

Virgilio entre los modernos. Un singular capítulo
de la lectura de las *Geórgicas*
en Joris-Karl Huysmans, José María Eça de Queiroz
y Cristóbal Serra (ensayo de Literatura Comparada)¹

Francisco GARCÍA JURADO
Universidad Complutense

RESUMEN

El presente trabajo es un ensayo de Literatura Comparada en torno al peculiar uso que de la lectura de *Las Geórgicas* hacen tres autores europeos, dos de finales del pasado siglo, el francés Joris-Karl Huysmans y el portugués José María Eça de Queiroz, y, por otra parte, el mallorquín Cristóbal Serra, uno de los nombres más interesantes de nuestras letras actuales. Serra, en nuestra opinión, concilia la actitud contraria y favorable a Virgilio encarnada por los dos precedentes.

SUMMARY

*This paper deals with a curious matter concerning Comparative Literature: the peculiar presence of Virgil's *Georgics* in three European authors: the French Joris-Karl Huysmans and the Portuguese José María Eça de Queiroz, at the end of the nineteenth Century, and, on the other hand, Cristóbal Serra, one of the most inte-*

¹ Este trabajo, adscrito al Proyecto de Investigación 06/0057/98 de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, se inserta dentro de un estudio más amplio sobre la lectura de los clásicos latinos en la prosa de los siglos XIX y XX. A mis amigos y colegas Juan Luis Arcaz, Vicente Cristóbal, Helena Herreros Tabernero y Cristina Martín Puente quiero expresar aquí mi agradecimiento por la atención prestada en algún momento de la elaboración de este estudio.

resting Spanish writers nowadays. Serra, in our opinion, conciliates the opposite judgments of Huysmans and Eça de Queiroz about Virgil.

«Cuando Sigüenza vino de Madrid estaba el labrador remendando la era, según los preceptos de Virgilio:

Area cum primis ingenti aequanda cylindro,
Et vertenda manu, et creta solidanda tenaci...

El labrador Francisco Bresquilla no había leído los viejos preceptos de las Geórgicas. No sabía leer. Pero Virgilio los escribió gracias a los Francisco Bresquilla.» (Gabriel Miró, *Años y leguas*)

1. ¿Todavía Virgilio?

Hemos tomado prestado de Andrés Trapiello el título de una bella semblanza dedicada a Virgilio que se publicó en *El País* el 22 de septiembre de 1991 para dar título a este epígrafe introductorio. Aquél, sin embargo, no puso los pesimistas signos de interrogación que hemos introducido nosotros, pues aunque resulta incuestionable el hecho de que Publio Virgilio Marón sea un autor clásico por excelencia, según las cuatro condiciones requeridas por T. S. Eliot (a saber, madurez de espíritu, madurez de costumbres, madurez de lenguaje y perfección de estilo común²), sin embargo, ser hoy día un clásico y, más todavía, un clásico por excelencia, no es una garantía en absoluto para ser leído. Así de escéptico se muestra Agustín García Calvo ante los posibles lectores actuales de Virgilio cuando nos dice:

«En efecto, bien puede decirse que Virgilio casi ha muerto ya del todo, en el sentido de que, por una parte, el tanto por ciento de personas para las que ese nombre diga algo se vuelve más exiguo que nunca, y por otra parte, lo que a los pocos pueda decirles es sumamente insignificante. Los textos mismos doy por supuesto que sólo los leen los especialistas en filología clásica, y ello por motivos profesionales, lo cual desvirtúa casi necesariamente la lectura (así es Virgilio propiedad de ellos, y así se defienden los estudios clásicos

² M. A. Garrido Gallardo, *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, SGEL, 1975, 61-64.

como se defiende el coto de uno dentro del plan de la repartición de tierras), y que el resto de la población sencillamente no los lee, ni aun siquiera en traducciones, cosa que por otra parte no sería tampoco propiamente una lectura de los poemas. Aguardo, sin embargo, las refutaciones de cada simple ciudadano (o más bien adolescente desorientado) que atestigüe habérselos leído. Y aun cuando se empeñaran en leerlos los simples ciudadanos, pienso que ello habría de ser más bien sin mucho gusto ni sabor. Pues ni siquiera se sienten los de Virgilio como textos exóticos, venidos «de Oriente», de formas de humanidad extrañas, que pudieran, como suelen siempre a veces tales textos en los hombres occidentales, excitar el prurito de la extrañeza de otros mundos, sino más bien todo lo contrario, como representantes de la poesía literaria de nuestro mundo, muerta y enterrada.³»

Y, no hace mucho tiempo, Vicente Cristóbal reconocía en su excelente versión de *Las Bucólicas*⁴ que este tipo de poesía es «literatura del ayer». Aún así, lo cierto es que, pese a tal escepticismo, el poeta aparece citado, remedado o aludido en un sinfín de pasajes de la literatura moderna, lo que no deja de ser una muestra de su pervivencia como poso cultural y vital. De esta forma, si bien ya no nos es posible estudiar la imitación de *Las Bucólicas* o de *Las Geórgicas* en la literatura de nuestro siglo, como puede hacerse con la literatura del siglo XVI⁵, pongamos por caso, Virgilio sigue, no obstante, apareciendo evocado, aludido, incluso criticado, como veremos, en una suerte de

³ A. García Calvo, *Virgilio*, Madrid, Júcar (Colección Los poetas), 1976, 50-51.

⁴ Virgilio, *Bucólicas. Edición bilingüe de Vicente Cristóbal. Traducción de Vicente Cristóbal*, Madrid, Cátedra, 1996, 51.

⁵ A modo de curiosa anécdota, contamos con una composición del librero y hasta hace poco director de la Biblioteca Nacional de Argentina Héctor Yánover, titulada «Elogio de la librería» (puede encontrarse en su excelente y reciente libro *Memorias de un librero, escritas por él mismo*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994, 79-81), singular muestra literaria que remeda y rinde homenaje a las *Geórgicas*, aunque, en este caso, los cuidados y trabajos que se cantan pertenezcan a tierras de papel y tinta:

«Me fui un mes a Córdoba y allí intenté escribir un «Elogio de la librería», al modo de *Las Geórgicas* de Virgilio. *Las Geórgicas*, que comienzan, *Intento cantar, oh Mecenas, cómo se producen las rientes mieses...* Mi elogio comenzaba así:

Trataré de cantar a mi oficio, a esta tarea que realizan mis manos. Verán aquí la otra cara de la luna, la trastienda de la librería, esa vara que mide en dinero los sueños.

retazos literarios contextualizados sobre todo en la prosa, cuyo interés creemos más que notable para seguir rastreando la vitalidad de la literatura clásica en la literatura posterior. Un ejemplo señero lo tenemos en Jorge Luis Borges, uno de los autores más seducidos por Virgilio que conocemos⁶, que evoca de esta singular manera un pasaje de *Las Bucólicas* en una de sus ficciones:

«Me condujo al pie de uno de ellos y me ordenó que me tendiera en el pasto, de espaldas, con los brazos en cruz. Desde esa posición divisé una loba romana y supe dónde estábamos. El árbol de mi muerte era un ciprés. Sin proponérmelo, repetí la línea famosa: *Quantum lenta solent inter uiburna cupressi*⁷.

Recordé que *lenta*, en ese contexto, quiere decir flexible, pero nada tenían de flexibles las hojas de mi árbol. Eran iguales, rígidas y lustrosas y de materia muerta. En cada una había un monograma. Sentí asco y alivio. Supe que un gran esfuerzo podía salvarme y acaso perderlo, ya que, habitado por el odio, no se había fijado en el reloj ni en las monstruosas ramas. Solté mi talismán y apreté el pasto con las dos manos. Vi por primera y última vez el fulgor del acero. Me desperté; mi mano izquierda tocaba la pared de mi cuarto»⁸

Pasando ya a la lectura concreta de *Las Geórgicas*, observamos que si son pocos los lectores de *Las Bucólicas* o de *La Eneida* menos son, todavía, los

Al entrar en los libros, al mirarlos el rostro, surgen ferias y circos. Y al rodar de los circos surge el polvo y en el polvo los siglos, miles de manos, ojos. Se hace del tiempo el contorno y surge Pan bicorne con su flauta en la selva y Ajax —el más fuerte— con su lanza en la tierra (...)

¿Podré agregar al cuerpo pedestre de mi oficio las alas que requieren las palabras que vuelan? No canto las labores del creador de dioses ni a los aceiros que doblegan pueblos; no alabo los merinos, las mieses ni el arado con que aró Triptólemo. Me tomo a las palabras para uncirlas a un yugo cotidiano: que digan los secretos de un vendedor de libros (...)

Mil trabajos componen los días del hombre (...)».

⁶ Véanse las interesantes páginas que dedica Carlos García Gual a este asunto bajo el epígrafe titulado «La nostalgia del latín y la amistad de Virgilio», dentro de su artículo «Borges y los Clásicos de Grecia y Roma», en *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992) 321-345.

⁷ Verg. *Ecl.* 1,25. En traducción de Vicente Cristóbal (*o. c.*, 77): «cuanto se eleva el ciprés superando a flexibles viburnos».

⁸ J. L. Borges, «Las hojas del ciprés», *Los conjurados*, en *Obras Completas* III, Barcelona, Emecé, 1989, 485-456.

de aquélla, obra que, como lectores modernos, muchos no tendrían ya reparo alguno en tachar de «aburrida» e «ilegible», exceptuando algunos pasajes sueltos. Probablemente todo se deba a la extrañeza que despierta una obra que está fuera de nuestros estrechos gustos de lector moderno, pues se trata de un poema que disfruta del mismo exotismo de pertenecer a una mentalidad ajena a la nuestra, y que al leerse puede hacernos sentir la misma distancia que se experimenta cuando tenemos entre las manos, pongamos por caso, una obra literaria japonesa de la Edad Media, como los *Cuentos de Ise*⁹. Sin embargo, si pensamos en una selecta minoría de lectores, la obra de Virgilio posee varios de los ingredientes necesarios para conferirle el mayor interés. Entre otros, podemos enumerar: (a) la indeterminación del género, de innegable carácter híbrido entre la poesía y la literatura técnica; (b) el valor literario de la vieja erudición, susceptible de convertirse en motivo poético o de ficción¹⁰; (c) la propia cuestión del campo y la ciudad, hoy nuevamente debatida por el ecologismo, y convertida en todo un motivo literario desde la Antigüedad¹¹. Hay un cuarto motivo (d) que convierte la lectura de *Las Geórgicas* en especialmente interesante, como es su paulatina entrada en el reino de los «raros», denominación literaria que Rubén Darío¹² acuñara para hablar

⁹ Ariwara no Narihira, *Cuentos de Ise*, Barcelona, Orbis (Biblioteca Personal Jorge Luis Borges), 1987.

¹⁰ La erudición antigua, llena de datos reales y fabulosos, como los que podemos encontrar en obras tan representativas como la *Naturalis Historia* de Plinio, ha atraído la atención de fabuladores de la talla de Italo Calvino, o Jorge Luis Borges (Cf. F. García Jurado, «Antiguos textos de ciencia convertidos en poesía: Dioscórides y Andrés de Laguna en el *Libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda», *EPOS* 13 (1997) 379-395). El propio Andrés Trapiello nos habla así en su artículo ya citado acerca de la erudición en la obra de Virgilio: «¿Qué quedaría si a estos libros se les quitara la erudición, la ciencia? La poesía. Nos queda la poesía irreducible, grande como el primer día en que fue escrita. Tiene uno siempre al leerlos, al releerlos, la impresión de mirar una de esas pinturas inagotables de Brueghel, portento y miniatura de caminos y gentes, de mieses y segadores, de animales y frutos, pinturas en las que se oyen "enjambres que suenan y adormecen", panoramas en cuyas ramas se posan las músicas y las aves».

¹¹ Para este asunto concreto cf. el oportuno estudio de Vicente Cristóbal, «Búsqueda de campo, hastío de ciudad. Pasión antigua y contemporánea», en A. Guzmán *et alii*, *Aspectos modernos de la Antigüedad y su aprovechamiento didáctico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, 121-143.

¹² Rubén Darío, *Los raros*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío (Obras Completas, volumen XVIII), 1929 (2.^a edición). Ha aparecido recientemente una interesante recopilación de estudios acerca de esta obra fundamental de Rubén Darío en A. García Morales (ed.), *Estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

de algunos autores modernos y que, años después, Pere Gimferrer¹³ volvería a utilizar para dar título a un libro (singularmente nacido al calor de la casa de Joan Perucho) donde ya entre tales raros figuraban algunas obras de la Antigüedad, como el *Epistolario* de Cicerón, o la *Alejandra* de Licofrón. Los raros, en definitiva, terminan siendo los autores u obras arrinconados por el paso de la historia¹⁴.

Desde esta perspectiva, nos ha parecido relevante un singular hecho que concierne a la lectura de *Las Geórgicas* en dos autores de finales del siglo XIX, ya en pleno fulgor de la modernidad: el francés Joris-Karl Huysmans (1848-1907) y el portugués José María Eça de Queiroz (1845-1900). A ello tenemos que unir el eco que encontramos tanto de la lectura de Virgilio como de esa modernidad, ya convertida en nueva tradición, en el mallorquín Cristóbal Serra (1922). Es oportuno advertir que no vamos a tratar acerca de un hecho de «influencia» o «imitación», o de la fortuna de los versos de Virgilio en autores modernos, a la manera de un estudio de Tradición Clásica. Siguiendo criterios más cercanos a los de la Literatura Comparada, vamos a adentrarnos en las distintas posturas críticas que tres autores europeos modernos adoptan ante una obra del pasado, no buscando en ellos la pervivencia de sus versos¹⁵, sino la vitalidad que la lectura de la obra clásica puede alcanzar a través de otros cauces que no sean los puramente imitativos.

¹³ P. Gimferrer, *Los raros*, Barcelona, Planeta, 1985 (los capítulos de este libro se publicaron previamente y por separado en el diario *El PAÍS* a mediados del decenio de los ochenta).

¹⁴ Así lo expone Pere Gimferrer en la introducción a su libro: «¿Qué es hoy lo raro, quiénes son hoy los raros? Lo raro, claro está, es lo infrecuente; lo raro es lo inactual, lo lejano en el tiempo o en el espacio: escritores, libros, movimientos, países. Para Rubén, lo raro y los raros no podían ser sino lo opuesto a la tradición o lo simplemente ajeno a ella. En tal sentido, lo raro y los raros formaban parte de una estrategia respecto a esa tradición; eran fuerzas de choque, catapultas contra las murallas desconchadas de la preceptiva. Casi cien años después, la situación es distinta: nuestra época se caracteriza, precisamente, por la ausencia, en términos generales, de una verdadera tradición literaria. Apenas hay ahora, entre nosotros, otra tradición reciente —de poco más lejos arranca que de Baudelaire— y tantísima además: si de ser modernos se trata, no es cosa de definirse respecto a la tradición, sino respecto a la modernidad. Por lo mismo, ya no hay murallas que asaltar, pues la tradición duerme en los libros de texto, a menos que ocasionalmente resucite galvanizada por la modernidad como un humanoide insepulto.» (o. c., 6).

¹⁵ Véase, a este respecto, lo que comenta Antonio Prieto en su «Preliminar», al libro de U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Planeta, 1975, 9.

Así pues, dado tal planteamiento, nuestro propósito en este trabajo es reconstruir este singular capítulo de la lectura de Virgilio en un marco supranacional¹⁶ (aunque configurado por tres países cercanos), e histórico, pues se extiende desde el finales del siglo XIX hasta nuestros días. Estas son las cuestiones que vamos a intentar dilucidar en este trabajo, estudiando, en primer lugar (2) la cuestión del clasicismo frente al decadentismo en Joris Karl Huysmans, después (3) la tensión¹⁷ o dialéctica de las obras de Huysmans y Eça de Queiroz en contra y a favor de Virgilio, respectivamente y, en tercer lugar (4), la obra de Cristóbal Serra, casi un siglo más tarde, como magistral síntesis de la tradición clásica y la moderna.

2. Decadentismo frente a clasicismo a finales del s. XIX:

À rebours de Huysmans

La tensión en contra y a favor de Virgilio que vamos a considerar debe inscribirse dentro del interés general que los autores clásicos seguían teniendo en el París del siglo XIX, como bien apunta Ernsts Robert Curtius:

«En las bibliotecas de París podía leerse la colección bilingüe de los clásicos editada por Ambroise-Firmin Didot (1790-1876). En ningún lugar del mundo se había conservado la atmósfera del *stu-*

¹⁶ C. Guillén (*Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, 93-95) propone tres «modelos de supranacionalidad» para encuadrar los posibles estudios de comparatismo, y que, yendo de lo meramente genético a lo más general pueden resumirse del siguiente modo, a saber: a) los contactos genéticos entre distintas obras literarias, b) hechos comunes genéticamente independientes, pero motivados por condiciones parejas de carácter sociohistórico, y c) hechos genéticamente independientes cuyo carácter común viene motivado por razones estrictamente literarias, es decir, remitibles tan sólo a la teoría de la literatura. Buen ejemplo de este tercer modelo puede ser la recurrencia del rasgo formal del paralelismo en diferentes literaturas, lo que constituye el problema central de la poética de Roman Jakobson.

¹⁷ El estudio de las diferentes tensiones que articulan la creación literaria de todas las épocas es fundamental en la Literatura Comparada. Para su importancia en la consideración de la literatura latina por parte de las literaturas modernas cf. F. García Jurado, «Apuntes para una historia prohibida de la literatura latina: la visión de los lectores no académicos», en *Contemporaneidad de los clásicos. La tradición greco-latina ante el siglo XXI* (La Habana, diciembre de 1998).

dium como en la “montaña” de Santa Genoveva, donde había enseñado Abelardo; era parte del ambiente vital del *quartier latin*.»¹⁸

El gusto por la literatura latina presenta dos actitudes contrapuestas si atendemos al interés bien por el clasicismo augusteo, bien por la literatura posterior al siglo II, llamada peyorativamente «decadente». Esta segunda actitud no es más que una reacción contra el academicismo de la primera, y tendrá unas consecuencias literarias significativas. Uno de los abanderados de la concepción académica y adversa a las letras tardías era el erudito francés Desiré Nisard, que había publicado tres pequeños tomos en dieciseisavo con el título *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*¹⁹, y donde, ayudado por una cita de Séneca el Retor, perfilaba así lo que quería decir con el término «decadencia»:

«Il faut compter comme une des causes le destin, “dont c’est la loi dure et éternelle que ce qui a atteint le plus haut point de grandeur retombe hélas! plus vite qu’il n’était monté, au dernier degré de la décadence.”

... *Cuius maligna perpetuaque in omnibus rebus lex est, ut ad summum perducta rursus ad infimum, uelocius quidem quam ascenderant, relabantur* (SÉNÈQUE, *Controv.* I, praef. 7)»

El texto de Séneca («Hay una ley maligna y perpetua en todas las cosas, de forma que lo que ha llegado a la cúspide de nuevo a lo más bajo vuelve a caer más velozmente de lo que había ascendido») vertido al francés por Nisard nos presenta el término *décadence* para traducir, precisamente, *ad infimum*, es decir, el punto más bajo de la degradación. Según esto, después de Lucrecio, Virgilio y Horacio, que, en opinión de Nisard, constituyen «la mejor poesía, la más filosófica, la que ofrece una reflexión más completa acerca del hombre, y la que contiene más enseñanzas para la conducta de la vida»²⁰, la literatura latina había perdido el buen gusto y su carácter formati-

¹⁸ E. Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media*, t. II, México, FCE, 1989, 562.

¹⁹ Fueron editados en Bruselas por Louis Hauman et comp. en 1834. La Biblioteca de Filología Clásica de la Universidad Complutense conserva un ejemplar de la obra de Nisard.

²⁰ «Je tiens pour la poésie de Lucrèce, de Virgile, d’Horace, non point comme la seule, mais comme la meilleure, la plus philosophique, celle qui réfléchit le plus complètement l’homme, celle qui contient le plus d’enseignements pour la conduite de la vie; la seule enfin qui puisse former des hommes de bon sens.» (Nisard, *Études de moeurs...*, X).

vo para ganar, supuestamente, un absurdo individualismo que degradaba el arte. La tesis de Nisard tiene validez universal, y puede aplicarse, asimismo, a la poesía francesa contemporánea, como tenemos ocasión de apreciar en el capítulo dedicado a Lucano («Lucain ou la Décadence»), donde el propio Nisard aprovecha para extraer ciertas semejanzas entre la poesía de los tiempos de Lucano con la de su propia época, que será también tachada de decadente. Nisard no sospechaba probablemente la transcendencia que su ejercicio de comparación entre la circunstancia antigua y la moderna iba a tener para el desarrollo de la literatura francesa de su tiempo, pues el término «decadente» sería aceptado por el propio Baudelaire, buen conocedor, por cierto, tanto del latín como de la poesía latina²¹, y adquirir así un nuevo sentido estético, ahora unido a la idea de renovación y, en definitiva, a la modernidad. Frente a los admiradores del «arte puro», Baudelaire nos recuerda que todo arte ha sido contemporáneo de su tiempo y se ha visto sometido a unas circunstancias que son precisamente las que le brindan la originalidad²². Cuando el artista se encuentra en un mundo en descomposición se abren ante sus ojos nuevas posibilidades de renovación artística, que son las que dan lugar a las nuevas tendencias y al arte de cada época. De esta forma, la conciencia del decadentismo francés se conforma al calor de la admiración por

²¹ Puede encontrarse una reciente revisión de la presencia de los clásicos en la obra de Baudelaire en el trabajo de P. Labarthe, «La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'oeuvre de Baudelaire», *Bulletin de L'Association Guillaume Budé* (1997) 67-80. Sobre la voz «decadencia», nos parece oportuno reproducir estas líneas de Claudio Guillén al respecto (*Entre lo uno y lo diverso...*, 372-373): «Roger Bauer ha mostrado que el descubrimiento del Rococó durante la segunda mitad del siglo XIX va de mano con la boga en París de la palabra *décadence* y del decadentismo. *Decadentia* es voz tardía que no pertenece al latín clásico. Sus derivados vulgares se emplean a veces durante los siglos XVII y XVIII —en Montesquieu, con motivo ya del imperio romano, pero menos frecuentemente que *corruption*, *dégenerer*, *luxe*, *mollesse*— y con mucha parsimonia en la época romántica. Baudelaire con motivo de Poe (1857), Théophile Gautier en su elogio fúnebre de Baudelaire (1868), Paul Bourget y los Goncourt sí lanzan el término, enormemente popular durante las décadas de los años 1880 y 1890 (*À rebours*, 1884, de Huysmans, que al respecto no es un innovador, la revista *Le Décadent*, 1886, las ironías de Verlaine, las acusaciones de Zola), y que se adopta en otros lugares como un galicismo mental en primera instancia (...).»

²² «Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations.» (Ch. Baudelaire, «La peintre de la vie moderne [1863]», en *Oeuvres complètes, Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff*, París, Seuil, 1968, 554).

la literatura latina que surge a partir de Lucano, literatura que, tradicionalmente denostada y olvidada en comparación con el clasicismo, cobra un nuevo valor gracias a la estética moderna. En el contexto cultural y estético que hemos esbozado no es fruto de la casualidad, ciertamente, que el escritor francés Joris Karl Huysmans dedique por completo el capítulo III de su novela *Al revés* o *A contrapelo* (*À rebours*)²³, publicada en París en 1884 y considerada como «la biblia del decadentismo», a elogiar a los autores latinos tardíos frente a los clásicos. En su novela, Huysmans recrea la extravagante vida del duque Jean Floressas Des Esseintes, modelo consumado de decadentismo, el mismo que en la literatura española inspiraría al marqués de Bradomán, de Valle-Inclán. El personaje vive deliberadamente dentro de un mundo artificial, alejado de cualquier contacto con la naturaleza, donde los olores o los colores pueden ser activados mediante mecanismos destinados a crear la ilusión. Un componente fundamental de ese mundo artificioso es la propia biblioteca, a cuyo recorrido dedica Huysmans el ya mencionado capítulo tercero de la novela. Son, precisamente, los anaqueles destinados a los autores latinos los que, a su vez, van a definir el gusto decadente de nuestro duque, ya que su decadentismo le lleva a sentir un profundo desprecio por los autores que entendemos como «clásicos», y admirar, por el contrario, las obras tardías de la latinidad, provistas de un latín abigarrado y de unas poderosas imágenes oníricas. Pues bien, en ese decadentismo de Huysmans hay que situar, como polos antagónicos, lo artificioso frente a lo natural, y lo clásico frente a lo tardío, llamado despectivamente por la crítica académica la «decadencia».

Es oportuno que centremos brevemente nuestra atención en este sugerente y abigarrado capítulo de su novela. Huysmans hace ya su declaración de principios en las primeras líneas del capítulo, donde considera a críticos literarios como Nisard en términos de «mentes domesticadas»:

²³ J. K. Huysmans, *A contrapelo*, edición y traducción de Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 1984. Para el asunto concreto de este capítulo cf. A. Néry, «La littérature latine de la décadence selon Des Esseintes: mystique, réaliste ou baroque?», en G. Cesbron et Laurence Richer (eds.), *La Réception du Latin du XIX^e siècle à nos jours: actes du colloque d'Angers des 23 et 24 septembre 1994*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, 255-268, y el más reciente todavía de C. Bologna titulado «Il Medioevo latino nelle letterature moderne», en G. Cavallo, C. Leonardi y E. Menesto (eds.), *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo Latino. Vol. IV. L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1997, esp. 364-371 (debo agradecer a Tomás González Rolán esta última referencia).

«Una parte de las estanterías adosadas a las paredes de su despacho, anaranjado y azul, estaba exclusivamente cubierta por obras latinas, por esas que las mentes domesticadas por las deplorables lecciones machaconamente repetidas en todas las Sorbonas designaban bajo el nombre genérico de “la Decadencia”.

En efecto, Des Esseintes no se sentía apenas atraído por la lengua latina que se practicó en aquella época que los profesores siguen llamando todavía con obstinación “El Siglo de Oro”. Esta lengua reducida, con giros y construcciones muy limitados y casi invariables, sin flexibilidad en la sintaxis, sin colorido ni matices; esta lengua, raspada en todas las costuras de su vestido, podada de las expresiones rudas, pero a veces de gran valor imaginativo, prodecentes de épocas anteriores, podría, como máximo, servir para proclamar las mismas rimbombantes cantinelas y los mismos vagos tópicos repetidos de forma reiterada y constante por los retóricos y los poetas, pero resultaba tan insulsa y tan aburrida que era preciso llegar hasta el estilo francés del siglo de Luis XIV para encontrar, en los tratados de retórica y de lingüística, un tipo de lengua tan voluntariamente empobrecido, tan solemnemente abrumador y gris como lo fue el de aquella época.» (*Al revés*, pp. 148-149)

A continuación, comienza a enumerar los diferentes juicios que tiene de los autores latinos, en primer lugar, los llamados clásicos. Virgilio, como comentaremos luego con mayor detenimiento, le parece «uno de los más siniestros pelmazos que haya producido la Antigüedad», y no mejor juicio le inspiran Ovidio y Horacio, que es un «insoponible patán que hace el zalamero contando chistes soeces como si estuviera disfrazado de viejo payaso». La prosa clásica tampoco le entusiasma. De esta forma, no le seducen «las digresiones oscuras y la lengua ampulosa» de Cicerón, ni la «aridez seca y autoritaria» de César. Salustio, aunque «poco brillante» y Tácito, «el más vigoroso», le merecen mejor opinión que Tito Livio, «sentimental y pomposo», Séneca, «hinchado y pálido», y que Suetonio, «linfático y larvado». Las sátiras de Juvenal y Persio le dejaban indiferente, a pesar de algunos buenos versos del primero y de las «misteriosas insinuaciones» del segundo. Como ya podemos intuir de antemano, es con Lucano cuando la lengua latina comenzaba a tener interés para Des Esseintes²⁴. No en vano, Nisard había

²⁴ «Descuidando a Tibulo y Propercio, Quintiliano y los dos Plinios, Estacio, Marcial de Bilbilis, incluso a Terencio y a Plauto, cuyo lenguaje lleno de neologismos, de palabras com-

dedicado un largo estudio a desentrañar los rasgos decadentes del poeta de *La Farsalia*, rasgos que si bien para el crítico francés no podían ser atribuibles a la belleza, Des Esseintes los describe, fiel al estilo de la novela, en términos de sinestesia. Es el *Satiricón* de Petronio la obra que de verdad comienza a invertir sus juicios desde el desprecio al clogio²⁵. Es pertinente señalar cómo compara Huysmans el *Satiricón* con la novela naturalista, género al que, por cierto, traiciona precisamente con su propia obra *À rebours*, «novela de artista» que tanto desesperó a Zola. Conviene hacer notar que tales motivos de comparación no están, por lo demás, ligados a la tradición, pues se trata de fenómenos independientes motivados por causas sociohistóricas comunes, en este caso el fin de una civilización²⁶: fiel a las ideas de Baudelaire, Huysmans reconoce que el *Satiricón* no habría sido posible si no se hubiera escrito en la circunstancia de un imperio que se resquebrajaba, abriendo nuevas posibilidades a la prosa latina. Del siglo II de la era cristiana no le gustaba en exceso Frontón, de «giros caducos y mal remozados», ni tampoco las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, «espíritu sagaz y físgón, pero escritor atascado en un fango viscoso». Era ya Apuleyo quien llamaba su atención:

puestas y de diminutivos podía agradarle, el verdadero interés de Des Esseintes por la lengua latina empezaba por Lucano, pues en él ésta adquiría una nueva amplitud y se hacía más expresiva y menos seca. La construcción elaborada de los versos esmaltados y cubiertos de joyería de Lucano le cautivaba, pero su exclusiva preocupación por la forma, su sonoridad timbrada, su brillo metálico, no llegaban a ocultarle por completo el vacío de las ideas y la ampulosa hinchazón que desfiguran una obra como *La Farsalia*.»

²⁵ «Esta novela realista está tajada de vida romana cortada al natural, sin ninguna intención de sátira o de crítica social, a pesar de lo que se pueda decir al respecto, sin ningún objetivo intencionado o moralista; esta historia sin intriga y sin acción, que escenifica aventuras de esas presas que se cazan en Sodoma, y que analiza con sosegada finura las alegrías y las penas de estos amores y de estos amantes, esta obra que, con un estilo de espléndida orfebrería, sin que la personalidad del autor intervenga de forma directa ni una sola vez para aprobar o reprobar los actos y los pensamientos de sus personajes, describe los vicios de una civilización decrepita y de un Imperio que empieza a tener grietas, cautivaba a Des Esseintes, que creía percibir en el refinamiento de su estilo, en la agudeza de su observación y en la solidez de su forma narrativa, una singular relación, una curiosa analogía con las pocas novelas francesas que consideraba soportables e interesantes.»

²⁶ La coincidencia en sí es remitible al segundo modelo de supranacionalidad de Claudio Guillén que veíamos en la nota 16. De la misma forma, años más tarde, dirá L. Bieler en su *Historia de la literatura romana* (Madrid, Gredos, 1983, 272) con respecto a Petronio y Joyce: «uno recuerda a menudo el *Ulises* de James Joyce, que tiene además de común con el *Satiricón* la maestría en la descripción de todos los aspectos de la vida sin distinciones, conocimientos con que está familiarizado y que, sin embargo, transmite con frío cálculo».

«Este africano le resultaba agradable y divertido; en su *Metamorfosis* la lengua latina llegaba a su apogeo, arrastrando en el impulso de su riada limos y aguas diversas procedentes de todas las provincias del Imperio, confundándose y mezclándose todas ellas en un colorido extraño y exótico, casi nuevo.»

De la literatura cristiana del siglo de Apuleyo, Minucio Félix le parece soporífero, y de Tertuliano le merece algún interés su *De cultu feminarum*²⁷:

«(...) y llegaba a leer algunas páginas del *De cultu feminarum*, en donde Tertuliano exhorta a las mujeres a que no se pongan joyas ni lleven vestidos de telas preciosas, y les prohíbe que usen cosméticos porque con ellos se intenta corregir y embellecer la obra de la naturaleza.

Las ideas, diametralmente opuestas a las suyas propias, le hacían sonreír. Pero lo que de verdad le parecía sugestivo para alimentar el ensueño era el papel que había desempeñado Tertuliano en su obispado de Cartago. En realidad le atraía más la figura personal de este escritor que las obras que escribió.»

Las ideas de Tertuliano eran, en efecto, diametralmente opuestas tanto a las de Huysmans como a las de todo el movimiento decadente, en especial de Baudelaire, que en su ensayo «La peintre de la vie moderne» enarbola precisamente el artificio de la pasajera moda femenina como una de las claves de la modernidad de cada época²⁸. Después de Tertuliano, no le gustaba demasiado ni su discípulo San Cipriano ni Arnobio, ni el, en su opinión, «pastoso» Lactancio. El *Carmen Apologeticum* de Comodiano de Gaza era el único poema cristiano del s. III atesorado en la biblioteca:

²⁷ La figura humana de Tertuliano atrajo, asimismo, la admiración de Gustave Flaubert (1821-1880), el renovador de la prosa de su época, quien por un momento le da vida literaria en el libro que puede considerarse paradigma de la literatura dentro de la literatura, *La tentación de San Antonio*.

²⁸ Hemos tenido ocasión de estudiar este peculiar aspecto acerca de la eternidad de lo efímero en las obras de Propertio y de Marcel Proust a propósito del motivo del vestido de la amada (F. García Jurado, «Le vêtement féminin chez Propertius et chez Marcel Proust: Polygénése d'un motif littéraire particulier», *Vita Latina (Université Paul-Valéry [Montpellier])* 142 (1996) 44-51).

«Esta poesía forzada y sombría, con aspecto salvaje y tosco, y llena de palabras tomadas de la vida corriente y de términos cuyo sentido primitivo había sido modificado, le resultaba atractiva y le interesaba aún más que el estilo marchito y amarillento de los historiadores Amiano Marcelino y Aurelio Víctor, del autor epistolar Símaco y del compilador y gramático Macrobio; y la prefería incluso al estilo vistoso, variado y soberbio de la lengua empleada por Claudiano, Rutilio y Ausonio, y al ritmo bien logrado de los versos que estos autores habían compuesto.»

Del siglo IV Huysmans destaca a Claudiano, fascinado por la figura de un poeta que compone sus versos en un Imperio de Occidente que se desmorona ante el avance de los bárbaros, dando un último aliento al espíritu de la Antigüedad. Tras esta «última fanfarria del paganismo», es el cristianismo el que se apoderará de la lengua de Roma. En la biblioteca de Des Esseintes aparece ahora Paulino, Juvenco, Victoriano, el Santo Burdigalense, Hilario de Poitiers, Ambrosio, «autor de indignas homilias», Dámaso, Jerónimo y Vigilancio de Comminges para terminar, ya en el s. V, con Agustín, obispo de Hipona²⁹. Gustaba Des Esseintes de la *Psychomachia* de Prudencio y de las obras de Sidonio Apolinar, además de las obras de Merobaudes y de las de Sedulio. Pero la biblioteca de nuestro personaje se internaba ahora en el s. V y la época de las invasiones:

«Fueron pasando los años, y poco a poco los idiomas bárbaros empezaron a adquirir una forma organizada, abandonando sus cáscaras y llegando a convertirse en verdaderas lenguas. El latín, por su parte, salvado del desastre por los monjes, se refugió en los conventos y entre los hombres de Iglesia. Lentamente fueron apareciendo algunos poetas en diversos lugares: Draconcio, el Africano, con su *Hexamerón*; Claudio Mamerto con sus poesías litúrgicas; Avito de Viena, y algunos autores de biografías, como Enodio (...)

Del siglo VI tenía Des Esseintes a Fortunato, y las obras de Boecio, Gregorio de Tours y Jordanes. El siglo VII y VIII estaba representado por Fredegario y Pablo el Diácono, además de las poesías del antifonario de Bangor y vidas de santos, de forma que Des Esseintes, «en sus momentos de aburri-

²⁹ Nótese que los autores santos han sido despojados de su santidad, aunque más tarde Huysmans acabara convirtiéndose en un místico y ferviente católico.

miento, se limitaba a recorrer las páginas de estos hagiógrafos». El fondo latino de la biblioteca de Des Esseintes terminaba con algunos tomos sueltos de la *Patrología* de Migne y la *Erotología* de Forberg³⁰ (ésta última colocada irónicamente junto a tratados de moral sexual destinados a los confesores) a partir de lo cual las estanterías saltaban directamente a la literatura francesa contemporánea. Estamos, en resumidas cuentas, ante un sesgado pero penetrante juicio crítico sobre toda la latinidad que invierte los cánones establecidos, cuando aún la literatura latina podía desempeñar un papel activo en la valoración de la estética literaria moderna³¹. Este aspecto, además de mostrar la importancia de la literatura tardoantigua para la posteridad, revela perspectivas menos exploradas de la vigencia de las letras latinas.

3. La tensión en contra y a favor de Virgilio en Huysmans y Eça de Queiroz

En este contexto, pues, no es de extrañar que Virgilio se convirtiera para Huysmans en un autor doblemente negativo, tanto por su carácter de poeta eminente del clasicismo latino, como por cantar a la naturaleza y a la vida en el campo. El siguiente pasaje de Huysmans es revelador al respecto:

«Entre otros autores, el dulce Virgilio aquel al que los maestrillos han denominado el Cisne de Mantua, sin duda porque no ha nacido en esta ciudad, le parecía algo así como uno de los más insoportables pedantes, uno de los más siniestros pelmazos que jamás haya producido la Antigüedad. Sus pastores limpios y acicalados que, uno tras otro, van descargando de su cabeza cántaros de versos sentenciosos y fríos; su Orfeo, a quien compara con un rui-señor lacrimoso, su Aristeo, que lloriquea cuando habla sobre las

³⁰ Para la obra de Forberg, cf. el reciente trabajo de L. Parra García y J. Manuel Ruiz Vila, «*De figuris Veneris*: el Manual de erótica clásica de F. K. Forberg», *CFC (E. Lat.)* 13 (1997) 157-163.

³¹ A este respecto, es significativo el «Discurso pronunciado en la apertura del curso de poesía latina en el Colegio de Francia, el 9 de marzo de 1855», de Charles-Augustin de Sainte-Beuve, uno de los más eminentes (y vilipendiados, recordemos el famoso ataque de Proust en su *Contra Sainte-Beuve*) críticos literarios de la Francia del XIX, traducido al español e incluido junto a otras páginas del autor dedicadas al poeta latino en el libro *Estudio sobre Virgilio*, trad. de Luis de Terán, Madrid, La España Moderna, s. d., 1-28.

abejas, su Eneas, ese personaje indeciso y escurridizo que, con gestos acartonados, se pasea, como una sombra chinesca, por el entramado mal ajustado y mal engrasado del poema, exasperaban a Des Esseintes. Sin embargo, hubiera estado dispuesto a aceptar las pampinas que estas marionetas van soltando entre bastidores; habría incluso aceptado los descarados préstamos tomados de Homero, de Teócrito, de Ennio y Lucrecio, también el robo puro y simple, según ha revelado Macrobio, del Segundo Canto de la Eneida, copiado, casi palabra por palabra, de un poema de Pisandro, y finalmente toda la inenarrable vacuidad de este montón de poemas; pero lo que más le horrorizaba era la floja ejecución de unos hexámetros que sonaban a hojalata hueca, alargando la cantidad variable de las palabras según el rasero inmutable de una prosodia pedante y seca, y la textura de unos versos ásperos y tiesos que manifestaban un afectado tono de retórica oficial, una ramplona reverencia a las normas de la gramática, y que se presentaban cortados de forma mecánica por una inalterable censura, rematados, siempre de la misma forma, con el encuentro de un dácilo y un espondeo (...)» (pp. 149-150)

Virgilio es calificado, en definitiva, en los términos nada halagüeños de pedante, plagiaro, vacuo y monótono³². En resumen, Huysmans hace que Virgilio encarne todo el desprecio que él mismo siente (o aparenta sentir) por el clasicismo augusteo.

Sorprendentemente, José María Eça de Queiroz, autor portugués de profundas raíces flaubertianas, saldrá en defensa de la naturaleza y de Virgilio en su última novela y, posiblemente, una de las mejores de su producción, *A cidade e as serras*, publicada dos años después de su muerte, en 1902, don-

³² A este juicio que tanto tiene de postura estética podemos contraponer estas líneas que nuestro Antonio Machado dedicara a Virgilio en su cuaderno de *Los Complementarios* (edición crítica por Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus, 1971, 34 de la transcripción y 14R del cuaderno de Machado), que nos parece oportuno recordar en este lugar:

«*Virgilio*. Si me obligaran a elegir un poeta, elegiría a Virgilio. ¿Por sus Églogas? No. ¿Por sus Geórgicas? No. ¿Por su Eneida? No.

- 1.º Porque dio asilo en sus poemas a muchos versos bellos de otros poetas, sin tomarse el trabajo de desfigurarlos.
- 2.º Porque quiso destruir su Eneida ¡tan maravillosa!
- 3.º Por su gran amor a la naturaleza.
- 4.º Por su gran amor a los libros.»

de traza una suerte de parodia e historia «al revés», valga la redundancia, de la novela de Huysmans³³. La novela es buena muestra del cosmopolitismo de Eça de Queiroz³⁴, quien, al igual que Huysmans, también presenta como protagonista a un aristócrata, en este caso llamado Jacinto³⁵, que vive en París rodeado de los artificios más extravagantes, entre ellos la inevitable biblioteca. En lo que a los clásicos latinos respecta, la parodia aflora a menudo, como en este pasaje alusivo a los Padres de la Iglesia atesorados en la biblioteca de Jacinto, donde puede apreciarse la alusión irónica a los gustos decadentes de Huysmans³⁶:

«Me escurri en dirección a la biblioteca. Muy cerca de la entrada de la erudita nave, junto al estante de los Padres de la Iglesia, donde algunos caballeros conversaban, detúveme a saludar al director del Boulevard y al psicólogo-feminista, autor de *Corazón triple*, con quien la vispera había trabado amistad, almorzando en el 202.» (p. 51)

En lo que a nuestro asunto concierne, vamos a destacar el papel que ocupa la lectura de Virgilio para articular esta contra-novela llena de ironía. En efecto, Eça de Queiroz va a recurrir en más de una ocasión al poeta latino,

³³ Este preciso juicio crítico pertenece a Alfonso Reyes, que nos habla en estos términos acerca de la novela: «Ya desde la cima de su arte, dejó caer de sus manos la que considero su obra maestra: *La ciudad y las sierras*. El tema de esta novela originalísima es —lo diré en equívoco— el de un *À rebours* al revés. Jacinto —su *Des Esseintes*— vuelve al agua clara de la naturaleza después de pasar por toda la sinfonía de sabores artificiales que ha logrado fabricar la civilización de los capitalistas del siglo XIX.» (*Obras Completas de Alfonso Reyes*, tomo XII, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 136-137).

³⁴ «Desde que nací, ya desde mis primeros pasos, todavía con zapatitos de crochet, comencé a respirar la Francia. En torno mío no había sino Francia» (Tomado de R. Pérez de Ayala, «El galicismo lusitano», en *Más divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960, 198). Cf. también C. Guillén (*Entre lo uno y lo diverso...* 327) acerca del fenómeno del multilingüismo como asunto clave que queda por lo común excluido de los estudios tradicionales de comparatismo, basados casi siempre en el nacionalismo excluyente y en el genio de cada lengua.

³⁵ No se nos escapa la intención naturalista del nombre, que nos recuerda versos tan bellos como éste del libro IV de las *Geórgicas* —v. 137—: *ille comam mollis iam tondebat hyacinthi* «ya recortaba las hojas del blando jacinto.»

³⁶ Para las citas utilizaremos la siguiente traducción española: *La ciudad y las sierras*, trad. de Eduardo Marquina, Barcelona, Bruguera, 1984.

aunque ahora, como tendremos ocasión de comprobar, en términos de singular admiración. En este sentido, asistimos a la primera posible ironía cuando el narrador cree haber oído dentro de la portentosa biblioteca de Jacinto un enjambre de abejas, ruido que proviene finalmente de uno de los muchos mecanismos artificiales que hay en la casa, en este caso, una suerte de reproductor de sonido:

«Sobre una caja de madera lisa, reposaba, olvidado, un plato de albaricoques secos del Japón. Cedi a la seducción de las almohadas; partí un albaricoque, abrí un volumen; y en aquel instante surgió misteriosamente, al lado mío, un zumbido, como de insectillo de alas armoniosas. Sonrei a la idea de que fuesen abejas, componiendo su miel en aquel macizo de versos en flor. Pero luego advertí que el susurro lejano y durmiente procedía de la caja de caoba, al parecer tan discreta.» (p. 26)

Recuérdese, aunque no hace falta decirlo, que uno de los pasajes más citados y primorosos de *Las Geórgicas* es, precisamente, el del cuidado de las abejas que abre el libro IV, donde encontramos, asimismo, el episodio de Aristeo, «que lloriquea cuando habla sobre las abejas», al decir de Huysmans. La novela de Eça de Queiroz, que es mucho más narrativa, sin menoscabo de las descripciones, que la de Huysmans, traza la evolución de Jacinto desde su postura artificiosa y desdén a la naturaleza hasta su integración completa dentro de la vida rural, tomando incluso conciencia de los problemas sociales de los asalariados. *La ciudad y las sierras*, que ya tampoco participa del naturalismo, es todo un canto a la vuelta a la naturaleza y tiene un componente de alegato a favor de la regeneración de Portugal que la acerca por su propósito a las obras de nuestros escritores españoles del 98. Es, precisamente, en el curso de la evolución de Jacinto, donde la presencia del contenido bucólico y geórgico va cobrando paulatinamente mayor importancia, hasta que, casi de forma inevitable, terminan por aflorar en el texto los versos de Virgilio:

«Pero nada le entusiasmaba tanto como el vino de Tormes cayendo de la cántara verde, un vino fresco, ligero, sabroso, con más alma y entrando más en el alma que los poemas y los libros santos. Mirando bajo la vela de sebo el enorme vaso, orlado de una espuma sonrosada, mi príncipe, con un resplandor de optimismo en el rostro, murmuró, citando a Virgilio:

—*Quo te carmine dicam, Rethica?*³⁷ ¿Quién te cantará dignamente, vino amable de estas sierras?

Y yo, que no gusto de que me aventajen en saber clásico, desempolvé también mi Virgilio, en alabanza de la vida rural:

—*Hanc olim ueteres uitam coluere Sabini*³⁸... Así vivieron los viejos sabinos. Así Rómulo y Remo. Así creció la brava Etruria. Así Roma llegó a ser la maravilla del mundo.

Inmóvil, con la mano en el cántaro todavía, Melchor nos iba mirando con infinito asombro y religiosa reverencia.» (pp. 149-150)

La escena recrea un pasaje bucólico y convierte a los dos personajes, el narrador y Jacinto, en circunstanciales pastores que compiten en su conocimiento de los versos clásicos. De nuevo aparecen los versos de Virgilio cuando el narrador describe la que podemos denominar «biblioteca rural» de Jacinto, muy distinta, ciertamente, a las inmensas bibliotecas parisinas que tanto Huysmans como Eça de Queiroz nos cuentan que tienen sus respectivos personajes:

«Sobre una de esas tablas descansaban dos espingardas; en las otras aguardaban, diseminados, como los primeros doctores llegados a un concilio, algunos nobilísimos volúmenes, un Plutarco, un Virgilio, la *Odisea*, el *Manual del Epicteto* y las *Crónicas* de Froissart. Después, en ordenadas hileras, sillas de enea, muy nuevas y lustrosas. Y en un rincón, un mueble para bastones.

Todo resplandecía de orden y limpieza. Los postigos entornados protegían contra el sol, que de aquel lado caía ardientemente escalando los ventanales de piedra. Olían los claveles. Del suelo, lavado

³⁷ Se trata de una cita de Verg. *G.* 2,95-96: *purpurae praeciaeque et, quo te carmine dicam, / Rhaetica? nec cellis ideo contende Falernis*. En el texto latino citado por Eça de Queiroz aparece *carmina* en lugar del correcto *carmine*. La errata figura desde las primeras ediciones portuguesas de la novela, como podemos comprobar por la segunda edición, publicada en Porto, Livraria Chardron, en 1905. El texto, que aparece entre las páginas 219 y 220 llegó a ser revisado por Eça de Queiroz, quien debido a su prematura muerte en París no pudo continuar más allá de la página 241.

³⁸ Verg. *G.* 2,532 ss.: *hanc olim ueteres uitam coluere Sabini, hanc Remus et frater; sic fortis Etruria creuit/scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma, septemque una sibi muro circumdedit arces*.

con agua, emanaba en la tamizada penumbra una blanda frescura. Ningún rumor turbaba los campos ni la casa. Tormes dormía bajo el esplendor de la mañana santa. Y, vencido por aquella consoladora quietud de convento rural, acabé por tenderme en un sillón de junco junto a la mesa y abrir lánguidamente un tomo de Virgilio, murmurando, sin más que apropiarse ligeramente el dulce verso que leí primero:

*Fortunate Jacinthe! Hic, inter arua nota
et fontis sacros, frigus captabis opacum...*³⁹

¡Afortunado Jacinto, en verdad! ¡Ahora, entre los campos, que son tuyos, y las fuentes que te son sagradas, encuentras finalmente sombra y paz!

Leí todavía otros versos. Y, con el cansancio de las dos horas de camino y de calor desde Guíades, acabé por dormirme irreverentemente sobre el divino bucólico.» (pp. 160-161)

Pocas imágenes tan gratas y llenas de paz encontraremos como ésta del plácido sueño sobre el libro de Virgilio, no a causa del aburrimiento, sino de la propia sintonía con el ambiente bucólico. Esta actitud ante el clásico no es, ni mucho menos, irrelevante, pues muestra, frente a la idea de «canon agonístico» que sostienen críticos como T. S. Eliot, una nueva relación con los clásicos en la que no hay que competir por conquistar nuevas cotas de originalidad, sino, muy al contrario, convivir en paz con ellos. Esta es, precisamente, la idea que defenderá, años después, el escritor italiano Italo Calvino, y que podemos definir en los términos de «clásico cotidiano»⁴⁰.

³⁹ Se trata de una cita de Verg. *Ecl.* 1,51-52, donde se ha cambiado *senex* por *Jacinthe* y *flumina* por *arua*, obviando, claro está, el flagrante traspies métrico: *fortunate senex, hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum*.

⁴⁰ *Por qué leer los clásicos*, trad. de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1995, 34-44. A este respecto, es muy ilustrativo un reciente artículo de N. Catelli («Calvino o la biblioteca como educador», *Archipiélago* 22 (1995) 114-119) donde se nos habla en los siguientes términos acerca de Calvino y los clásicos: «A diferencia de los románticos, Baudelaire, Borges, o T. S. Eliot, Calvino no es un legislador; en la formación de ese marco tripartito (gusto, crítica y tradición) existe una carga de azar mayor que en la de aquellos. Digamos que a los otros, en su mayoría, podemos pensarlos como poderosos agentes de la lucha agonista por la originalidad suprema, según la imagina Harold Bloom. Pero no a Calvino. Aunque los térmi-

Resulta, en definitiva, llamativo que la obra de Virgilio tenga cierta importancia en este singular enfrentamiento literario finisecular entre lo clásico y lo moderno. Ante las posturas, en principio, enfrentadas de Huysmans y Eça de Queiroz nos encontramos ahora, ya entrados en el siglo XX y en otro ámbito literario bien distinto, con la actitud conciliadora del mallorquín Cristóbal Serra.

4. Conciliando una vieja tensión: Cristóbal Serra

La calidad y el peso específico que Cristóbal Serra tiene para la historia de la literatura española no se corresponde probablemente con el relativamente escaso número de sus lectores. Serra es un autor deliberadamente raro, que escribe libros interiores y que no siempre tiene en cuenta a su posible lector⁴¹. Su prosa abarca desde la sátira política (*Viaje a Cotiledonia*, de 1965), a la manera de Swift, la exégesis bíblica (*Itinerario del Apocalipsis*, de 1980)⁴², hasta la crítica y la metaliteratura (*Biblioteca Parva*, 1996), o la semblanza vital que es, en buena medida, resumen de todo lo demás y que puede encontrarse perfectamente representada en su libro *Diario de signos* (1980). En este último libro es donde podemos encontrar la mezcla entre naturaleza y literatura, que va salpicando sus semblanzas personales y ensueños en una atmósfera rica y evocadora donde se mueven, casi como elementos del mismo paisaje, unos personajes aparentemente antagónicos y en buena medida metaliterarios: Madame Flower, inglesa afincada en Mallorca y poseedora de una biblioteca flotante dentro de un barco; Madame Rebours, buena lectora, como francesa que es, de Baudelaire⁴³, y Don Marciàl, sacer-

nos de su lucha por la autodefinición en el campo de sus gustos, en el de la teoría, o en el de la tradición hayan sido similares a los de los genios, la intensidad de las respuestas que propuso no pudiesen compararse con la contundencia de los fundadores (o liquidadores) antes mencionados.» (115).

⁴¹ Así lo reconoce el mismo autor en una entrevista que le hace Basilio Baltasar para abrir la reciente publicación de su obra completa, que lleva el título genérico de *Ars Quimérica. Obra Completa 1957-1996*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 1996, 9.

⁴² Todos ahora reunidos en *Ars Quimérica*, por donde citaremos los textos de Serra.

⁴³ Nos dice Cristóbal Serra en una conversación imaginaria con François Mauriac (*Péndulo y otros papeles*, en *Ars Quimérica*, 64) que «Baudelaire vino a establecer una línea divisoria entre el arte de ciudad y el arte del campo».

dote latinista y «menéndez-pelayista»⁴⁴. No tardamos en asociar la modernidad con Madame Flower y Madame Rebours⁴⁵, lo que viene confirmado no sólo por las lecturas de autores modernos, sino incluso por las de los Santos Padres que hace Madam Flower:

«Descubrir un libro de un santo padre, entre los anaqueles de la librería de un barco, no es lo mismo que descubrirlo en una librería cualquiera de la ciudad. No es igual. Es más inesperado, más impropio. En la librería de un barco, se espera la novela de aventuras, la obra histórica sobre una revolución sangrienta, o el tomo reciente que ha dado que hablar en ciertos ambientes.

A Madame Flower le gusta regalarse con períodos de Crisóstomo, más bruñidos que un tolete recién limpio. Es curioso que un orador sagrado pueda resultar tan gran escritor y hasta ejemplo para el burdo bruñidor de prosas. Qué tiene Crisóstomo. No sé. Pero así como el Agustín que se confiesa, por su mucho confeseo, me abru-

⁴⁴ Así de magistralmente describe José Carlos Llop a estos singulares personajes de la obra de Serra: «En una biblioteca flotante —el barco de Madam Flower, a quien los lugareños dan por espía— Serra conoce la mejor mística española y la literatura inglesa. (...) Por su parte, la irónica Madame Rebours le trae libros de París y el joven anotador discute con ella sobre literatura. Serra descubre a Renan y avanza por los senderos de esa religión “misteriosa y mágica” que es el cristianismo. (...) Pero el eje humano de *Diario de signos* es Don Marcial, un clérigo resoplador bajo la sotana. Cafetero, con algún deje orientalista, es un ser agrio y adusto que sirve de frontón al adolescente solitario. Considera que Cervantes «usa lenguaje cuartelero», detesta a Baroja y ama a los clásicos. Sus sermones avivan la fantasía de Serra, la pueblan de “terrores sombríos y huestes invictas”. Las tardes de verano, protegido por una sombrilla morada, Don Marcial muestra al joven anotador el mundo que conoce, del paisaje abrupto de la costa a la barroca historia de la iglesia. Sin este impenitente fumador, amante de las “greguerías” de Fray Luis de Granada, “cuya arma es puro claroscuro”, la obra de Cristóbal Serra hubiera sido distinta» (J. C. Llop, «El arca de la sabiduría», *Bitzoc literatura* 16-17 [diciembre de 1992] 8-9).

⁴⁵ No se nos escapa la posibilidad de asociar los nombres de estos dos personajes que, en buena medida forman parte de la biografía de Serra, con los títulos de dos de las obras señeras de la modernidad: *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, y el *À rebours* de Huysmans. Serra, que en alguna ocasión alude a Huysmans dentro de su obra (así lo vemos en *Péndulo y otros papeles* ([*Ars Quimérica*, 79]), es ferviente admirador de uno de los más eminentes autores franceses de fin de siglo, Leon Bloy (1846-1917), de quien subraya su admiración por el texto latino de la *Vulgata* (“El latín es la lengua de Dios, la lengua del precepto y la plegaria. Es indiscutible que los pueblos, lo mismo que las personas, valen en la medida de su cultura latina”). Este juicio de Bloy coincide singularmente con el mismo afecto que siente Don Marcial por el texto latino de la Biblia.

ma, el Crisóstomo me entretiene y avisa. Son muchos los pasajes de sus homilias en donde hallo el aforismo deseado o la observación justa.» (p. 266)

Madam Rebours, por su parte, se queja de lo artificioso de la prosa francesa moderna:

«Madame Rebours, que rezuma sentido crítico y que gasta ironías feroces contra las pestes del mundo, se muestra harta de la literatura francesa artificiosa. Y añade, con su natural desparpajo: “Qué mas quisiera que los franceses escribieran dándose menos maña”.» (p. 283)

Fijémonos en que es, precisamente, este carácter artificioso el que ensalzaba Huysmans en su elogio de la decadencia, y lo que le llevaba a despreciar la sintaxis latina clásica. El asunto del «elogio y vituperio de la sintaxis latina clásica en relación con la moderna literatura francesa» es ya, por lo que hemos podido rastrear, todo un tópico, y así podemos verlo en Ramón Pérez de Ayala hablando sobre Eça de Queiroz:

«Eça de Queiroz, de allí en adelante, llegó a conseguir prodigiosamente el color verbal, a costa del sacrificio de la sintaxis, ese magnífico legado de los clásicos latinos, que italianos y españoles conservamos con dignidad, y en el cual, periódicamente, han venido a tomar empréstitos los grandes escritores germanos y anglosajones. El último de ellos, Nietzsche, confiesa haber aprendido a escribir en Salustio, y juzga la sintaxis horaciana como la maravilla suprema del arte literario. La sintaxis francesa moderna, debido a la preocupación dominante, desde los románticos, de infundir en el idioma valores pictóricos y sensuales —lo cual exige una atomización y disolución del lenguaje, puesto que las sensaciones pictóricas son en el espacio simultáneas y las sensaciones literarias son en el tiempo sucesivas, incoativas;— (...) digo que la sintaxis francesa moderna ha caído en un extremo de raquitismo y anquilosamiento sin igual en ningún otro idioma.»⁴⁶

⁴⁶ R. Pérez de Ayala, «Eça de Queiroz», en *Más divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960, 176-177.

Fiel al clasicismo y como contrapunto a las letras modernas, don Marcial «repudia casi todo lo recién publicado, todavía más si el autor tiene sus ribetes volterrianos o heterodoxos. Entonces, el cura suplanta al lector y aquél emite sus juicios tajantes» (p. 231). Lejos de los artificios, don Marcial es, ante todo, un amante del campo:

«Con su sombrilla morada, don Marcial se resguarda del sol, mientras la cigarra ensordece con su grito fecundo. Teme don Marcial los rayos solares del agosto y sobre todo la cálida lumbre del estío. Las cigarras atizan delirantemente el tórrido calor.» (p. 234)

Ante un texto como éste, bien podríamos preguntarnos, siguiendo a Dámaso Alonso⁴⁷, qué hay de tradición, y qué de poligénesis con respecto a estos dos versos de Virgilio:

Verg. *Ecl.* 2,12-13 At mecum raucis, tua dum uestigia lustrò,
sole sub ardenti resonant arbusta cicadis⁴⁸

No obstante, hemos precisado al comienzo de este trabajo que no era nuestro cometido buscar la fortuna de los versos de Virgilio. Más interesante es, para el caso que nos ocupa, la coincidencia temática que encontramos en la justificación de describir cosas aparentemente insignificantes tanto en el poeta latino como en Serra. Para apreciar mejor esta circunstancia, vamos a reproducir el propósito de Virgilio de cantar los *leuium spectacula rerum*, que en su caso responde al mundo de las abejas:

Verg. *G.* 4, 1-7 Protinus aërii mellis caelestia dona
exequar: hanc etiam, Maecenas, aspice partem.
admiranda tibi leuium spectacula rerum
magnanimosque duces totiusque ordine gentis
mores et studia et populos et proelia dicam.
In tenui labor; at tenuis non gloria, si quem
numina laeua sinunt auditque uocatus Apollo⁴⁹

⁴⁷ D. Alonso, «¿Tradición o poligénesis?», en *Obras Completas* vol. VIII. *Comentarios de Textos*, Madrid, Gredos, 1985, 708.

⁴⁸ En traducción de Vicente Cristóbal: «Pero resuenan conmigo, al andar persiguiendo tus huellas, las arboledas al fuego del sol con ruidosas cigarras».

⁴⁹ En traducción de Hugo F. Bauzá (Virgilio, *Las Geórgicas de Virgilio. Estudio y traducción*, Buenos Aires, Eudeba, 1989, 173): «Voy a proseguir cantando los celestiales donde

Desproporcionado es, aunque no injustificado, dedicar todo un libro a las abejas⁵⁰, a no ser que atendamos a su dimensión alegórica como reflejo de la sociedad humana. Cristóbal Serra viene a coincidir, asimismo, en centrar su atención en torno a cosas pequeñas, pero lo que más nos llama la atención es su propósito explícito de no cantar a las abejas, como nos expone ya en el mismo prefacio de su obra:

«Por incircunspeto nato, estuve tentado a dar al libro un título casi chinesco: *La jaula de los grillos*. Pero el grillo, ese animal totémico del hombre fantástico, se presta a la chacota multitudinaria. Por eso me incliné por *Diario de signos*, título que es el que mejor conviene a este género de escrito. Pero, que conste que el grillo está presente en estas páginas, por lo que tienen de trémolo áspero y persistente. La que no se aloja en ellas es la abeja, su opuesta, la comedida y solemne abeja. Soy enemigo de toda celda, y más, si ha de ser carcelaria. La abeja se me antoja el símbolo del saber autosatisfecho, de la labor utilitaria.» (pp. 224-225)

El rechazo de Serra por las celdas contrasta abiertamente con las colmenas de *Las Geórgicas*, a las que Virgilio se dedica, en primer lugar, al comienzo del libro IV (v. 8 *principio sedes apibus statioque petenda*). Serra parece manifestar aquí una actitud bien distinta a la de Virgilio con respecto al orden social. Esta identidad temática, aunque toma sentidos muy distintos en el poeta latino y en el autor contemporáneo, va más allá de una mera coincidencia, porque, como veremos después, Serra conoce *Las Geórgicas*. No obstante, sospechamos que, además de Virgilio, Serra haya podido tener presente la obra del singular simbolista belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), por quien, al igual que Borges, siente una singular admiración. Maeterlinck es conocido, además de por su *Peleas y Melisenda*, por obras tan singulares como *La inteligencia de las flores*⁵¹ o *La vida de las abejas*, ésta última un

de la aérea miel,/ también a esta parte, Mecenas, vuelve tu mirada. / Quiero mostrarte el espectáculo admirable de las cosas pequeñas:/ los grandes jefes y, en orden, las costumbres de la raza entera/ y sus esfuerzos y sus pueblos y sus combates. / Leve materia, mas no leve gloria, si adversas deidades/ lo permiten y Apolo me escucha, invocado.»

⁵⁰ «Que (...) el libro IV pretenda dedicarse entero a las abejas es ya una desproporción» (García Calvo, *Virgilio...*, 248-249).

⁵¹ Obra que precisamente seleccionó Jorge Luis Borges para formar parte de la colección de libros agrupados bajo el título de «Biblioteca Personal», aparecidos en los años ochenta tanto en Argentina como en España. En el genial y breve prólogo, como todos los suyos,

singular ensayo científico-poético. Maeterlinck, por su parte, conoce bien el conjunto de textos de la Antigüedad referidos a la abeja:

«La biblioteca de la abeja (empecemos por los libros a fin de desembarazarnos de ellos lo más pronto posible e ir a la fuente misma de esos libros) es de las más extensas. Desde un principio, ese pequeño ser extraño, que vive en sociedad, bajo leyes complicadas, y ejecuta en la sombra trabajos prodigiosos, llamó la curiosidad del hombre. Aristóteles, Catón, Varrón, Plinio, Columela, Paladio, se ocuparon de las abejas, sin hablar del filósofo Aristómaco que, al decir de Plinio, las observó durante cincuenta años, ni de Filisco de Thasos, que vivió en sitios desiertos para no ver sino a ellas, y fue apellidado “El salvaje”. Pero esto es más bien la leyenda de la abeja, y lo que de ella puede sacarse, es decir, casi nada, se halla resumido en el cuarto canto de *Las Geórgicas*, de Virgilio.»⁵²

Pero es, significativamente, *Las Geórgicas* la obra que termina por aflojar en el texto de Serra bajo la forma de un viejo ejemplar ilustrado que le regala, precisamente, Don Marcial, no ya para apartarle de la lectura de autores modernos, sino, nada menos, que de algo tan alejado de Occidente como Laotsé. Así lo vemos en el interesante texto que se recoge bajo el título «La Eneida derrotada»:

«Don Marcial, para sacarme de mis chinos, a los que mira de reojo, me regala un viejo ejemplar de *Las Geórgicas*, que viene con viñetas, en las que hay grabados búcaros deliciosos. Tan bellos son, que estoy tentado a ponerles el color que les falta. Pero, al final, respeto aquellas ilustraciones xilográficas que ofrecen una gran seguridad estilística. Lástima que estén ausentes las faenas propiamente rusticanas y no lleven un cortejo de motivos fragorosos. El grabador no advirtió que *Las Geórgicas* no son un ejercicio literario apto para

que Borges dedicó al libro de Maeterlinck, nos dice lo siguiente: «Las ordenadas e invariables repúblicas de los insectos le inspiraron dos libros. Plinio ya había atribuido a las hormigas la previsión y la memoria. Maeterlinck publicó *La vie des termites* en 1930. El más famoso de sus libros, *La vie des abeilles*, estudia con imaginación y rigor los hábitos de un ser famosamente celebrado por Virgilio y Shakespeare.» (J. L. Borges, Prólogo a *La inteligencia de las flores*, en *Obras Completas IV*, Barcelona, Emecé, 1996, 456).

⁵² M. Maeterlinck, *La vida de las abejas*, trad. de Pedro de Tornamira, Buenos Aires, Losada, 1990 (sexta edición), 9-10.

suscitar decorativismos, sino la cristalización de una lúcida, curiosa, y apasionada imaginación. En Virgilio se descubre, además, un corazón melancólico insatisfecho. La manera como *Las Geórgicas* se escribieron me resulta seductora. Breves y comprimidas, son fruto de una naturaleza contemplativa, que escribe con rara perfección formal y extrema concisión.

Estoy encantado con esta atención y le hago sensible a don Marcial que no podía hacerme regalo mejor. Le planteo el problema de si es la obra maestra de Virgilio (como creo). Asiente con la cabeza, en un gesto de un mutismo elocuente. Para sacarle a don Marcial este silencio misterioso y contenido, *Las Geórgicas* han de mantener cierta vecindad con los abismos. La invicta *Eneida* esta vez quedó vencida.

Luego, al modo escolar, le digo que *Las Geórgicas* tienen color, olor y sabor. Se ríe entonces de veras, como nunca le he visto reír. Su risa desencadenada se acaba, al darme una sonora palmada en el hombro.» (p. 259)

Todo el texto de Serra es sugerente por su aproximación emotiva a Virgilio, que aparece como «un corazón melancólico insatisfecho», quizá un «spleen» más propio de autores modernos como Baudelaire⁵³. Pero lo que nos parece singularmente interesante es el último párrafo, cuando Serra, como interlocutor de Don Marcial, se pone «escolar» e intenta hacer un sucinto juicio crítico de *Las Geórgicas*, elogiando sus facultades sensitivas. La risa de Don Marcial nos sugiere que la lectura del libro virgiliano está, por encima de todo, indisolublemente unida a la vital añoranza de la primavera, como podemos ver en el texto siguiente, donde, tras la observación de un escarabajo, Don Marcial se vuelve a su clásico favorito, esta vez releendo un pasaje que recuerda la llegada de las golondrinas:

«Don Marcial deja de poner la vista en el insecto y la reserva para un viejo pergamino de Virgilio, que va desempolvando con su

⁵³ Nos referimos, claro está, a la pequeña colección de poemas en prosa que lleva el título de *Le Spleen de Paris*, publicada por primera vez en 1868, y cuya relación con *Diario de signos*, de Serra, se nos antoja más que evidente, aunque no sea éste asunto de nuestro trabajo. Por cierto, la palabra «spleen», término inglés de origen griego para designar la melancolía y el tedio de la vida, aparece recogida en el *DRAE* en la forma adaptada «esplin», como bien puntualiza Guillermo Díaz Plaza en su *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid, Sala, 1975, 27.

habitual plumero. Pronto se le oye musitar, como si estuviera en el confesionario. Después, con su ronca voz, va lanzando voces que me son familiares: *aut arguta lacus circumvolavit hirundo / et ueterem in limo ranae cecinere querellam*⁵⁴.

Deja el pergamino a un lado del escritorio, lía su pitillo, cobra su cara el rojizo tinte del camarón en hervor, y me dice: «Cómo deseo que la golondrina venga a anidar en los aleros de la vicaría. No hay como este pájaro para endulzar la vida. Sin él, y sin el tabaco, sentiría más los martillazos de mis sienes».

No estoy para ponerle reparos a don Marcial, pero me veo obligado a traer a colación el parecer de mi tío, buen naturalista, quien siempre asegura que no son golondrinas [las] que nos visitan, sino vencejos. Don Marcial, testarudo en este punto, quiere que los vencejos sean golondrinas.» (pp. 307-308)

Esta última nota de corte naturalista, donde la razón pone en tela de juicio la evocación de don Marcial, nos lleva al texto siguiente, que se recoge bajo el título «Virgiliana», precisamente el penúltimo de *Diario de signos* (el último lleva el significativo título de «Las golondrinas»), y que no es otra cosa que un encendido comentario de Don Marcial acerca de otro pasaje de Virgilio relativo a las golondrinas:

«Algo malhumorado se queda don Marcial, cuando se le lleva la contraria, en cuestiones baladíes que él cree de mucha monta. Por eso, la mañana siguiente, entre sorbos de café, me va precisando unos versos virgilianos que quieren ser respuesta a la pugna de ayer. Lee con vozarrón:

... ante

*garrula quam tignis nidum suspendat hirundo*⁵⁵

Don Marcial va empecinándose de modo harto fogoso. En este verso virgiliano, ve descrita con rigor la golondrina villandera que anida en la vicaría.

⁵⁴ Verg. *G.* 1,377. En traducción de Hugo F. Bauzá: «ya la golondrina, de penetrante canto, revolotea sobre los lagos/ y las ranas entonan en el fango su viejo lamento».

⁵⁵ Verg. *G.* 4,306-307. En el texto citado por Serra se lee *nidos* en lugar de *nidum*. En traducción de Hugo F. Bauzá: «y (antes) de que la canora golondrina cuelgue su nido de las vigas».

Don Marcial se muestra muy retrechero esta mañana, y va diciéndome:

—Es difícil precisar a qué clase de golondrina se refiere Virgilio en estas líneas, ya que los antiguos no fueron tan meticulosos como los modernos naturalistas y no tuvieron sus Linneos.

Naturalmente, en dos pasajes puso el poeta sus ojos en la golondrina, y llamarla «garrula» no es apodarla mal, porque, además de canora, es muy estruendosa y charanguera.

«Tignum», en ese lugar, significa cabrío, y nunca viga. La aludida no puede ser más que la golondrina, porque es muy suyo anidar entre cabríos.

Cuando ha acabado de desmenuzar el verso de Virgilio, no deja don Marcial el menor poso de café, y sigue aleccionándome:

—Las golondrinas son muy frioleras y huyen de la escarcha y de la nieve. Son muy temblonas. Apenas soplan vientos fríos, sienten la tiritona. Les gustan los lugares tibios, los graneros, los pajares, y las chimeneas que ha tiznado el hollín. Siempre encontrarás alguna golondrina en los hogares campesinos, ya que ellas, como los gatos, son amantes de las tibiezas. Yo diría que les encantan las humaredas de los hornos campesinos. Posiblemente, nacieron para ser tiznadas, sin que se les vea el tizne, y para tener ojos de antifaz veneciano.

La tirada de don Marcial, expresada con ronca voz, me ha dispuesto mejor con sus convicciones naturalistas. No le quiero poner reparos a este hombre que lleva tan cerca de su corazón la golondrina.» (pp. 308-309)

Si bien Serra no quería hablar de las abejas, no ha dudado en dedicar el final de su libro a la golondrina. Es interesante observar cómo Cristóbal Serra utiliza conscientemente un motivo propio de la naturaleza, «la golondrina como representación de la llegada de la primavera», sin desligarlo de su carácter de asunto literario⁵⁶ (así lo delata el comentario acerca de los versos de Virgilio). Pero en este mundo de Cristóbal Serra, además de Virgilio y de Don Marcial, tenemos la representación literaria de Madam Flower y de

⁵⁶ Desde la «Canción Rodia de la Golondrina» (433 de la edición de Page) a la conocida rima de Gustavo Adolfo Bécquer. Sobre la tematización cultural de motivos de la naturaleza cf. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso...*, 256-259. Asimismo, sobre el canto de la golondrina, debe consultarse el trabajo de M. R. Lida de Malkiel, «Arpadas lenguas», recogido en *La tradición clásica en España* (Barcelona, Ariel, 1975, 207-239, esp. n. 9).

Madam Rebours. Cristóbal Serra, en definitiva, parece conciliar la tensión habida entre los dos extremos del Clasicismo y la Modernidad. Hoy esa modernidad de Baudelaire y Huysmans constituye una nueva tradición mucho más reciente que la clásica, pero, al fin y al cabo, una tradición que ya forma parte del s. XX. Como comentaba sabiamente Octavio Paz, «a pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella, como en el caso de las reflexiones de Baudelaire en *L'art romantique*, desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio. Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra tradición*»⁵⁷. El siguiente juicio literario resume perfectamente lo que hemos querido mostrar, pues, junto al elogio de *Las Geórgicas*, también cabe el de *Las Flores del Mal*:

«No cansan *Las Geórgicas*, no abruman los *Testamentos* de Villon. La rareza del *Matrimonio del Cielo y del Infierno* no sabe a rareza. *Las flores del Mal* conservan siempre la misma fragancia fatal. Y no pierde nunca su sortilegio *La temporada en el Infierno* de Rimbaud.» (p. 249)

En definitiva, frente a Huysmans, contrario al clasicismo, teníamos a Eça de Queiroz, quien ya en la recta final de su vida contestaba a los presupuestos decadentes de aquél volviendo al campo y a los clásicos. Podría creerse que esta es la única postura posible frente al juicio negativo que de Virgilio tenía el autor francés. Sin embargo, en Serra la actitud ante el poeta latino es mucho más compleja, pues se trata de un Virgilio visto a través del prisma de la estética moderna, que bien puede resumirse en ese poeta de «corazón melancólico insatisfecho», como veíamos más arriba. Con Serra podemos esbozar, pues, una estructura compleja de la lectura de Virgilio desde finales del siglo XIX, como síntesis de las lecturas enfrentadas de Huysmans y Eça de Queiroz. Esta estructura no es ajena al devenir de la historia social y literaria, y su carácter supranacional, aunque se constriña a tres países europeos tan próximos, nos permite proponerla, de acuerdo con los criterios metodo-

⁵⁷ *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1994 (cuarta edición), 18.

⁵⁸ Sobre este asunto concreto, de vital importancia para el comparatismo, cf. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso...*, esp. 417-421: «Decía que el comparatismo culmina en la identificación, ordenación y estudio de estructuras supranacionales y diacrónicas. Las llamo estructu-

lógicos de la Literatura Comparada, como una estructura histórica⁵⁸ que puede ser de utilidad para entender mejor ciertas valoraciones de los autores clásicos en el contexto contemporáneo. De esta forma, no es tan importante el simple hecho objetivo de que *Las Geórgicas* aparezcan como tal en la obra de Cristóbal Serra (esto no sería más que una constatación y reduccionismo positivista), si no somos conscientes de la historicidad, la articulación y el significado de este hecho en sí.

ras porque los conjuntos bajo consideración hacen posible la puesta en relieve no de términos únicos sino de opciones, alternativas, oposiciones, discrepancias y otras interrelaciones compuestas, al interior de un mismo campo, de elementos dispares.»