hablar de esta manera
 le pregunté turbado: «¿Eres Neera?»,

y así en Ovidio, donde Glauco rechaza la tentativa de Circe aduciendo una serie de *adynata* (*Met.* XIV 37-39):

Talia temptanti 'prius' inquit 'in aequare frondes'
 Glaucus 'et in summis nascentur montibus algae,
 sospite quam Scylla nostri mutentur amores'.

Sin embargo, a pesar de todas estas similitudes, el final de los relatos es sustancialmente distinto: Arolas concluye el canto de Sileno de forma humorística y evidenciando, conforme a lo dicho al comienzo de la Égloga, el fracaso de la magia en cuestiones de amor (vv. 145-150):

Se quedó tan corrida y enojada
 y movió su fracaso tanta risa,
 que con furor huyó precipitada,
 y al marcharse nos dijo muy de prisa:
 «Pues que han sido mis artes todas vanas,
 ese mal no lo curan sino canas»,

mientras que Ovidio culmina el episodio narrando la venganza que se toma Circe con respecto a Escila y que consistirá en la consabida metamorfosis (*Met.* XIV 40-67).

También señalamos antes que el esquema argumental de la canción del Sileno de Arolas podía haberlo tomado el poeta de otro episodio contenido en las *Metamorfosis* que, asimismo, tiene a Circe como vértice de un triángulo amoroso y en el que hay de nuevo una pretensión amorosa de ésta hacia un joven, Pico, que, no obstante, no cede en su amor hacia su verdadera amada, la ninfa Canente.

Los motivos por los que pensamos que Arolas pudo inspirarse en el episodio de Escila y Glauco y no en el de Pico y Canente son los siguientes. En primer lugar, el amor entre Sileno y su amada Neera surge por casualidad cuando aquél paseaba por el bosque, exactamente igual que el encuentro fortuito que se da entre Escila y Glauco (*Met.* XIII 904-908), mientras que Pico y Canente no son amantes que acaben de conocerse, sino un matrimonio consolidado que goza de un amor correspondido (*Met.* XIV 335-336). En segundo lugar, el amor que Sileno despierta en la hechicera se produce cuando éste acude a ella para sanar su mal, de igual manera que Circe se enamora de Glauco cuando se presenta ante ella con la intención de que le ayude a despertar en Escila la misma pasión que él sufre (*Met.* XIV 8-24), mientras que de Pico se enamora Circe al verlo pasear por el bosque y sin que medie un previo contacto entre ellos (*Met.* XIV 349-351).

Otros detalles, menos significativos pero tal vez dignos de tenerse en cuenta, que nos llevan a considerar que tras la hechicera de Arolas, y en general tras la historia que cuenta su Sileno, está el relato ovidiano pueden verse en tres alusiones con que el escolapio, a nuestro juicio, parece referirse a otros tantos momentos en que Circe actúa como maga en las *Metamorfosis* de Ovidio. La primera de ellas vendría a condensar precisamente el final del episodio ovidiano que Arolas ha tomado como punto de partida para la canción de Sileno: la transformación de la joven y bella Escila en el conocido ser monstruoso. Hemos dicho que en el canto del personaje de la égloga no se incluye el final de la leyenda según la cuenta Ovidio en su obra, pero sí parece que Arolas la tiene presente cuando describe de esta manera el poder de la maga a que acudió Sileno (vv. 91-96):

Ésta solía a veces con encanto
causar en los males tal mudanza,
que convertía en gloria el quebranto,
y en desesperación dulce esperanza,
transformaba en horribles las hermosas,
y en esquivas también las amorosas.

Asimismo, en los versos que siguen a éstos, podría sospecharse una indirecta alusión a otro episodio narrado en las *Metamorfosis* y relacionado

con Circe: la conocida estancia de Ulises en los reinos de la maga durante su regreso a Ítaca. De la misma manera que Arolas ha encajado en el mundo pastoril aquellos episodios de las *Metamorfosis* que se desarrollaban en un marco enteramente bucólico (el de Polifemo y Galatea, el de Acteón o, caso de ser aceptado, el relato de Escila que estamos comentando), no es demasiado forzado pensar que el «zagal» del que habla ahora sea Ulises y la «pastora» cuyo amor olvidó sea su paciente esposa Penélope (vv. 97-102):

Hubo zagal que, por sus malas artes
olvidando el amor de su pastora,
corría el infeliz por todas partes
tras la sombría vieja encantadora,
y al inmundo esqueleto dirigía
cariños y ternezas noche y día.

Y, por último, la tercera alusión, aunque en este caso la suposición está más forzada, podría ir referida precisamente al episodio ya comentado en que Circe se enamora de Pico y que culmina con la metamorfosis de éste y la muerte de Canente, si bien ésta se produce no como consecuencia de la participación directa de Pico, ese «cierto pastor tan menguado de tino y de cordura», al decir de Arolas, sino como resultado de la desaparición de su amado. Con todo, la ambientación de la anécdota que comenta Sileno en la «espesura» de un «ameno bosque» y la alusión a la amada de ese pastor como «ninfa», aparte del desenlace luctuoso del episodio, podría considerarse una remota reminiscencia del relato ovidiano, tanto más plausible cuando parecen claras las dos alusiones anteriormente comentadas (vv. 103-108):

¿Pues qué diré que anduvo tan menguado
cierto pastor de tino y de cordura,
que siendo de su ninfa regalado
del más ameno bosque en la espesura,
por artes de la vieja, dio la muerte
a la infeliz con brazo airado y fuerte?

4. Rasgos elegíacos en la caracterización de la hechicera

El perfil de la hechicera que quiso embaucar a Sileno no sólo está modelado con los rasgos que Arolas pudo tomar del personaje de Circe a partir de su lectura de las *Metamorfosis* ovidianas. Sabemos que Arolas, como enseñante en las Escuelas Pías y profesor de latín, conocía muy bien toda la poesía amorosa latina y que de ella hay numerosos rastros, ecos verbales, traducciones literales o paráfrasis en la que será su primera entrega

poética: las *Cartas amatorias*⁹. Por tanto, no es de extrañar que del conocimiento tan detallado que tenía de los elegíacos romanos haya tomado el escolapio aquellos pasajes de Tibulo, Propercio u Ovidio¹⁰ en que éstos dibujan con tan fina pluma los rasgos más característicos de las hechiceras no ya como personajes oscuros y tenebrosos, sino principalmente como consejeras de amor.

Dos son los pasajes en que Arolas parece haberse servido de la tradición elegíaca latina para retratar a la maga que pretende curar a Sileno. En el primero de ellos nos refiere el poeta, conforme a un lugar común de la elegía romana cuando aluden a las *lenae*, las facultades y poderes mágicos de la hechicera. Ahí están recogidas sus más conspicuas señas de identidad: ella es capaz de cambiar el curso de la naturaleza y de trabar contacto con los muertos, de cuyos huesos se alimenta para dar efectividad a sus conjuros (vv. 189-194):

Dicen que a un silbido convocaba
las almas pavorosas del Leteo,
que los huesos pestíferos mascaba
y, cuando más cuadraba a su deseo,
movía tempestades, remolinos,
huracán, terremoto y torbellinos.

El pasaje ofrece claros ecos, aparte de recordarnos las reiterativas descripciones de la alcahueta presentes en Ovidio (la de Dipsas en *Am.* I 8) y, principalmente, en Propercio (en especial, la que hace de la *lena* Acántide en IV 5), de Tibulo, quien también suele, con cierta recurrencia, proceder a la arquetípica descripción de las alcahuetas. Más en concreto, el texto de Arolas que hemos transcrito pudo tener en su base un pasaje del poeta de Gabios en que también describe una visita a una hechicera para conseguir el amor de su *puella* (indicando, asimismo, que podría haberle hecho olvidar ese amor de haberlo querido). Pero es en el momento en que Tibulo describe los poderes de la *lena* cuando más cercano a él vemos los versos de Arolas (I 2, 45-52):

Hanc ego de caelo ducentem sidera uidi,
fluminis haec rapidi carmine uertit iter,
haec cantu finditque solum Manesque sepulcris
elicit et tepido deuocat ossa rogo;

⁹ Sobre ello, véase nuestro trabajo «Ecos clásicos en la poesía amorosa de Juan Arolas», *CFC(Lat)* 4 (1993), 267-299.

¹⁰ Tibulo I 2, 43-46; 5, 48-56; 8, 19-22; II 4, 55-60; Propercio I 1, 19-24; II 4, 7-8; 28, 35-38; III 6, 25-30; IV 5, 9-18; Ovidio *Am.* I 8, 5-18. Alusiones ovidianas al recurso de la magia para enamorar, aunque de nulos resultados, pueden verse también en *Ars* II 99-106, *Medicamina* 35-42 y *Remedia amoris* 249-290 (incluido el episodio ejemplificador de Circe y Ulises).

iam tenet infernas magico stridore cateruas,
 iam iubet adpersas lacte referre pedem.
 Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo,
 cum libet, aestiuo conuocat orbe niues.

Entre los múltiples detalles en que el escolapio coincide con Tibulo (su contacto con los muertos o su capacidad para cambiar el curso de la naturaleza), nótese cómo los versos «Dicen que a un silbido convocaba / las almas pavorosas del Leteo» son un claro eco verbal del tibuliano *iam tenet infernas magico stridore cateruas*, en la medida en que «silbido» y «almas pavorosas» recogen, respectivamente, los sintagmas latinos *stridore magico* e *infernas cateruas*.

Además, una segunda estrofa de la égloga nos vuelve a traer a la memoria otro pasaje tibuliano en que, al igual que en aquella, se nos presentaba a la maga acompañada de una jauría de perros rabiosos¹¹ (vv. 121-126):

Permanecía junto a sus clamores;
 y cuando en el albergue se escondía,
 de carnívoros perros ladradores
 y de lobos caterva la seguía
 hasta que, al sacudir ella su vara,
 ponía fin a lúbrica algazara.

En este caso, los acólitos de la hechicera del canto de Sileno vienen a ser los mismos que los de la *lena* pintada esta vez por Tibulo (además de referirnos el poeta latino los manjares que solían acompañar sus comidas, como antes Arolas había dejado dicho al escribir sobre ella que «los huesos pestíferos mascaba») en I 5, 53-56:

Ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris
 quaerat et a saeuis ossa relictæ lupis,
 curret et inguinibus nudis ululetque per urbes,
 post agat e triuuiis aspera turba canum.

5. Poesía didáctica en molde bucólico: una inoperante receta contra el amor tomada de Ovidio

Pero todo este despliegue de reminiscencias y ecos de los poetas clásicos, de contaminaciones y amplificaciones de las fuentes antiguas presentes en la

¹¹ También en *Met.* XIV 254-256 se presenta a Circe con semejante acompañamiento en la descripción que hace Macareo de los reinos de la maga una vez que ha llegado allí la comitiva de Ulises: *Quae simul attigimus stetimusque in limine tecti, / mille lupi mixtique lupis ursique laeaeque / occursu fecere metum.*

bucólica del escolapio, tiene no sólo el objeto de revestir con tintes de aparente homogeneidad a una égloga que parte del precedente virgiliano y termina con una referencia a las *Metamorfosis* de Ovidio preñada de claros *tópoi* elegíacos. Arolas se propone algo más que consiste en dotar de ejemplariedad o, si se quiere, de didactismo el presupuesto inicial de su composición que parece tomado del recetario contra el amor del poeta de Sulmona.

Y a pesar de que esta inoperancia de la magia en los asuntos amorosos es un lugar común a lo largo de toda la elegía latina y estaba ya antes ampliamente presente en la poesía bucólica teocritea (como vimos que sucedía al comienzo del *Idilio* XI, del que los versos iniciales de Arolas son también una clara responsión), sin embargo es en los *Remedia amoris* ovidianos donde más claramente se hace cuestión de tan inefectiva receta (texto posiblemente mucho más frecuentado por Arolas que el de Teócrito). No de otra forma parece que debemos interpretar los versos con que Arolas abre su égloga, aquellos que ofrecen como única curación del mal de amores el cultivo de la poesía y en los que se abomina de la magia (vv. 1-8):

Ningún remedio señalará el cielo
contra el amor más blando y más suave
que el canto de las musas delicadas;
no hay yerba en las praderas dilatadas
que pueda con su jugo dar consuelo
al profundo dolor y pena grave
que aqueja a los sensibles amadores
o por desdén o celos roedores.

Hay en ellos una nítida evocación a la mencionada obra didáctica de Ovidio (vv. 1-2: «Ningún remedio... / contra el amor») y una síntesis de las ideas que el poeta latino —aun con el precedente de Teócrito, al que Arolas, bien es verdad, pudo conocer juntamente con toda la tradición bucólica anterior— expresa concretamente en *Remedia* 249-252:

Viderit, Haemoniae si quis mala pabula terrae
et magicas artes posse iuuare putat.
Ista ueneficii uetus est uia; noster Apollo
innocuum sacro carmine monstrat opem,

versos que, de alguna forma, tienen su eco en los de Arolas al contraponer los supuestos beneficios de la magia a los inocuos procedimientos que ofrece Apolo como dios que es de la poesía y de la medicina. Así, de las palabras de Ovidio se deduce la misma opinión que expresa el escolapio: la única medicina para la enfermedad del amor es la poesía.

Aún más, incluso es llamativa la coincidencia que podemos observar también entre la estructura general de la égloga de Arolas y este pasaje

ovidiano de los *Remedia amoris*, pues el sulmonés incluye precisamente, como ampliación y ejemplificación de esa idea inicial, los *exempla mythologica* de dos conspicuas magas: una, mencionada muy brevemente, es Medea (vv. 261-262) y la otra, en la que se detiene con más detalle, es Circe (vv. 263-290), a propósito de la cual relata la inoperatividad de sus remedios mágicos para retener el amor de Ulises.

En suma, la égloga de Sileno de Juan Arolas revela una vez más la proclividad del poeta a la contaminación de fuentes y a la mezcla -quizá como resultado de sus muchas y asimiladas lecturas de los poetas latinos- de sus modelos clásicos. En esta composición nos encontramos con que el marco pastoril de la pieza está tomado claramente de la *Bucólica* VI de Virgilio y en él se inserta, con obvias variaciones, un episodio del poema épico ovidiano, aunque un episodio de hondas resonancias pastoriles, como otros muchos del poeta sulmonés incluidos en las *Metamorfosis*. Por otro lado, no todo en la égloga de Arolas es bucólico o épico, también los elementos elegíacos afloran en ella con el propósito de perfilar el dibujo de la maga que nos presenta. Y si la conclusión de la pieza es irónica y burlesca (vv. 151-156):

Esto cantó Sileno blandamente
y aplaudieron su voz tanto Amaltea,
la de los ojos claros y alma frente,
como Licoris rubia, y Galatea:
si al viejo no cumplieron su promesa,
como no soy Sileno no me pesa,

ese final de tono humorístico no hace sino cerrar jocosamente lo que también había comenzado de esa guisa cuando las ninfas del escolapio habían topado con un Sileno embriagado por el vino y al que habían sometido a un cierto escarnio. Con tal cierre no se pierde un ápice del tono didáctico, transformado por él en moralizante, de los *Remedia* ovidianos, sino que más bien se viste a su poema con el jovial y desenfadado tono jocosos tan característico de la musa del poeta de Sulmona. A fin de cuentas Arolas no parece haber hecho otra cosa que convertir a Virgilio en maestro de amor y a Ovidio en cantor de ninfas y pastores.