

ESTUDIOS CLÁSICOS

2026 ISSN 0014-1453 25 €



La tradición clásica en la poesía española contemporánea

JUAN LUIS ARCAZ POZO Y VICENTE CRISTÓBAL (EDS.)

Juan Luis Arcaz Pozo – Vicente Cristóbal La tradición clásica en la poesía española contemporánea. Presentación · **Pedro Conde Parrado** Retornos de lo homérico en la poesía española reciente: la *Iliada* · **Marta Martín Díaz** Genealogía(s) fragmentaria(s) del deseo: Safo en la poesía española contemporánea · **Vicente Cristóbal** Virgilio en la poesía española contemporánea: ecos del libro sexto de la *Eneida* · **Rosa M.^a Marina Sáez** Horacio en la última poesía española (1970-2025) · **María José Muñoz Jiménez** Víctor Botas y la tradición clásica · **Juan Antonio González Iglesias** De Jaime Siles a Horacio: tradición clásica visible e invisible · **Vicente Cristóbal – Juan Luis Arcaz Pozo** Poetas romanos en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: antología comentada · **Francisco García Jurado** Carmen Jodra y *El libro doce*: la conciencia textual de la *Antología Palatina* y la levedad del género epigramático

168



Estudios Clásicos – 168

Estudios Clásicos (EClás), con ISSN 0014-1453, es una revista de periodicidad semestral que fue fundada en 1950. Consta de dos secciones: Artículos y Reseñas. La revista recibe contribuciones relacionadas con el mundo grecolatino y su pervivencia, que se pueden inscribir dentro de los apartados temáticos de *Investigación y Didáctica de las lenguas clásicas*.

Edición

Sociedad Española de Estudios Clásicos

Redacción y Correspondencia

Estudios Clásicos

Sociedad Española de Estudios Clásicos

c/ Serrano, 107

28006 Madrid (España)

Suscripciones

La revista *EClás* se distribuye en formato digital y en formato impreso. Si desea recibirla solo en formato digital o en formato digital y también impreso, puede solicitarlo en:

⟨estudiosclasicos@estudiosclasicos.org⟩

⟨<http://estudiosclasicos.org>⟩

91 564 25 38

Estudios Clásicos se encuentra en las siguientes bases de datos: ISOC, L'Année philologique (Aph), Latindex, Linguistic Bibliography/Bibliographie Linguistique, Directorio de Revistas Españolas de Ciencias Sociales Humanas, y Dialnet.

ISSN: 0014-1453

Depósito legal: M.567-1958

Imagen de cubierta: Claudio de Lorena, *Marina con Eneas y la Sibila de Cumas* (Museo Británico). Fuente: *Wikimedia Commons*

Composición tipográfica, diseño y programación:

Juan Manuel Macías, ⟨<https://lunotipia.juanmanuelmacias.com>⟩

Impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas, SA

c/ San Alfonso 26, Leganés, 28917 Madrid

Estudios Clásicos



VOLUMEN 168

MADRID 2026

Estudios Clásicos

Revista de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)

DIRECTOR

Eugenio R. Luján Martínez
Presidente de la SEEC

SECRETARIA

Belén Gala Valencia
Vicesecretaria de la SEEC

CONSEJO DE REDACCIÓN

Patricia Cañizares Ferriz
*Profesora de Filología Latina
Universidad Complutense de Madrid*

Francesc Casadesús Bordoy
*Catedrático de Filosofía
Universidad de las Islas Baleares
Miembro de la Junta Directiva de la SEEC*

M.^a Paz de Hoz García-Bellido
*Catedrática de Filología Griega
Universidad Complutense de Madrid
Tesorera de la SEEC*

Antonio López Fonseca
*Catedrático de Filología Latina
Vocal de la Comisión Ejecutiva de la SEEC*

Rosa Mariño Sánchez-Elvira
*Catedrática de Griego de Educación Secundaria
Secretaria de la SEEC*

Luis Merino Jerez
*Catedrático de Filología Latina
Universidad de Extremadura*

Victoria Recio Muñoz
*Profesora de Filología Latina
Universidad de Valladolid*

José B. Torres Guerra
*Catedrático de Filología Griega
Universidad de Navarra*

CONSEJO ASESOR

Antonio Alvar Ezquerro
*Catedrático de Filología Latina
Universidad de Alcalá de Henares
Expresidente de la SEEC*

Consuelo Álvarez Morán
*Catedrática emérita de Filología Latina
Universidad de Murcia*

Emiliano Buis
*Catedrático de Derecho Internacional y Profesor de
Filología Griega
Universidad de Buenos Aires
Presidente de la A. Argentina de Estudios Clásicos*

Cecilia Criado Boado
*Catedrática de Filología Latina
Universidad de Santiago de Compostela*

Greti Dinkova-Brunn
*«Fellow» del Instituto Pontificio de Estudios
Medievales
Universidad de Toronto*

Giorgos Giannakis
*Catedrático de Filología Griega
Universidad de Tesalónica*

Martha P. Irigoyen Troconis
*Catedrática de Filología Latina
Universidad Nacional Autónoma de México*

Juan Signes Codoñer
*Catedrático de Filología Griega
Universidad Complutense de Madrid
Presidente de la Sociedad Española de Bizantinística*

Jaime Siles Ruiz
*Catedrático de Filología Latina
Universidad de Valencia
Expresidente de la SEEC*

Sofía Torallas Tovar
*Profesora de Clásicas y de lenguas y civilizaciones del
Próximo Oriente. Instituto Oriental
Universidad de Chicago
Presidenta de la Sociedad Española de Papirología*

Jesús de la Villa
*Catedrático de Filología Griega
Universidad Autónoma de Madrid
Expresidente de la SEEC*

Índice

Contents

Investigación Research

- 11–19 JUAN LUIS ARCAZ POZO Y VICENTE CRISTÓBAL.— La tradición clásica en la poesía española contemporánea. Presentación / The Classical Tradition in Contemporary Spanish Poetry. Introduction
- 21–44 PEDRO CONDE PARRADO.— Retornos de lo homérico en la poesía española reciente: la *Iliada* / Returns of the Homeric in Recent Spanish Poetry: the *Iliad*
- 45–68 MARTA MARTÍN DÍAZ.— Genealogía(s) fragmentaria(s) del deseo: Safo en la poesía española contemporánea / Fragmentary genealogy(ies) of desire: Sappho in contemporary Spanish poetry
- 69–93 VICENTE CRISTÓBAL.— Virgilio en la poesía española contemporánea: ecos del libro sexto de la *Eneida* / Virgil in Contemporary Spanish Poetry: Echoes of Book VI of the *Aeneid*
- 95–122 ROSA M.^a MARINA SÁEZ.— Horacio en la última poesía española (1970–2025) / Horace in the last Spanish Poetry (1970–2025)
- 123–142 MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ.— Víctor Botas y la tradición clásica / Víctor Botas and the Classical Tradition
- 143–165 JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS.— De Jaime Siles a Horacio: tradición clásica visible e invisible / From Jaime Siles to Horace: visible and invisible classical tradition
- 167–201 VICENTE CRISTÓBAL Y JUAN LUIS ARCAZ POZO.— Poetas romanos en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: antología comentada / Roman Poets in the Poetry of Luis Alberto de Cuenca: An Annotated Anthology

- 203–219 FRANCISCO GARCÍA JURADO.— Carmen Jodra y *El libro doce*: la conciencia textual de la *Antología Palatina* y la levedad del género epigramático / Carmen Jodra and *El libro doce*: the textual awareness of the *Greek Anthology* and the lightness of the epigrammatic genre

Reseñas de libros Book Review

- 223 Dulce Estefania (2024) *Virgilio, Eneida* (ESPERANZA TORREGO SALCEDO)
- 225 Francesca Mestre, Pilar Gómez, Cristian Tolsa (eds.) (2024) *Lucianea et Pseudo-Lucianea: studies on pseudepigrapha of Lucian and works by Lucian sometimes considered spurious* (ORESTIS KARAVAS)
- 228 (2025) *Domination: The Fall of the Roman Empire and the Rise of Christianity* (JUAN PABLO SÁNCHEZ HERNÁNDEZ)
- 232 Sergio España-Chamorro & Gian Luca Gregori (eds.) (2025) *Tra la tarda Repubblica e l'Età Augustea. Economia, politica e religione nei loro riflessi epigrafici* (SANDRA MUÑOZ MARTÍNEZ)

Investigación

La tradición clásica en la poesía española contemporánea. Presentación

The Classical Tradition in Contemporary Spanish Poetry. Introduction

JUAN LUIS ARCAZ POZO

Universidad Complutense de Madrid
arcaz@ucm.es

VICENTE CRISTÓBAL

Universidad Complutense de Madrid
vcristob@ucm.es

DOI: 10.48232/eclas.168.01

Cuando la Junta Directiva de la SEEC nos ofreció la coordinación de este monográfico, el impulso inicial que nos asaltó fue el de querer aprovechar la oportunidad brindada para llevar a cabo una visión general y panorámica de cómo se había ido asentando en nuestra poesía actual, dentro los márgenes de la contemporaneidad, la huella del legado clásico. Sin embargo, bien pronto fuimos conscientes de que rastrear la recepción de la literatura grecolatina —en toda su amplitud cronológica y genérica— a lo largo de la poesía escrita en España durante los últimos ciento veinticinco años (es decir, en la poesía española contemporánea) era una tarea inabarcable por el abultado número de poetas que desde principios del siglo xx hasta la actualidad se han asomado, con mayor o menor amplitud de miras, al mundo clásico. Del mismo modo, pensamos que habría sido intratable el material resultante de la suma de todas esas huellas, ecos y presencias (o como queramos llamarlas) de los autores antiguos en los de la literatura peninsular española de aquellas etapas, generaciones o promociones poéticas que se han sucedido a lo largo del período indicado.

Afortunadamente, fruto del fecundo interés que en los últimos años ha despertado, tanto entre los estudiosos provenientes del mundo antiguo como de los del ámbito hispánico, la llamada en un sentido muy amplio Tradición Clásica, puede decirse que buena parte de la materia que tendría cabida en el monográfico que aquí presentamos ya ha sido

tratada. Y el balance de todas esas investigaciones es meridianamente claro y prometedor: la pregnancia de la literatura antigua en la literatura actual, especialmente en la poesía, ha ido *in crescendo* desde principios del siglo xx hasta hoy adaptándose a los gustos, intereses y condicionantes estético-literarios de cada época y de cada autor o movimiento poético concreto.

Casi resulta obvio decir que el porcentaje más alto de esas aportaciones de las que hablamos se refiere a la recepción de la mitología clásica, buque insignia de la tradición literaria de Grecia y Roma, y materia que, como se sabe, va indefectiblemente unida a los textos antiguos. Sin embargo, no es infrecuente comprobar que la pervivencia de tales leyendas se ha producido independientemente de la de los textos que las han transmitido, dándose la circunstancia de que muchas muestras de su vigor actual no tienen en ocasiones ningún nexo de unión con la fuente transmisora. En este caso, perviven los mitos, transformados o deformados por la interesada visión del hombre actual y de sus circunstancias histórico-sociales, pero las obras que nos los han transmitido suelen quedar ocultas en beneficio de la mera historia que narran —o en un aspecto puntual de ella— y de la correspondiente interpretación que a las leyendas antiguas se les otorgue. Nada de todo ello incluimos, en esta ocasión, en el presente monográfico, salvo los casos en que las obras y los autores clásicos cuyo análisis en la tradición poética española proponemos tengan un carácter fundamentalmente mitográfico. Así pues, no se hablará aquí de mitología literaria, sino que, cuando proceda, será de literatura mitográfica.

Después de esa intención inicial, ambiciosa en exceso y ciertamente descabellada, nos pareció que lo mejor era ofrecer sin más —lo que no es ya poca cosa— unas calas o muestras de la incesante presencia de lo clásico en la última poesía española para poner de relieve, desde las distintas perspectivas de análisis que aplicaran a ellas los autores de los trabajos que aquí se incluyeran, una sospecha que desde nuestra autopsia particular ya valorábamos, a saber: que el uso de los poetas antiguos por parte de los poetas de hoy no solo es algo que se ha mantenido vivo en un pretérito —aunque cercano— pasado, sino que va a más a medida que nos adentramos en el nuevo siglo y milenio¹.

¹ Sin el ánimo de llenar estas páginas introductorias de referencias bibliográficas, aunque sean de carácter general, permítasenos citar dos trabajos recientes —y, por tanto, englobadores de lo publicado hasta la fecha sobre el tema que nos ocupa— que abordan, por un lado, lo que ha dado de sí el influjo de la materia clásica en la poesía española de la segunda mitad del siglo xx y, por otro, lo que parece

Así las cosas, convenimos en que el volumen gravitara en torno a dos grandes bloques. En el primero de ellos plantearíamos el estudio de la tradición literaria de cuatro autores antiguos (dos griegos y dos latinos) que representasen, a su vez, dos de los géneros poéticos —y las obras que los sustentan— que mayor influjo han tenido en sus más cercanas coordenadas culturales y también en la posteridad: Homero y Virgilio para la épica, y Safo y Horacio para la lírica. Era evidente que la nómina se iba a quedar corta y que faltarían autores, sobre todo poetas, que, si bien aparecerían seguramente mencionados de forma tangencial en aquellos trabajos que tratasen sobre el influjo clásico en el puñado de poetas actuales que íbamos a seleccionar, merecían un capítulo particular debido a la manifiesta y significativa impronta que su obra ha tenido en nuestras letras, especialmente en la poesía española finisecular. Ese era el caso, por ejemplo, de Catulo o de Marcial, dos de los autores de la latinidad que con más insistencia afloran en la lírica española última (D’Ors 2006: 215) y que, junto al extendido empleo del epigrama o, más bien, de una poesía que tiende al uso de la concisión y de la estructura sintagmática del poema al estilo del epigrama antiguo (tanto el de Grecia —el de la *Antología Palatina*— como el de Roma —el de los poetas mencionados—), han contribuido en gran medida a configurar los temas y las formas —o el modo de expresión— de una no pequeña porción de poemarios actuales (Bagué Quílez 2003: 28).

En un segundo bloque pensamos que convendría ofrecer el análisis concreto de la herencia de Grecia y Roma en cuatro poetas que —así lo creíamos entonces y aún lo seguimos creyendo— representan de manera adecuada, en función de los objetivos meramente ilustrativos que debía perseguir este monográfico sobre tan amplia materia, la especificidad particular de la poesía española del último cuarto del siglo xx y de principios del xxi. De los que finalmente seleccionamos, tres de ellos se enmarcan en un momento en el que la tradición clásica, junto a otros referentes culturales, impregna significativamente —aunque en un principio lo haga de forma meramente culturalista y ornamental— el discurso poético que irrumpirá a continuación del grupo generacional de los llamados poetas sociales de los años 50: ese es el caso de Víctor Botas —coetáneo de la generación novísima, pero no adscrito a ella—, el de Luis Alberto de

que se avecina en los albores de este nuevo milenio. Los trabajos son, respectivamente, los de Álvarez Ramos 2018 (aunque se centra fundamentalmente en la pervivencia de la mitología en los poetas del período que estudia) y Ruiz de Vergara 2025 (que analiza cómo el empleo de la tradición clásica por parte de algunos poetas de última hora supone una reformulación de su uso que va más allá, y lo excede, del denominado «clasicismo posmoderno» de los años 80 del pasado siglo).

Cuenca y el de Jaime Siles —nombres que se sumaron a la segunda oleada de la generación novísima o del lenguaje de los años 70—; y una cuarta, Carmen Jodra Davó, que representa la plena y consciente asunción de la herencia clásica en la poesía de finales del siglo xx —y principios del xxi— con el firme propósito de romper con la estética dominante en esos momentos que estaba representada fundamentalmente por la llamada poesía de la experiencia, línea que, en verdad, acusaba ya un cierto desgaste después de los muchos poetas que, a partir de los años 80, se habían sumado clónicamente a su programa poético y a una forma concreta de «decir» el poema. También en este caso es obvio que hubieran podido añadirse otros poetas que destacan igualmente por el influjo que en su poesía tiene la materia clásica, pero consideramos que los que se iban a incluir —y hemos incluido— resultaban lo bastante relevantes como para ilustrar la tendencia clasicista que marca la poesía española de esos años, ya que cuentan, además, con una obra amplia y reconocida en todos sus aspectos por la inmensa mayoría de la crítica literaria. No obstante, en los capítulos dedicados a la recepción de Homero, Virgilio, Safo u Horacio la nómina de poetas actuales aludidos y estudiados (en la que aparecerían también citados colateralmente los que acabamos de mencionar) compensaría y ampliaría el panorama del peso que la tradición literaria de Grecia y Roma tiene en buena parte del panorama poético actual. De acuerdo con el resultado final que hemos obtenido, la referencia transversal a todos esos autores (Antonio Machado, Jorge Guillén, Francisco Brines, José Ángel Valente, Joan Margarit, José María Álvarez, Andrés Trapiello, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Cristina Peri Rossi, Eloy Sánchez Rosillo, Miguel Ángel Velasco, Juan Antonio González Iglesias, Javier Velaza, Mercè Marçal o Aurora Luque, entre otros muchos) muestra de igual modo la notable y variada amplitud de la influencia del mundo clásico, y de sus poetas, en los poetas de hoy, que aún se siguen subiendo a los hombros de aquellos gigantes para explicar con su impercedero mensaje las fragilidades del hombre contemporáneo y las miserias y grandezas que lo rodean.

Una vez decidido el plan arquitectónico de la obra que presentamos, determinamos qué autores se iban a encargar de los distintos capítulos del monográfico. El número es ciertamente reducido —no era posible, por obvios condicionantes de espacio y conforme a la estructura del volumen, ampliarlo más—, pero los que aceptaron colaborar en esta pequeña empresa cuentan con una experiencia contrastada en este campo de estudio (el del influjo de la tradición clásica en la literatura española), ya lo hayan

hecho desde una metodología más añeja o ya desde una perspectiva o análisis más moderno. Todos ellos son, además, buenos conocedores de la poesía española del siglo xx y de las nuevas hornadas de poetas, bien se trate de autores concretos o bien de las diversas y numerosas corrientes, tendencias o estéticas por las que discurre la nueva poesía peninsular. Pedimos disculpas a aquellos colegas —tanto clasicistas como hispanistas— que puedan considerar que, con una dedicación a los estudios de Tradición Clásica y una competencia en poesía española actual idéntica, como poco, a la de los autores que firman estos trabajos, han sido excluidos arbitrariamente por parte de los editores de este volumen. No había nada más lejos de nuestro propósito que molestar o hacer de menos a ningún especialista en la materia, pero, en cualquier caso, reiteramos nuestras más sinceras disculpas a todos ellos y asumimos las críticas que en este sentido se nos puedan hacer. Los autores de los trabajos aquí incluidos proceden de universidades españolas en las que, desde hace años, está bien consolidada la línea de investigación que atiende al fenómeno literario de la recepción del mundo clásico: la Universidad de Valladolid (Pedro Pablo Conde Parrado), la Universidad de Salamanca (Marta Martín Díaz y Juan Antonio González Iglesias), la Universidad de Zaragoza (Rosa M.^a Marina Sáez) y la Universidad Complutense de Madrid (Vicente Cristóbal, María José Muñoz Jiménez, Francisco García Jurado y Juan Luis Arcaz Pozo).

El monográfico en sí se abre cronológicamente —y así se sigue ordenando después— con el capítulo dedicado a Homero. En él, Pedro Pablo Conde Parrado, que ya había publicado importantes trabajos sobre la recepción de la *Odisea* en la poesía española contemporánea, se centra en analizar las muchas muestras de raigambre iliádica que pueden contarse entre los poetas españoles de hoy. En unas ocasiones se trata de experiencias derivadas de la lectura de la epopeya griega (las de Andrés Trapiello o Joan Margarit) y, en otras, de reescrituras o glosas de pasajes significativos del texto de Homero, al que todos los poetas que cita se acercan de maneras muy diversas y diferentes: Carmen Jodra, Miguel Ángel Velasco, Xaime Martínez, Cristina Peri Rossi, José Cereijo, José María Álvarez, Luis Martínez de Merlo, Javier García Cellino, Juan Manuel Rodríguez Tobal y Javier Velaza. Con un modélico equilibrio filológico se valora el peso y la importancia que en estos poetas tiene el poema de Homero como texto y se calibra la transformación operada en ellos con respecto al contenido mitológico que transmite el eterno poema de Ilíon.

Por su parte, Marta Martín Díaz se acerca a la recepción de la poesía de Safo en cinco poetas (Maria Mercè Marçal, Aurora Luque, Sara Torres

y, de nuevo, Carmen Jodra y Cristina Peri Rossi) para, en alianza con el análisis puntual de los textos de la de Lesbos, evaluar el modo en que todas ellas se posicionan frente a la autora griega en relación con los tres aspectos que guían la hipótesis argumentativa que a la autora le permite aunar el discurso poético de las poetas estudiadas: la noción de genealogía o pertenencia a una tradición que se considera afín desde un punto de vista intertextual, la expresión de la sexualidad femenina y la representación del deseo, y la postura estética que estas autoras adoptan frente a la fragmentariedad de la poesía sáfica.

La vuelta al género épico nos lleva al trabajo de Vicente Cristóbal en torno a la *Eneida* de Virgilio. Consciente de la imposibilidad de abarcar todo lo que literariamente ha dado de sí la epopeya de Eneas en la poesía española contemporánea, el autor de este capítulo se centra en la herencia literaria del libro VI, doceava parte del gran poema virgiliano que, como aquí se dice, parece haber despertado un especial y profundo interés a los poetas de hoy. El detallado análisis de las muestras aportadas (cotejando siempre la recreación moderna con el texto original de Virgilio) arranca a principios del siglo XX con los ejemplos de Antonio Machado y Jorge Guillén para llegar, después de valorar las deudas relativas al libro sobre el Infierno presentes en José Ángel Valente y Víctor Botas, a las ultimísimas muestras —florido ramillete de virgilianismos a comienzos del nuevo milenio— que ofrecen los poetas-filólogos (buenos conocedores, por tanto, de la poesía del de Mantua) Luis Alberto de Cuenca, Javier Velaza y Juan Antonio González Iglesias.

La cronología nos vuelve a llevar a la lírica y al ámbito romano para evaluar, de la mano de Rosa M.^a Marina Sáez, la impronta que la poesía de Horacio ha dejado en la poesía española contemporánea. Tras constatar que la obra de Horacio —no solo la lírica, sino también la satírica— se ha constituido como referente para algunos de los poetas actuales, la autora pasa revista a una serie de temas típicamente horacianos (el *carpe diem*, el paso del tiempo, los ciclos naturales y la vida humana, el *Beatus ille*, la inmortalidad que se alcanza a través de la poesía...) destacando las reescrituras y derivaciones de tales temas en una nutrida nómina de poetas desde, principalmente, los años 70 a la actualidad: varios novísimos (Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles y Luis Alberto de Cuenca) y, una vez más, algunos de los poetas actuales que, por su formación clasicista, abarcan con conocimiento de causa un amplio espectro de autores clásicos, entre los que se encuentra precisamente el de Venusia: Juan Antonio González Iglesias, Aurora Luque, Javier Velaza o Rosario

Guarino, entre otros muchos que aparecen referidos, ellos y sus poemas de signo horaciano, a lo largo del capítulo.

El bloque dedicado a los poetas españoles en los que destaca de forma muy especial la herencia literaria de Grecia y Roma se abre con el trabajo dedicado al ovetense Víctor Botas. En él, María José Muñoz Jiménez realiza un pormenorizado recorrido por los poemarios del autor asturiano que ofrecen una clara relación intertextual y paratextual con los poetas antiguos —de los diez que publicó, al menos ocho tienen una clara filiación con el mundo clásico—, y también por sus obras en prosa. Se deja clara la mezcolanza de referentes griegos y latinos (sobre todo estos últimos) en una obra que, además de las deudas textuales que muestra con los poetas que la inspiraron, rezuma también clasicismo en la poesía más personal e íntima del autor de *Segunda mano*. Esta circunstancia no menor indica que, a pesar de inscribirse en la época en la que eclosionaba el novismo, para quien lo clásico era fundamentalmente una presunción culturalista o, a lo sumo, un aditamento embellecedor del poema, Víctor Botas entendió que el uso que cabía hacer de ese prestigioso legado tenía que hacerse a partir de un profundo proceso de asimilación de todos esos referentes antiguos que le ayudaban a conformar su obra. El novismo, años después de sus primeros momentos de deslumbramiento clasicista, dio el mismo paso hacia la naturalización y asimilación de los *tradita* antiguos que seguían formando parte —y lo siguen haciendo ahora— de su poética de marcado carácter culturalista en la que el mundo clásico ocupa una posición de privilegio y prestigio a la que se resisten a renunciar.

Precisamente, al novísimo Jaime Siles le dedica Juan Antonio González Iglesias su contribución al volumen. El también poeta salmantino se centra en el libro *Pasos en la nieve* publicado en 2004 y estudia las relaciones de algunos poemas con diferentes autores latinos (Manilio, Plauto, Catulo, Ausonio y Horacio —sobre todo este último—) teniendo en cuenta también la mediación que han operado en la poesía de Siles otros varios autores modernos (como Housman, Auden y Eliot). El resultado de su análisis, extrapolable al conjunto de la obra del poeta moderno, pondera positivamente la íntima conexión entre creación poética y filología, constatando a través de la lectura de esta obra que lo clásico es la luz salvadora que nos guía y nos conduce, ética y estéticamente, hacia el bien y la excelencia.

También se destaca la feliz confluencia de una sólida formación clasicista y la creación poética que se atisba en la obra de otro novísimo que, como Siles, ha evolucionado en su modo de articular la herencia clásica

en su obra. Se trata de Luis Alberto de Cuenca, el poeta al que Vicente Cristóbal y Juan Luis Arcaz Pozo dedican un capítulo que, en cierto modo, se aparta de las características habituales que presentan este tipo de trabajos. Su contribución consiste en la elaboración de una antología centrada especialmente en los últimos poemarios del autor madrileño y dotada de un breve comentario que da cuenta de las conexiones —unas veces explícitas, pero mayormente implícitas y combinadas con otras múltiples referencias literarias— que tienen los poemas antologados con algunos de los principales poetas latinos: Catulo, Lucrecio, Virgilio, Horacio, Propertio, Ovidio, Marcial y Pseudo-Ausonio. En todo ello se revela el *modus operandi* del poeta actual con respecto al uso de la tradición clásica: una clara tendencia a vincular con sus circunstancias vitales algún texto o pasaje de un autor antiguo para transitar sutil o bruscamente por el referente clásico y llegar hasta la anécdota personal, distorsionándolo casi siempre y no conformándose nunca con la reescritura puramente arqueológica del original.

Por último, el cuarto trabajo de este segundo bloque está dedicado a la prematuramente desaparecida Carmen Jodra Davó. A ella, y a su poemario póstumo *El libro doce*, dedica Francisco García Jurado su trabajo. En él, se hace una detallada valoración de las conexiones en distintos niveles (traducción, recreación de determinados motivos o simple evocación) entre el poemario de Carmen Jodra y la fuente que claramente lo inspira: el libro XII de la *Antología Palatina* que está dedicado al amor efébo. El autor incide en la idea de que la poeta ha superado en esta obra el concepto de «clasicismo posmoderno» que tuvo plena vigencia en los años 80 del siglo pasado, señalando que con ella se plantea, en este libro y en el resto de su breve obra, la existencia de un «clasicismo» a secas, anclado fundamentalmente en la poesía griega, pero en constante diálogo con otras poéticas de la modernidad.

Este es, en muy resumidas cuentas, el contenido del monográfico que con estas páginas presentamos. Con la esperanza de que los lectores interesados en el mundo clásico y su influencia en la poesía española contemporánea valoren positivamente las aportaciones que aquí se hacen, solo nos resta dar nuestras más sinceras gracias a los autores de cada uno de los capítulos que hemos glosado —por su evidente competencia filológica en los asuntos que tratan y por haber aceptado participar en este número—. E igualmente, para terminar, queremos expresar también nuestro cordial agradecimiento a la Junta Directiva de la SEEC por habernos permitido elaborar este volumen y entrar en fructífero diálogo con todos y cada uno

de los filólogos que han colaborado en este modesto empeño de poner de relieve los estrechos vínculos de lo antiguo con lo moderno y, viceversa, de lo actual con lo pasado.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ RAMOS, E. (2018), «El concepto de tradición clásica y su permanencia en la poesía contemporánea española (de 1950 a la actualidad)», *Dicenda* 36, 9-31.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2003), «La recuperación del sentido clásico en la última poesía española», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* 6, 27-41.
- D'ORS, M. (2006), «Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90», *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 22.2, 203-222.
- RUIZ DE VERGARA, E. (2025), «Un retorno al clasicismo en la poesía española actual», *Bulletin of Hispanic Studies* 102.9, 969-982.

Retornos de lo homérico en la poesía española reciente: la *Ilíada*

Returns of the Homeric in Recent Spanish Poetry: the *Iliad*

PEDRO CONDE PARRADO

Universidad de Valladolid

ppconpar@uva.es

DOI: 10.48232/eclas.168.02

Recibido: 05/02/2026 — Aceptado: 10/02/2026

Resumen.— Estudio de una selección de poemas españoles contemporáneos que tienen como asunto principal algún aspecto relacionado con la *Ilíada*.

Palabras clave.— Homero; *Ilíada*; poesía española contemporánea; tradición clásica; recepción clásica

Abstract.— Study of a selection of contemporary Spanish poems whose main subject is some aspect related to the *Iliad*

Keywords.— Homer; *Iliad*; Contemporary Spanish poetry; Classical Tradition; Classical Reception

In memoriam Javier García Rodríguez,

τὸν ἐγὼ περὶ πάντων τῶν ἐταίρων
ἴσον ἐμῆι κεφαλῇ

1. «¿Qué hubiera dicho Homero?». Lecturas y relecturas de la *Ilíada*

Frente a lo que sucede con la *Odisea*, la otra gran epopeya homérica ha atraído en muy inferior medida la atención de los poetas españoles del último medio siglo¹. No obstante, también cabe señalar que entre las

¹ En 2025, año en cuyo tramo final fueron escritas estas páginas, se ha cumplido el vigésimo aniversario de la publicación de una obra que ganó cierto prestigio y repercusión en el ámbito de los estudios sobre el legado de los clásicos griegos y romanos en la literatura escrita en español; me refiero a *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, dada a la luz en 2005 por la ya extinta editorial gijonesa Llibros del Peixe y fruto de una de mis varias y variadas colaboraciones con quien ha sido en estos veinte años —y lo era ya unos cuantos antes— mucho más que un colega y un amigo: el profesor, entonces de la Universidad de Valladolid y posteriormente de la de Oviedo, Javier García Rodríguez, un *omnium horarum homo* al que he perdido para siempre también en el otoño de este 2025. Mi contribución a ese libro, el cual ofrecía una amplia muestra de poemas (142 en total, de 106 poetas) con asunto clásico publicados en España desde la década de los 70 del pasado siglo hasta ese año de 2005, se concretó, además de la labor de coordinación y compilación junto con Javier, en el aporte de un capítulo dedicado a la presencia de la *Odisea* en la poesía publicada en España durante ese mismo período; la ya amplia y significativa colección de poemas con «tradición clásica» reunida por ambos hasta entonces me permitió establecer que «en torno a un veinticinco por ciento

composiciones que tienen como asunto el mundo clásico destacan como especialmente valiosas algunas de evidente raigambre «iliádica»². De ellas, quiero comenzar recordando dos poemas que parten de la experiencia de la propia lectura de dicha epopeya: en primer lugar, «Leyendo la *Ilíada*» de Andrés Trapiello (*Un sueño en otro*, Barcelona, Tusquets, 2004)³; en él, un par de hexámetros procedentes del célebre episodio de la *teichoscopia* (III, 221–222), cuando el troyano Anténor evoca ante Príamo y Helena la irresistible elocuencia de Odiseo («Y con sonora voz salían las palabras / de su pecho, cayendo como copos / de nieve en el invierno...», así se inicia el poema de Trapiello), suscita una serie de melancólicas reflexiones sobre nuestra condición de desvalidos y, probablemente mucho menos «épicas», lectores que regresamos al texto homérico tantos siglos después; texto que, al hacernos soñar «con los héroes de la *Ilíada*» (Antonio Machado *dixit*), quienes al fin y al cabo compartían nuestra misma condición («desdichas y pasiones»), aplaca esas ansias y esos ardores, enfriándolos, lo mismo que las «nevadas» palabras uliseicas:

En este invierno
vas leyendo la *Ilíada*. Se narran
allí tristes historias que ya entonces
cuando fueron escritas por Homero
hacía cinco siglos que habían sucedido.
¿Qué narramos nosotros?
¿Trabajos y miserias de hace un día?
¿Alegrías que se marchitarán

[...] de la poesía actual dedicada a algún asunto del mundo clásico» tenía (sigue teniendo) relación con «algún aspecto relacionado con la *Odisea* de Homero» (Conde Parrado 2005: 82). Un lustro después, Aurora Luque, directora por entonces del Centro Generación del 27 de la Diputación de Málaga, nos propuso a Javier y a mí la elaboración de una antología de poemas españoles recientes centrados principalmente en la figura del héroe protagonista de la *Odisea*; y de ahí nació la antología *Nadie en suma: cuarenta poemas sobre Ulises* (Málaga, Imprenta Sur, 2011). Considero, pues, que en su día dimos ya más que suficiente cuenta de la ininterrumpida e inagotable presencia del más importante de los héroes homéricos en la poesía española de finales del siglo anterior e inicios del actual. Por otra parte, el entremillado del primer epígrafe del presente artículo procede del final del poema «Algo más épico sin duda» (de *Mensajes en botellas rotas*, Sevilla, Renacimiento, 1996), el cual, precisamente y por el albur de la ordenación alfabética según el primer apellido del autor (Roger Wolfe), cerraba la muestra que contenía *Orfeo XXI* y que aprovechamos Javier y yo para titular también nuestra contribución a un volumen colectivo publicado en Argentina sobre «Poéticas españolas en diálogo con la tradición» (García Rodríguez y Conde Parrado 2009).

² Es preciso, ante todo, distinguir entre los poemas de materia «troyana» en general y los de materia estrictamente «iliádica»; aquí prestaré atención únicamente a estos, excluyendo poemas, muchos de ellos de notable calidad, dedicados a, por ejemplo, el caballo de Troya o personajes tan atractivos como Casandra, apenas nombrada un par de veces en la epopeya homérica y que ha sido motivo de interesantes poemas en la literatura española reciente. Queden, pues, para otra ocasión.

³ En el mismo poemario encontramos también «Leyendo la *Odisea*», recogido en *Nadie en suma*, lo mismo que «Leyendo la *Ilíada*» en *Orfeo XXI*.

lo mismo que jazmines caídos sobre el mármol? [...] Ninguno de nosotros podría sostener ni manejar las armas de aqueos o troyanos, pero en cambio las mismas desdichas y pasiones en nosotros abreven. El invierno nos trae un viejo libro hasta las manos y los sueños se encargan de ir cubriendo ascuas vivas del alma con sus copos de nieve.

En segundo lugar, «Filósofo en la noche» de Joan Margarit (*Estació de França*, Madrid, Hiperión, 1999)⁴, un emocionante poema de notable extensión (104 versos) en el que la voz poética masculina va alternando una lectura nocturna e insomne de la *Ilíada* con la elegíaca evocación de la esposa, y madre de sus hijos, ya fallecida, en un canto de amor y de ausencia que trenza hábilmente algunos pasajes de la epopeya con los recuerdos y los sentimientos, rememorando así, tal vez, el hábito de leerla juntos cuando ambos aún vivían felices. El gran poeta catalán, merecedor del premio Cervantes en 2019, dos años antes de fallecer, indicó en una nota al final del libro que el texto se inspira en la figura del filósofo Emilio Lledó, cuya esposa murió «en plena juventud mientras él enseñaba filosofía en la Universidad de Barcelona»⁵. No obstante, la evocación se ubica no en la capital catalana, sino en Madrid: «Muy lejos del mar de ramblas con plátanos / en donde te hallé, no he podido nunca / sentir más Helena que tú en mi interior». El poema va, como decíamos, imbricando la lectura de los versos homéricos con sentidas remembranzas y filosóficas meditaciones que forzosamente van imponiéndose sobre aquellos:

[...] He abierto la *Ilíada*. Apolo Cabreado es como la noche y, al marcar el paso, golpean las flechas su carcaj de cuero. Frío está tu sitio, que nadie ha ocupado. [...] Amo más que a nadie, junto a mí, tu ausencia, más próxima siempre si vuelvo a la *Ilíada*, cual si te acercara el eco lejano de alguna verdad desde aquella playa. [...] Ayante golpea el escudo de Héctor, pero estoy ausente: pienso en nuestro mar,

⁴ El poemario se presenta en versión bilingüe catalán-castellano, siendo la traducción obra del propio poeta, como solía ser habitual en su producción.

⁵ La referencia es a la eminente filóloga catalana Montserrat Macau Matas (1932-1971).

virgen como en Troya, de la Costa Brava
 los años sesenta. [...]
 Tanto tiempo muerta mientras yo envejezco
 solo con la Ilíada. Pero allí en la playa,
 entre dos combates, donde con estrellas
 el cielo es más negro, duermes, como Helena,
 en tu oscuridad, aquí junto a mí.
 Cual casco de bronce de un guerrero exhausto,
 me pesan los párpados al ir recordando
 Pedralbes y el cielo azul de la tarde
 en la primavera de aquella ciudad. [...]
 Pienso que la ausencia —como el agua fría
 templaba las armas— me forjó más duro.
 Cada cual escucha en su propia Ilíada
 las armas que chocan con brillantes yelmos,
 los hórridos gritos que lanzan los griegos
 en las barcas que arden. Alcátoo en tierra:
 su último latido vibra con la lanza
 hincada en su pecho. Tú serás la lanza
 que tiemble en el último deseo en mi cuerpo.
 Van carros vacíos por la playa huyendo
 y el leve rumor al pasar las hojas
 es como si fuera tu débil presencia.
 Y ya en los cristales se alza el horizonte
 del parque, aclarándose, como si brillaran
 tras los negros árboles las armas de Aquiles [...].

En esta traducción propia al castellano, Margarit construye redondos versos en los que se detecta un esquema métrico poco habitual en nuestros días: los versos son todos dodecasílabos con una cesura medial que los parte en dos hexasílabos⁶, algo que les confiere su peculiar ritmo, de un vaivén unas veces dactílico y otras trocaico, que se suma a un empleo frecuente, mas no constante, de asonancias en los finales de verso.

2. De duelos y quebrantos ante Troya

Ya uno de los coordinadores del presente monográfico, Juan Luis Arcaz, en un artículo pionero publicado al comienzo de este mismo siglo en el

⁶ Aunque en algunos el cómputo silábico parece dar once o trece sílabas, ha de tenerse en cuenta que en el primer hemistiquio, en virtud de la cesura, hay que aplicar en ellos el añadido o resta de una, según sea esdrújula o aguda su última palabra: se da el primer caso en los dos últimos reproducidos, por ejemplo.

que analizó la presencia de mitos clásicos en la poesía española escrita entre 1970 y 1995, consideró merecedores de ser glosados allí sendos poemas con asunto iliádico, y también relativamente extensos, de Víctor Botas («Héctor y Aquiles») y Eloy Sánchez Rosillo («Paris y Helena, *Ilíada* III»). En este, de 71 versos, encontramos al príncipe troyano evocando su pasado y meditando sobre él, tras el fogoso concubito con la bellísima espartana poco después de su duelo con el marido de esta, Menelao, en el campo de batalla, al que se siente abocado a retornar tras cumplir con la *militia amoris*, tópico sobre el que se sustenta en gran medida toda la composición («quisieron los dioses / que este amor y esta guerra ocurrieran»). Las reflexiones de Paris, en otro preclaro ejemplo de monólogo dramático como el de Margarit y expresadas en largos versos que recrean con maestría «el ritmo dactílico del hexámetro épico», como agudamente detectó Arcaz (2000: 53), están teñidas de una sutil melancolía elegíaca que se mezcla hábilmente con las protestas de inocencia, un tanto cínicas, por parte del príncipe troyano respecto a la inminente ruina de su patria, ruina que imputa, como veíamos, a la inexorable voluntad divina⁷, en tardío e inútil descargo de conciencia⁸:

[...] Las Parcas meditan,
sin piedad, para cada troyano una muerte espantosa.
Mas no estaba en mi mano impedir que tamañas desdichas,
con heroica entereza, sufriera mi pueblo. No soy
yo el culpable, por más que unos y otros lo crean. No pueden
decidir su destino los hombres; los dioses eternos
a su antojo dibujan el curso de nuestra existencia.

(vv. 55-59)

⁷ Algo que, al fin y al cabo, también hacía su padre Príamo, exculpando a Helena: así al inicio del ya mencionado episodio de la *teichoscopia* (canto III, v. 164), momento que volveremos a evocar aquí más adelante.

⁸ De Sánchez Rosillo podría haber seleccionado también para el primer apartado de este artículo «La tormenta y Patroclo», poema contenido en *Antes del nombre* (Barcelona, Tusquets, 2013) y que, como sucedía con el de su amigo Trapiello, mezcla con gran efecto poético el momento de la vida real en que se lee la *Ilíada* y un pasaje de esta:

Mientras va descargando una tormenta
refulgente y bellísima, que hace tan distintos
estos lugares míos cotidianos,
yo releo en la tarde la *Ilíada* y miro al cielo
desde el silencio de mi habitación. [...]

Para mis ojos, qué regalo inmenso.
Sin embargo, aquí abajo, en este libro
que tengo entre las manos, sobreviene
un suceso terrible: la muerte de Patroclo,
un amigo inseparable y camarada
del desdichado Aquiles, el de los pies ligeros. [...]

En cuanto al primero de esos dos poemas, en 22 versos (de una extensión muy poco habitual en la producción de Botas), la «actitud crítica y desmitificadora, racionalista y descreída» (Arcaz 2000: 47) que el ovetense solía adoptar con respecto a los relatos clásicos parece atenuarse en gran medida, pero no puede desaparecer por completo, como demuestran la presencia de un bastante apocado Héctor y sobre todo ese final, casi amaragamamente epigramático, en el que, ante el terrible y cruento espectáculo de dos varones enfrentados en mortal duelo durante una guerra, la pincelada de cierre, casi epifonema, parece hacer un claro guiño al célebre *nihil novum sub sole*: «El sol ya está en el cielo: indiferente». Nada ha cambiado, pues, desde la «madre de todas las guerras»...

Casi un decenio después, el otro coordinador de este volumen, Vicente Cristóbal, tampoco pudo obviar ambos poemas, dada su relevancia, en su estudio sobre la presencia de la *Ilíada* en la poesía española de fines del siglo xx, estudio en el que amplió el análisis de Arcaz añadiendo muy interesantes y pertinentes consideraciones sobre ellos, especialmente en el del murciano Sánchez Rosillo, texto en cuyo análisis formal ahonda explicando la construcción «hexamétrica» de sus versos y poniéndola en relación con la venerable versión de José Manuel Pabón (Cristóbal 2009: 200)⁹. En ese artículo, Cristóbal analiza, además, los poemas «Palabras de Tersites» de Guillermo Carnero (*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, Madrid, Visor, 1974), «La otra cólera de Aquiles» de José Manuel Caballero Bonald (*Descrédito del héroe*, Barcelona, Lumen, 1977), «Del epíteto homérico» de Jon Juaristi (*Arte de marear*, Madrid, Hiperión, 1988) y «Teichoscopia» de Luis Alberto de Cuenca (*Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor, 1996), atendiendo, por tanto, a casi todos los mejores ejemplos de empleo del material iliádico en la poesía escrita en español durante el medio siglo precedente.

Y digo casi porque creo que merecen recuerdo también, y aquí voy a brindárselo, algunas otras composiciones de notable mérito que bien pudieran haber sido estudiadas en los referidos trabajos de Arcaz y Cristóbal. Considero que debo, en primer lugar, rendir homenaje a dos poetas que se fueron demasiado pronto, pero no sin haber dado muestras de

⁹ Sirvan las siguientes líneas para atestiguar su meticoloso análisis: «Su verso se compone de cinco pies, cuatro dáctilos y un espondeo final (que sólo dos veces, vv. 26 y 34, está sustituido por un dáctilo, esto es, por una tónica y dos átonas), secuencia precedida de una anacrusis de dos sílabas; esta anacrusis (que en Pabón es opcionalmente de una o dos sílabas) puede entenderse como un espondeo inicial, con el cual y con los restantes cinco pies se completaría el verso de seis pies o hexámetro». Por otra parte, quiero recordar aquí que tuve el honor de ayudar con «apoyo documental» a mi admirado Vicente en la elaboración de ese magnífico artículo, lo que reconoce él mismo en su tercera nota al pie. Le agradezco yo ahora también aquí tal reconocimiento.

un talento poético poco común. Me refiero en primer lugar a Carmen Jodra Davó (1980–2019), quien sacudió literalmente el panorama poético español cuando ganó, con menos de veinte años, el decimocuarto Premio de Poesía Hiperión (editorial que lo publicó en ese mismo 1999) con *Las moras agraces*, poemario «superventas» (valga el oxímoron)¹⁰ cuajado de motivos clásicos (esperables, por otra parte, en una filóloga con esa formación) que aparecían tratados según muy diversas perspectivas, desde las más serias y canónicas a las más irreverentes y aun «posmodernas». En la primera sección, «Apuntes de la biblioteca», podía leerse el poema que precisamente abre la obra, «Duelo homérico», título que ya de por sí juega al *aprosdoketon* a partir de la homofónica, que no polisémica, ambigüedad de la voz ‘duelo’, la cual, unida al adjetivo referente al fundador de la literatura griega, parece remitir únicamente a los tremendos enfrentamientos (‘duelos’ a espada o lanza) entre paladines de uno y otro bando, de los que es el más destacado el que narra Víctor Botas en su «Héctor y Aquiles»; pero no: lo que se encuentra el lector de ese poema es que este se dedica al «dolor, lástima, aflicción o sentimiento» (definición del DLE de la RAE s. v. Duelo²) que experimenta un muy humano Aquiles ante la noticia de la muerte de su querido Patroclo. Carmen Jodra entendió perfectamente que no hay más posibilidad de provocar una revolución poética que encenderla en el núcleo más profundo de la tradición, y por ello no renunció ni a la rima ni a las formas poéticas más clásicas, como en este soberbio texto en el que en mitad de un poema en prosa inserta un soneto de hechuras absolutamente canónicas, siglodorianas incluso (se atreve a rimar endecasílabos terminados en ‘basilisco’ y ‘obelisco’ alternándolos con otros que lo hacen con un mucho más humilde final en *-ejas*: ‘ovejas’, ‘viejas’, ‘cejas’): en ese soneto, un personaje de nombre Antípatro anuncia al héroe de la *Iliada* la muerte del amado amigo¹¹, cuyo nombre aquel repetirá obsesivamente durante toda la noche «en lento susurro», según se relata al final del poema; una composición de claro tono elegíaco que supone «un hermoso canto a la pérdida» (López Vilar 2020: 235).

¹⁰ Y valga también como dato que en 2001, solamente dos años después de su lanzamiento, ya se vendía la sexta edición, algo realmente inhabitual en poemario de autor novel, y aun de consagrado o incluso clásico. En 2020 fue reeditado por la editorial La Bella Varsovia, que ha hecho lo mismo con la restante producción poética, bastante reducida, de esta autora.

¹¹ Como es sabido, el personaje que, en el canto XVIII de la *Iliada*, anuncia a Aquiles la funesta noticia es el común amigo Antíloco, hijo de Néstor. Marta López Vilar (2020: 233–234), ella misma notable poeta con mucha tradición clásica en buena parte de sus poemas, se plantea diversas posibilidades de explicación, incluida la de un posible error de memoria por parte de Jodra (lo que, como a mí, le «resulta muy improbable»), para dejar al fin la cuestión abierta.

Y a propósito de Jodra, no podemos obviar que en su segunda obra publicada, *Rincones sucios*, de 2004, incluyó otra joya que refulge en el panorama de la poesía española inspirada en la épica homérica; en este caso, la conexión con la *Iliada* se establece en el título, que translitera el comienzo de esa epopeya («Mênin, áeide, theá»). Este poema, que consta de trece endecasílabos con una factura impecable y en una manera próxima a la de Víctor Botas, juega de nuevo con el horizonte de expectativas del lector (etiqueta moderna para el ya mencionado y muy añejo *aprosdóketon*): en una construcción perfecta, su primera mitad parece homenajear *en serio* el tradicional arranque de las epopeyas con la invocación a las Musas, para convertirlo inopinadamente en pura parodia al remedar en toda su segunda mitad el lenguaje frío y aséptico de las bases de concursos literarios; y ello para transformar el texto en un magistral epigrama que juega con el tópico de la *poetae inopia*, tanto en el plano material como en el «numérico».

Oh Musas de la hermosa cabellera,
castas hijas de Zeus, que en la cumbre
del Helicón sagrado entonáis cantos
a la augusta Hera argiva y Febo Apolo
y Atenea ojizarca, concededme
la habilidad e inspiración divina
de escribir un relato o cuento corto,
de entre tres y seis páginas, con letra
Arial de doce puntos, veinticinco
palabras cada línea, a doble espacio
y presentado bajo lema o plica,
para poder ganar un premio o dos
y ver un poco de dinero fresco¹².

¹² Como con toda razón señala V. Cristóbal en su comentario a este poema (2013: 240), no hay en él «arqueología ni burdo neoclasicismo [...], sino una eficaz renovación del viejo tópico homérico». Otra interesante parodia de la invocación épica inicial la encontramos en el arranque de la sección «El lado oscuro» que cierra el poemario *Fuego cruzado* (Madrid, Hiperión, 2014) del ovetense Xaime Martínez. Aunque el título parece remitir más bien al «universo *Star Wars*», dicha sección se dedica sobre todo a uno de los más célebres héroes de la modernidad, en este caso nacido del mundo del cómic: Bruce Wayne. En el poema «Proemio» Martínez fusiona los comienzos de la *Eneida* y de la *Iliada* en una composición breve, pero llena de energía, que parece presentarse como un texto fragmentario, pues los corchetes forman parte de ella:

Armas canto y al héroe que de Gotham
se yergue salvador en la penumbra. [...]
Canta, ¡oh Diosa!, la venganza cruel
del hijo del murciélago y señor
de todas las fronteras de la noche.
Canta, ¡oh Diosa, la terrible cólera

El otro gran poeta prematuramente desaparecido al que me refería es Miguel Ángel Velasco (1963–2010), quien obtuvo en 2002 el Premio de Poesía de la Fundación Loewe con *La miel salvaje*, publicado al año siguiente por la editorial madrileña Visor. Allí, dos poemas claramente emparentados por su asunto reflexionan —de una manera tan (en apariencia) fría y distanciada que los hace tremendamente impactantes— sobre el ser humano enfrentado a la bárbara guerra y la ineluctable muerte. El primero, «Acerca de las heridas de los héroes», poema dedicado a Agustín García Calvo, es una silva de endecasílabos y heptasílabos dividida en dos bloques de veintidós versos blancos cada uno más un cierre de tres. En el primero de esos bloques el poeta se detiene a glosar una de las características más llamativas de la *Iliada*: la meticulosidad con que allí se describen las heridas que mutuamente se infieren los fieros guerreros en los numerosos duelos homéricos —«esa intención precisa en la manera / de describir el daño»—, una meticulosidad («pulcritud») que también encontramos en los versos de esa sección del poema, en los cuales Velasco parece recrearse con aliterante ironía («quebrantadura», «estrago», «desgarra», «pedrusco», «recrujir», etc.); mientras que en la segunda parte ese tono que combina la objetividad de informe forense con lo casi *gore* gira prácticamente hacia lo hímico para entonar un canto al cuerpo, lo único que como mortales tenemos, sustentado precisamente en su fragilidad («Y en esa pulcritud, en el registro / de la calamidad va una plegaria / por la carne solar, por el milagro / precario de este cuerpo»)¹³, pero también en sus otras posibilidades de expresarse y de ser vivido y gozado, como la danza, la natación y el sexo, encarnados respectivamente en tres grandes nombres de la cultura occidental: Sófocles, Byron y Tolstoi. Dicho tono hímico y celebrativo se muestra con claridad en los mencionados tres versos de cierre, absolutamente magistrales:

Velemos por su gracia,
 porque el cuerpo es un templo mientras arde
 el resplandor de su desnuda gloria.

de Batman. [...].

Cabe señalar que en una ingeniosa y paródica presentación previa de la sección se explica a propósito de ella que «Este anónimo conjunto de textos contiene obras escritas entre 1932 y 1935 en el contexto de la Primera Guerra Civil de Gotham. [...] algunos de los poemas presentan rasgos de la épica superheroica primitiva (y en esto está de acuerdo gran parte de la crítica)». Posteriormente se recordará aquí otro de esos poemas.

¹³ Repárese en que en 'plegaria' y 'precario' hay en realidad un juego etimológico, pues ambas se sustentan sobre la raíz de *prex, precis*, uno de cuyos significados en latín es 'ruego que se dirige a una divinidad'.

Pocas páginas más adelante, Velasco evoca en el poema «Desasimiento» otro de los varios célebres duelos de la *Ilíada*, el de Aquiles contra el joven Licaón, para reflexionar sobre la cobardía y, al tiempo, sobre la valentía que, a veces («en esa límpida hora en que el pecho se inflama / de un fuego generoso»), impulsa al ser humano a enfrentar *heroicamente* «sin más ayuda que su muda audacia / esa oscura proeza de la muerte». El poema, que combina perfectos tetrasílabos, heptasílabos y endecasílabos, se cierra con la mencionada escena, insertando en su cierre incluso una traducción de *Ilíada* XXI, 107:

Licaón,
tembloroso, abrazaba las rodillas
del hijo de Peleo, suplicando clemencia;
y sólo pudo oír: *También murió*
Patroclo, que valía más que tú.

Cuando se escribían los poemas de *La miel salvaje* era el filósofo y teórico de la Literatura George Steiner (1929–2020) uno de los intelectuales más en boga de Occidente. En 1998 se publicó en España su autobiografía intelectual *Errata. El examen de una vida*, que alcanzaría su sexta reedición en 2001, año en que se le concedió el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades. Allí Steiner (2001: 27–29) rememora su primer encuentro con la épica homérica, seleccionando entre sus recuerdos precisamente el momento en que, junto a su padre, leyó por primera vez el encuentro de Aquiles y Licaón, y evocando el enorme y muy duradero impacto que causó en él. Cabe preguntarse si pudo ser la lectura de las reflexiones que tal episodio suscitaron en Steiner¹⁴, quien hablaba también de la «irreflexiva exaltación del heroísmo criminal» que tanto caracteriza a la *Ilíada*, lo que pudo inducir a Velasco a escogerlo como base para escribir dos de los mejores poemas de uno de sus mejores libros, si no el mejor.

¹⁴ «El fatal intercambio entre Licaón y Aquiles concentra gran parte de nuestra percepción acerca de las limitaciones del habla humana en presencia de la muerte. Llevar dentro de uno mismo ese relato (aprenderlo de memoria) es poseer una guillotina contra la ilusión. [...] El fatalismo de Aquiles —su ternura momentánea, vacía como los ojos de las figuras arcaicas griegas— nos instruye sobre nuestra propia trivialidad. Aquiles es el lúcido instrumento de la extinción que habita la vida» (Steiner 2001: 30).

3. Las hojas humanadas: avatares modernos de un hexámetro

Antes de pasar a otras cuestiones, y ya que hemos tratado sobre algunos de los duelos iliádicos más célebres, no podemos dejar de recordar otro de ellos, el de Diomedes y Glauco en el canto VI (vv. 119–236), un duelo que en realidad termina no existiendo, pues los contendientes optan al fin por amistarse, en vez de intentar herirse, al comprender que entre sus familias habían existido fuertes lazos de hospitalidad; tal episodio, por ello, no se habría contado quizá entre los memorables de la epopeya, de no haber contenido la celeberrima comparación entre las hojas de los árboles caducifolios y las generaciones de los seres humanos (οἴη περ φύλλων γενεῆ, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν), puesta en boca de Glauco tras haberle interrogado el Tídida por su identidad y alcurnia (vv. 145–149):

¿Por qué me preguntas mi linaje?

Como el linaje de las hojas, tal es también el de los hombres.

De las hojas, unas tira a tierra el viento, y otras el bosque
hace brotar cuando florece, al llegar la sazón de la primavera.

Así el linaje de los hombres, uno brota y otro se desvanece.

Como es sabido, el símil fue recogido y recreado por varios autores posteriores, y no poco ilustres, tanto de la literatura griega como de la romana; de esta última encontramos dicho símil al menos en Virgilio y Horacio, quien en su *Epistula ad Pisones* lo transformó de *notum* en *nouum* al aplicarlo a la creación y desaparición de *verba* en una lengua, conectando de modo muy sabio al ser humano y a su destino precisamente con el que es el «producto» por excelencia de ese *homo sapiens*: la palabra. Pues bien, ha sido también Vicente Cristóbal quien ha rastreado la presencia de ese verso iliádico en la poesía española reciente dedicándole su capítulo en el libro con el que se homenajeó en 2020 al autor de la traducción homérica más arriba reproducida, Emilio Crespo; en ese trabajo, Vicente recoge y glosa los magníficos poemas «¿Destinados al olvido?» de Juan Antonio González Iglesias (*Eros es más*, Madrid, Visor, 2007), «Berlín, otoño de 1938» de Luis Alberto de Cuenca (*El reino blanco*, Madrid, Visor, 2010), «Despedidas» de Miguel D’Ors (*Átomos y galaxias*, Sevilla, Renacimiento, 2013) y «La cuestión homérica: a vueltas con *La Ilíada*» de Jaime Siles (*Galería de rara antigüedad*, Madrid, Visor, 2018). Además de esos, me gustaría destacar aquí otros dos de entre los varios que he podido recoger

yo mismo en estos años atrás: «El linaje de las hojas» de Xaime Martínez¹⁵ y, sobre todo, «Moira» (*Inmovilidad de los barcos*, Vitoria, Bassarai, 1997) de la poeta uruguaya, pero afincada en España desde hace mucho años, Cristina Peri Rossi, galardonada en 2021 con el premio Cervantes; es un poema en el que, partiendo de la cita iliádica, se teje una meditación marcada por el pesimismo existencialista en la que puede verse reflejada, en realidad, cualquier generación, y no solo la de la propia poeta:

*Como la generación de las hojas,
así la de los hombres*
—dice el viejo Homero—:

Soñamos con cambiar el mundo
y el mundo nos cambió

Quisimos robar el fuego del alto cielo
y el sida nos exterminó

Quisimos ser rebeldes y puros
y la realidad
—ese pulpo ingobernable—
nos sometió

Hoy volvemos a los antiguos sabios:
Heráclito, Sófocles y Parménides

Cada generación tiene su Génesis
Cada generación tiene su Apocalipsis

¹⁵ En la misma sección del poemario *Fuego cruzado* ya referido en una nota anterior. Aquí, la amenazante y justiciera voz poética, que bien podría ser la de la igualadora Muerte, se dirige a un «Gordon», que bien puede ser Flash, otro no menos célebre héroe contemporáneo nacido, como Batman, del cómic (en este caso, los corchetes sí son míos):

Como hojas que caen del calendario
marchitas y repletas de viejas esperanzas; [...] como hojas, en fin, de árboles, que llenan la repetida calle de la Historia y que serán, seguro, reemplazadas por nuevas y, a un tiempo, viejas hojas [...] de esta forma, de esta precisa forma brotan y se suceden las cien generaciones de los hombres. Y yo, amigo Gordon, soy el fuego que todo purifica: si prestas atención, en esta noche verás la nueva quema de rastros.

No se puede aspirar más que a morir en una cama
de muerte natural, si es posible,
y sin mucho sufrimiento.

4. Ellos... y Ella

Como es lógico y esperable, entre los protagonistas de la *Ilíada* que con más frecuencia han comparecido en la poesía escrita español en los últimos cincuenta años destacan, en primer lugar y según hemos podido comprobar ya en varios de los textos aquí presentados, Aquiles y, cómo no, la espartana Helena: esto es, el héroe sobre el que se sustenta la trama y la heroína con y por la que empezó todo. Muchos menos, aunque valiosos, son los poemas que tienen como asunto central la figura y hazañas del otro varón destacado en esa trama épica, el príncipe troyano Héctor. Entre un buen número de opciones posibles, voy a escoger para este apartado algunos textos (dos, en concreto, por cada una) centrados en esas tres figuras.

En el caso del hijo de Tetis y Peleo, me parece interesante traer aquí dos poemas que lo presentan en una faceta que podríamos calificar de antiheroica, y ello por la vía de mostrar una versión de su historia que, cada una a su manera, niega la tradicional homérica, lo que acerca notablemente los dos textos; también en ambos casos, uno recurriendo de nuevo al monólogo dramático expuesto en primera persona y otro dirigiéndose al personaje por medio del empleo de la segunda, comparece ante el lector un Aquiles ya anciano que, evidentemente, optó en su momento por no enfrentarse a su inapelable destino en la llanura de Troya. Es de nuevo Joan Margarit, y en el mismo poemario, *Estació de França*, en el que se incluía su «Filósofo en la noche», quien esta vez nos presenta «El verdadero Aquiles», un no-héroe («el héroe que no fui» se lee explícitamente en el poema) que niega la versión homérica y reniega de ella, prefiriendo, pese a todo, haber vivido y haber llegado a ser el anciano decrepito y cercano a la muerte que ahora es en vez de haber sido «el otro», una inmortal figura legendaria (pero «un fantasma» solo leído, al fin y al cabo) gracias a haber derramado sangre ajena empuñando armas:

Lo que Homero dejó dicho de mí
nada tiene que ver con el que he sido.
Nunca se me ocurrió
a cambio de la gloria dar la vida.
Algunos rasgos de mi juventud

debieron de servirle de modelo
 del héroe que no fui.
 Regresé a casa con la convicción
 de que poetas y dioses siempre mienten,
 y ahora tengo miedo de perder
 hasta la oscura y miserable vida.
 Si yo hubiese querido ser el otro,
 sería la armadura siniestra de un fantasma
 condenado a los mismos combates,
 y a sangrientas victorias execrables.
 Qué pavor, porque al viejo que ahora soy,
 ¿de qué pueden servirle las victorias?
 Y, con las relucientes
 armas de la leyenda, ¿qué podría
 comprar en el mercado de los muertos?

Curiosamente, fue en el mismo año, 1999, en que el gran poeta catalán publicaba *Estació de França*, cuando el gallego José Cereijo hacía lo propio con su excelente poemario *Las trampas del tiempo*, en el que incluyó «La salvación de Aquiles», texto al que puede ponerse en «diálogo» con el de Margarit. El igualmente no-héroe de Cereijo tampoco aceptó el destino supuestamente glorioso que se le brindaba (y que exigía una muerte en la flor de la vida), pero su actitud en el momento en que se sitúa la «acción» del poema —el de la vejez también próxima al final— se antoja más melancólicamente dubitativa respecto a esa lejana decisión (un «y si hubiera aceptado...») que la del Aquiles que hablaba en el poema de Margarit, mucho más desengañada y nihilista (un «¿de qué habría servido aceptar...?»). Cabe señalar que, tal como sucede en su excelente poema «Ulises» incluido también en *Las trampas del tiempo*, es solamente el título («La salvación de Aquiles», recordemos) lo que dota de trasfondo mítico al texto de Cereijo y lo que justifica que se lo trate en un trabajo como el presente: sin dicho título estaríamos ante un poema cuyo asunto parece ser la zozobra existencialista ante las oportunidades que en su momento se rechazaron y, en definitiva, la vida «no vivida», que, como bien dejara dicho Carl Gustav Jung, es una enfermedad de la que se puede morir. Parece claro que detrás de los textos de Margarit y Cereijo lo que late es el hecho de que, según la leyenda mítica, Aquiles conociera la profecía que le aseguraba la muerte en caso de acudir al asedio de Troya, por lo que tuvo que escoger entre un final glorioso muriendo joven en la batalla o una vida larga pero sin brillo.

Hace ya muchos años
vinieron en tu busca, pasajeros del sueño,
prometiendo la muerte
y la moneda falsa de la gloria.

El engaño era burdo, sin embargo,
y no caíste en él. Y el mar que los trajera
se los llevó de nuevo, para siempre.

Los días de la espera
se hicieron meses, años,
y terminaron siendo una mirada insomne,
una vasta pregunta dolorosa.

Hoy, viejo, lo recuerdas,
y sueñas, junto al fuego,
en lo que no viviste,
el sentido final de la aventura.

Y la cercana muerte,
dice, con su silencio,
la verdad escondida en ese sueño
y en la vieja promesa.

En lo que atañe a Helena, y dado que se han mencionado ya aquí varios de los mejores autores de poesía en castellano en el último medio siglo, no puedo dejar de hacer un hueco a otro, fallecido recientemente en 2024, y autor de algunos de los más brillantes poemas de asunto clásico publicados en ese período, como «Scopetina de la Luna», «Guerreros en Maratón» o «Remedo. Homenaje a Horacio», por citar solo tres entre muchos. Me refiero a José María Álvarez, autor de *El escudo de Aquiles* (Madrid, Ediciones del Dragón, 1987), un conjunto de cuarenta y seis composiciones, encabezadas por sendas citas de Shakespeare, en el que ocupa el undécimo lugar «La belleza de Helena». En este caso, el pasaje del dramaturgo inglés procede de su pieza «troyana» *Troilus and Cressida* (acto I 1, 95–96), donde se lo lee puesto en boca del propio Troilo: «Helen must needs be fair, / When with your blood you daily paint her thus»¹⁶. Tanto esa cita como el poema de Álvarez pueden ponerse en relación con

¹⁶ El poema, como todos los de Álvarez, pasó a formar parte de su compilación poética completa, en permanente ampliación hasta 2023, titulada *Museo de cera*. Allí, el epígrafe aparece traducido («Verdaderamente muy hermosa debe ser Helena / Para que la pintéis cada día con vuestra sangre»), y el poema dedicado al cineasta Louis Malle.

el inicio del episodio de la *teichoscopia*: cuando a Helena le llega la noticia de que Menelao y Paris van a enfrentarse en duelo, sale de sus aposentos llorosa, mas rutilante de hermosura, y se dirige al torreón de las puertas Esceas, donde es admirada por los ancianos de Troya que junto a Príamo columbran el campo de batalla y que mutuamente se musitan aquellos tres célebres hexámetros: «Nada extraña que troyanos y aqueos estemos padeciendo tanto por semejante mujer, cuya belleza no envidia la de las diosas» (III 156–158). Y el propio monarca troyano llega a aseverar que, para él, ella no es la culpable del tremendo infortunio, pues θεοί νύ αἴτιοί εἰσιν («son los dioses los causantes»): no llega a afirmarlo expresamente, pero todo lector de toda época ha sabido siempre leer entre líneas y deducir que en ese momento Príamo está reconociendo, en realidad, que el rapto perpetrado por su hijo era perfectamente justificable, pues quién habría podido resistirse ante una mujer que no era bella, sino la encarnación humana de la Belleza; con esa misma identificación entre una mortal y lo que es ya prácticamente una figura alegórica culmina el soberbio «La belleza de Helena» de José M.^a Álvarez:

Pensad en Troya.

La historia es
conocida: El viento
de la destrucción arrasando
sus murallas, el hierro griego que traspasa
la carne de sus hijos, la peste de la muerte,
los alaridos bestiales de Casandra.

Y recordad entonces algo.

Ni en la última hora
pudieron los troyanos
condenar a la mujer que les trajera
su aniquilación.

Culpaban a los dioses.
Y en el abismo del horror aún conservaron
el sueño que los había deslumbrado
ante Helena.

Y perecieron.
Y pereció su estirpe.
Sin que ninguno se atreviera
a condenar a la Belleza.

Y precisamente por su belleza, y a pesar de que no puede considerarse estrictamente iliádico, puesto que nos representa a la bella —a la *femme fatale* que dejaba sus encantadores rasgos impresos en la retina de guerreros muertos en Troya— en el momento en que es llevada de vuelta a su antiguo reino, quiero recordar aquí un perfecto soneto en endecasílabos blancos de Luis Martínez de Merlo, en cuyo segundo cuarteto vuelven a escucharse ecos del mismo célebre episodio de la muralla narrado en el tercer canto de la epopeya. El poema, titulado «Helena regresa a Esparta» (*Silva de sirenas*, Boadilla del Monte, La Palma, 2001)¹⁷, da voz, como hemos visto ya en varios otros, a la figura heroica, que en el endecasílabo final, con una actitud que mezcla orgullo con honda pena por los infortunios que le ha causado tanta belleza («irónico hado» el suyo), casi parece reivindicar el crudo calificativo con el que ella misma se tildaba en la propia *teichoscopia* (III 180: κυνώπιδος) y también en otro episodio de la *Iliada* (VI 344 y 356: κύων):

Ebria aún por la cadencia de las ondas,
altas puertas de bronce, vedme aquí
—¿reina otra vez o esclava?— que regreso,
más y más bella. Irónico hado el mío.

Desde la almena, al pie de la muralla
vi morir a la flor de los guerreros:
hombres, igual que cedros, abatidos
por la Moira y su filo inexorable.

Uno (qué joven era y qué gallardo)
ya abrazado a la tierra me miró.
Aún desvelan mis sueños negras moscas.

Aún veo aquellos ojos anhelantes
que pude amar. ¡Que atruenen los heraldos!
Vuelve al cubil la perra desdichada.

Pasando ya al gran paladín de la mísera Ilíón, el muy esforzado Héctor, no puede negarse que se trata del personaje que suele concitar las simpatías y aun la empatía de la mayor parte de los lectores de la epopeya. Si Aquiles es el héroe épico, él es el héroe «trágico», el que aparece retratado en momentos de elevada humanidad, entre los que destaca la famosa despedida

¹⁷ De ese excelente poemario merecen recuerdo otros dos poemas de raíz homérica, igualmente sonetos en endecasílabos blancos: el odiseico «Imprecaciones de un remero» y el iliádico «Muerte de Patroclo».

de su esposa Andrómaca y su hijo Astianacte en el canto sexto, y sobre todo el que termina dando la vida por su patria ante un rival superior a él y sin haber sido en absoluto quien provocara la catástrofe. Y esa es en general la índole con la que se lo presenta en la poesía española contemporánea, aun no siendo, como ya apuntaba más arriba, una figura de excesiva recurrencia en ella. Sin embargo, también podemos encontrar poemas que no lo tratan con demasiado afecto, probablemente recordando que, pese a sus nobles actitudes y según ya indicábamos también más arriba, no era un guerrero que en verdad pudiera estar a la altura del Pelida, ante quien huyó dando las célebres tres vueltas a los muros de su patria. Un ejemplo lo tenemos en el ya referido «Héctor y Aquiles» de Víctor Botas, donde se lo presentaba como un rival «vulgar y hasta diría / que un poco aburguesado» que se muestra «medroso y espantado» ante la acometida del adversario, quien termina hiriéndolo en su «delicado» cuello. La influencia de Botas en la poesía posterior, con ese tratamiento desenfadamente irónico de los temas clásicos, ha sido bastante notable, y más aún en su tierra asturiana: en este sentido, podemos traer aquí un poema, sin título, de claros aires «botianos» escrito por un conterráneo suyo, Javier García Cellino, autor del poemario *Homéricas* (Madrid, Vitruvio, 2004); en él y con un tono jocosamente paródico, se nos cuenta el «después» de la muerte de Héctor y lo que puede quedar, en *el decir de las gentes*, del prestigio disfrutado durante su vida por cualquier ilustre difunto. El poema lleva como epígrafe la traducción de un par de (tremendos) hexámetros del final del canto XXII dichos por Andrómaca al cadáver de su marido, al que, una vez más desde la muralla, ve siendo arrastrado hacia los reales del ejército argivo («*Lejos ya de tus padres y cerca de las naos curvadas comerán de tu carne bullientes gusanos y perros*»). El buscado contraste con el poema que los sigue, en el que también se parodian los símiles típicos de la poesía épica antigua, es realmente acusado:

¡Qué pena!
La piel de Héctor era tierna
como las más dulces ovejas,
se lamentaban algunos.

Y sus ojos refulgían
con el brillo del oro
y del aceite,
añadían otros.

Buen padre de familia,
se preocupó siempre de su hacienda.
(Y también de sus jóvenes amantes,
apostilló un envidioso).

Pero estaba demasiado
poseído por los dioses:
en eso coincidían
todos los que se encontraban
en la peluquería.

Para intentar mitigar un poco el amargo poso que puede dejar en nosotros tal tratamiento paródico, casi burlesco, de un héroe generalmente tan apreciado y admirado, traigo un breve, pero muy bello, poema de Juan Manuel Rodríguez Tobal, más conocido en su faceta de excelente traductor de clásicos como Safo, Ovidio o Virgilio. En la misma línea que observábamos en el caso del Aquiles de Cereijo, es solo la presencia del nombre de la figura legendaria en el título («Héctor», en *Dentro del aire*, Sevilla, Algaida, 1999) lo que confiere a esta un carácter arquetípico capaz de simbolizar alguna contingencia, actitud, pasión, etc. propia del ser humano. De nuevo encontramos una lírica y profunda reflexión capaz de abarcar en escasas líneas asuntos como el miedo a la muerte, la valentía ante ella, el paso del tiempo, la celebración del cuerpo y de la vida o la *soledad ante el peligro*¹⁸.

Desoír la llamada de las rosas,
cesar al fin la pávida carrera
y hacer frente a los vientos,
hacer frente a la vida sin más armas
que aquella deslumbrante consistencia

¹⁸ La lectura de este poema, y en especial de esos versos, con su rotundo inciso, «Lanzar, errar el tiro —estamos solos— / y aguardar las heridas bien certeras», me ha evocado siempre la traducción que se dio en España al título original de la célebre y controvertida película «del Oeste» filmada por Fred Zinnemann *High Noon* (1952), y más aún unas afirmaciones —para mí incontestables— de otro gran director, Sergio Leone: «Sigo estando convencido de que el mayor escritor de *westerns* fue, con mucho, Homero, porque escribió historias fabulosas acerca de las hazañas de héroes individuales —Aquiles, Áyax y Agamenón— que son prototipos de los personajes interpretados por Gary Cooper, Burt Lancaster, Jimmy Stewart y John Wayne. Las historias de Homero son los grandes tratamientos mitológicos del héroe individual, además de ser prototipos de todos los demás temas del *western* —las batallas, los conflictos personales, los guerreros y sus familias, los viajes a través de enormes distancias— e, incidentalmente, proporcionando los primeros *cowboys*: los héroes griegos confiaban la corta duración de sus vidas a su destreza con la lanza y la espada, mientras que los *cowboys* confiaban su supervivencia en sacar rápido sus pistolas. Básicamente, todo se reduce a lo mismo» (Frayling 2002: 27–28).

con que el tiempo sedujo nuestros cuerpos.
Lanzar, errar el tiro —estamos solos—
y aguardar las heridas bien certeras.

(Sólo queda la voz. Por la llanura
un gran carro de sangre y los despojos)

5. Aquí sigue siendo Troya: crónicas de una nueva peste

Si volvemos brevemente al «Filósofo en la noche» de Margarit, podemos observar cómo el protagonista del poema, al abrir su ejemplar de la *Ilíada*, se encuentra al dios Apolo «Cabreado» («Emprenyat» en el original catalán); tal participio, unido al dato de que dicho dios «es como la noche y, al marcar el paso, / golpean las flechas su carcaj de cuero», indica que ahí se alude a los vv. 43–52 del primer canto de la epopeya, en los que al temible hijo de Leto se lo presenta como *χωόμενος* (vv. 44 y 47). Recordemos: el misio Crises ha llegado ante Agamenón reclamando a su hija Criseida, raptada por los aqueos y entregada al soberano de Micenas, quien se niega a aceptar el valioso rescate que ofrece aquel y devolvérsela. Crises ha rogado a Apolo, del que es sacerdote, que castigue tal impiedad, y es entonces cuando el dios desciende del Olimpo, avanza *νυκτὶ εἰοικώς*, armado con su arco, y comienza a lanzar mortíferos dardos.

Se sentó luego lejos de las naves y disparó una flecha;
y un terrible chasquido salió del arco argénteo.
Apuntaba primero contra las acémilas y los ágiles perros,
mas luego disparaba contra ellos su dardo de asta de pino
y acertaba; y sin pausa ardían densas las piras de cadáveres.

Esos cinco hexámetros (reténgase el dato: «cinco hexámetros», «cinco versos»), así traducidos, encabezan la primera de las tres secciones en que se divide un poemario titulado igual que dicha sección y que es uno de los productos literarios más lucido, y más lúcido, de cuantos ha generado la peste mundial afrontada por todo el género humano desde los inicios del 2020. Me refiero a *El campamento de los aqueos* de Javier Velaza, galardonado un año después con el XLII Premio Internacional de Poesía «Ciudad de Melilla» y publicado por la editorial Visor en 2022. Si algún lector ha podido arrugar el ceño ante el empleo de la voz ‘peste’ para nombrar esa hecatombe disfrazada de acrónimo que se conoce como COVID, sepa que la primera acepción de la entrada correspondiente en el diccionario de la

Real Academia es tan escueta como clara: «Enfermedad contagiosa y grave que causa gran mortandad»; podemos buscarle todos los eufemismos que queramos, pero el castellano no posee mejor ni más exacta palabra para nombrar aquello... Y aquello es algo que viene sucediendo desde los orígenes conocidos del ser humano y que reaparece recurrentemente en la historia, tanto en la real como en la literaria, e incluso en ese territorio en que se mezclan ambas. El mencionado poemario está integrado por 41 textos distribuidos, según se apuntaba arriba, en tres secciones («El campamento de los aqueos», con 19 poemas, «La eme diabólica», con 13, y «Fiesta en Orán», con 9), y a lo largo de él Velaza juega hábilmente a insertar, de manera más o menos velada, referencias y alusiones a algunas de las más célebres pestes de las que ha ido quedando colectiva memoria: las legendarias de Troya, que sustenta el libro desde su propio título, y de Tebas (en los poemas «Expiación» y «Fiesta en Orán» se nombra a Edipo); la histórica de Atenas durante la guerra del Peloponeso (en «Anochecer en Monastiraki» se evoca a Pericles «ya enfermo de la peste», y «aquella traducción / de Adrados de Tucídides», en «*Déjà lu*»); la Peste Negra bajomedieval que habría matado a Laura en Avignon («Carta de Petrarca») y de la que huía «un puñado de jóvenes en Fiesole» («Expiación»), los cuales se contaron mutuamente las historias del *Decamerón* boccacciano tras haber huido de la bellísima Florencia, donde poco después Europa empezaría a «renacer» bajo la égida y guía del mundo clásico, y cuyo «Orto dei Semplici» (fundado en realidad en el s. XVI) no podía ofrecerles en 1348 los remedios contra aquel «horror indecible»; la de Londres en el siglo XVII magistralmente contada por Defoe (su *Diario —Journal—* se menciona en «*Déjà lu*»); la conocida como ‘Peste blanca’, epidemia de tuberculosis que se extendió por Europa en el XIX (aludida en «Expiación» por medio del famoso dueto «*Parigi, o cara, noi lasceremo*» de *La traviata* verdiana, inspirada en *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, hijo); la indefinida «infección» que trae consigo el enigmático viajero, moderno Apolo que avanza amenazante, en el poema «Gare du midi» de W. H. Auden, glosado en el poema del mismo título; y, por supuesto, la peste que se extiende por Orán en la inolvidable novela de Albert Camus, que es el otro referente fundamental en este poemario que viaja en el tiempo y en el espacio desde Troya hasta la ciudad norteafricana. Si todas esas pestes han dejado huella en la literatura, y esta ha sido en una gran parte de los casos la que las ha fijado hondamente en nuestro imaginario, Velaza quiere sumarse a esa cadena respecto al COVID-19 o ‘coronavirus’ —pandemia que no nombra como tal en ningún momento— con este muy

bien trabado conjunto de poemas, en el que encontramos, por un lado, una carga de gran pesimismo desde la convicción de que las pandemias existirán siempre y recurrirán de manera inevitable («la estúpida historia / que regresa puntual indefectible / meticulosamente», se lee en el poema dedicado al de Auden), de que nos sorprenderán en todas las ocasiones con la guardia baja, adormecidos por la alienante anestesia de lo cotidiano, y de que saldremos, quienes salgamos, dispuestos a lanzarnos de nuevo a la fiesta con tan renovado como inconsciente entusiasmo; y por otro lado, un optimismo irreductible, como el del doctor Rieux en Orán, basado en «esta injustificable fe en el hombre» a pesar de verse «con las manos vacías de esperanza» («Catábasis»).

La lógica limitación de espacio impide dedicar una más amplia y mucho más que merecida glosa a este soberbio poemario¹⁹, en el que una vez más *uno de los nuestros* —y lo proclamo con todo orgullo desde las páginas de una revista amparada por una sociedad que concita a apasionados del mundo clásico— acude al mundo clásico para explicarse y explicarnos, y de qué manera tan trágicamente realista, lo que fueron aquellos días vacíos y angustiosos de hogares devenidos en mera guarida y de una en absoluto ficcional vida distópica con un «tiempo inmóvil» en el que giraban incesantemente «los mientras» (Velaza es un maestro de la enálage): *mientras* estábamos encerrados en nosotros mismos, quizá para siempre («Prisión»); *mientras* mirábamos las desoladas calles desde «el arcá de Noé de los balcones» siendo todos nosotros ya solo un «asombro que avista su impresencia» («Sin nosotros»); *mientras* solamente escuchábamos un «*es por el bien de todos*» en el que parecía resonar en realidad el tétrico *bring out your dead!* («En tu calle»); *mientras*, en fin, comprendíamos que siempre, siempre, *de nobis fabula narratur* y recordábamos (demasiado tarde, tarde) que nunca debemos dejar de escuchar a los poetas, esto es, a los profetas, tanto a los antiguos, como Homero, como a los nuevos, así Dylan y Cohen («el más lúcido»), ambos muy oportunamente aludidos en «Expiación».

¹⁹ Teniendo ya rematado y listo para envío el presente trabajo, llega a mi conocimiento el notable artículo de Ruiz de Vergara (2025) dedicado al poemario de Velaza, trabajo que recomiendo como ampliación y a la vez complemento de lo escrito en estas páginas. Se presta atención en él a los poemas «El campamento de los aqueos», «Déjà lu», «Prisión», «Antibucólica» (donde el verso «Es hora de cantar cosas menores» traduce evidentemente el *paulo minora canamus* del primer verso de la cuarta bucólica, guiño que parece habersele escapado al autor y que aquí le aporto), «De los oficios», «Nuevo», «La eme diabólica», «Catábasis», «1348. Orto dei Semplici, Florencia» y «Carta de Petrarca». Estoy sustancialmente de acuerdo con Ruiz de Vergara en que *El campamento de los aqueos* en gran medida «constituye una reflexión profunda y original sobre el tema del heroísmo».

*The blizzard of the world
has crossed the threshold
and it has overturned
the order of the soul,*

cantaba en «The Future» el segundo de ellos, que no llegó a vivir esa peste. Y «El futuro» titula Velaza uno de los mejores poemas, el cual estoy seguro de que habría estado a su vez orgulloso de firmar (y ponerle exquisita música) el genio de Montreal. Animando con vehemencia a la lectura del libro de Javier Velaza, y de toda su poesía, cierro yo este trabajo con el poema «El campamento de los aqueos» con el que él lo abre, desde el pleno convencimiento de que la lectura y relectura de los clásicos es la única vacuna posible contra la «temeraria y pueril» desmemoria, y de que, en fin, esto es lo que hoy seguramente hubiera dicho Homero...

Semejante a la noche, así dirán que vino
—no hay nadie más cruel que el dios de la belleza—.
Y dirán que empecé a disparar contra nosotros
flechas emponzoñadas, cantarán que los perros
caían los primeros y se tiñó el crepúsculo
de un color homicida. Tal vez. Nadie vio nada:
andaba cada cual despreocupadamente
bruñendo altivo el bronce de su escudo
para acrecer su gloria y su fortuna.
El hombre sabe solo esperar lo imposible.
Ahora los aqueos ya no hacemos recuento
de los vivos, ahora únicamente
miramos de reojo y rumiamos sospechas.
La culpa halla hospedaje en cada rostro
y ni siquiera exime a esos cadáveres
que sepulta la lástima de unos desheredados.
¡Qué pequeños los héroes ahora,
qué héroes los pequeños casi siempre!
Y nosotros seguimos muriendo en cinco versos:
de esta carnicería quedarán nada más
cinco hexámetros sin un nombre, sin un
porqué, sin una despedida. Y este olvido
temerario y pueril de que es capaz el hombre.

Referencias bibliográficas

- ARCAZ POZO, J. L. (2000) «Los mitos clásicos en la poesía española última (1970–1995)», *Exemplaria* 4, 33–72.
- CONDE PARRADO, P. (2005) «Ecos de Homero en el discurso poético contemporáneo: la *Odisea* en verso», en P. Conde Parrado y J. García Rodríguez (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros del Peixe, 79–100.
- CRISTÓBAL, V. (2009) «Recuerdos de la *Ilíada* en la poesía española de fines del siglo XX», *Studi Ispanici* (Monográfico «Grecia antigua en la literatura hispánica») 34, 187–207.
- CRISTÓBAL, V. (2013) «Clasicismo grecolatino en la poesía española de los últimos tiempos», en F. González Alcázar et al. (eds.), *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, Madrid, Editorial Complutense, 237–256.
- CRISTÓBAL, V. (2020) «Los hombres como las hojas: de Homero a la poesía española contemporánea», en L. Conti Jiménez et al. (eds.), *Δῶρα τὰ οἱ δίδομεν φιλέοντες. Homenaje al profesor Emilio Crespo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 547–555.
- FRAYLING, CH. (2002), *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*, Madrid, T&B Editores.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. y CONDE PARRADO, P. (2009) «“Qué hubiera dicho Homero”: reflexiones sobre la presencia de la tradición clásica en la poesía española actual», en M. Romano (coord.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Buenos Aires, Eudem, 167–185.
- LÓPEZ VILAR, M. (2020) «La tradición clásica en la obra poética de Carmen Jodra Davó y su contexto peninsular», *Studia Iberica et Americana* 7, 229–242.
- RUIZ DE VERGARA OLMOS, E. (2025) «El campamento de los aqueos de Javier Velaza: clasicidad y heroísmo en un mundo pandémico», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 13.2, 563–581.
- STEINER, G. (2001⁶) *Errata. El examen de una vida*, Madrid, Siruela (1.ª ed. 1998).

Genealogía(s) fragmentaria(s) del deseo: Safo en la poesía española contemporánea

Fragmentary genealogy(ies) of desire: Sappho in contemporary Spanish poetry

MARTA MARTÍN DÍAZ

Universidad de Salamanca

marta.martindiaz@usal.es

DOI: 10.48232/eclas.168.03

Recibido: 05/02/2026 — Aceptado: 13/02/2026

Resumen.— El presente artículo estudia la presencia de Safo en cuatro poetas españolas, María Mercè Marçal (1952–1998), Aurora Luque (n. 1962), Carmen Jodra Davó (1980–2019) y Sara Torres (n. 1991), y una latinoamericana, Cristina Peri Rossi (n. 1941), que ha desarrollado toda su actividad poética y literaria en nuestro país, donde se exilió de la dictadura militar de Uruguay en 1972, todas ellas con exitosas y premiadas carreras. La presencia de Safo en estas poetas se analiza mediante una metodología comparativa que combina el análisis filológico de los fragmentos de Safo, la teoría literaria, particularmente las teorías sobre intertextualidad, así como los estudios críticos de Recepción clásica. La manifestación de Safo en estas autoras se examina a partir de tres aspectos concretos, a saber: la noción de genealogía, la expresión de la sexualidad femenina y la representación del deseo, con especial atención a dos elementos específicos, el cuerpo y la memoria, y, finalmente, la relación, en lo material y en lo estético, de estas autoras con la fragmentariedad, física y literaria, de la literatura de Safo en la actualidad, la cual puede permitirnos teorizar nuestra propia relación con el mundo antiguo y sus vestigios literarios.

Palabras clave.— Safo; poetas españolas; poesía contemporánea; Recepción clásica

Abstract.— This paper studies the presence of Sappho in the work of four Spanish poets: María Mercè Marçal (1952–1998), Aurora Luque (b. 1962), Carmen Jodra Davó (1980–2019) and Sara Torres (b. 1991), and one Latin American poet, Cristina Peri Rossi (b. 1941), who has developed her entire poetic and literary career in our country, where she exiled herself in 1972 from the military dictatorship in her natal Uruguay. All of them have had successful and award-winning careers. Sappho's presence in these poets is analysed using a comparative methodology that combines the philological analysis of Sappho's fragments, literary theory, particularly theories of intertextuality, and critical Classical Reception Studies. Sappho's appearance in these authors is examined on the basis of three specific features, namely: the notion of genealogy, the expression of female sexuality and the representation of desire, with special attention to two specific elements, the body and memory, and, finally, the material and aesthetic relationship of these authors with the physical and literary fragmentation of Sappho's literature in the present day, which may allow us to theorise our own relationship with the Ancient world and its literary traces.

Keywords.— Sappho; Spanish women poets; contemporary poetry; Classical reception

A Aurora Luque Ortiz en agradecimiento y complicidad

1. Introducción

All readings of Sappho are really fictions of Sappho
JANE MCINTOSH SNYDER (1997: 2)

La presencia de Safo en las letras españolas, particularmente en la obra poética de nuestras escritoras, ha sido una constante de los últimos tres siglos¹. No obstante, desde la a-filiación «genealógico poética» de las autoras del siglo XIX (Palermo 2023: 207), hasta los usos y recepciones de las poetisas de nuestros días, la relación que se establece con la de Lesbos, si bien persistente, ha ido evolucionando tanto en su forma como en su contenido.

Las autoras del siglo XIX recurren a Safo en gran medida como personaje histórico que propicia y acredita su empeño como escritoras. En palabras de Sara Palermo (2023: 207), «encontraron en Safo una autoridad genealógica para justificar su labor poética, en un momento en el que la mayoría de las voces literarias eran masculinas»². En efecto, en la problemática de «dar voz a un *sujeto* que siempre fue *objeto*» de la poesía decimonónica femenil (Benegas 1997: 23), así como de inscribirse en una tradición heredada en la que la única representación de la mujer es aquella que *otro*, el hombre, ha escrito de ella (*ibid.*), Safo se yergue como ejemplo y demostración de posibilidad para esas escritoras. De ahí que, en ese siglo XIX, prime la concepción historiográfica del personaje de Safo, mujer de letras, y de su leyenda trágica posterior, tan en la línea de los temas literarios del momento.

Ya en el siglo XX, a partir de la época democrática³, y en el presente siglo XXI, después de la desaparición momentánea de Safo de nuestras letras (cf. Piantanida 2021: 357), su poesía es reconocida por su propio valor poético, es decir, por aquello que encontramos en los escasos fragmentos que de ella han sobrevivido y que han influido en el desarrollo de nuevas

¹ Para una panorámica general que, por falta de espacio, no se puede abordar aquí, véanse Barrero Pérez 2004, 2005 y 2007. En lo que respecta a las autoras de los siglos XIX y XX, véanse López López 1997 y González González 2003.

² A este respecto, véase también Piantanida 2021: 352-353.

³ Las razones apenas aducidas a propósito de la escritura, principalmente poética, pero también de otros géneros, por parte de las mujeres en el siglo XIX explican implícitamente que las etiquetas, generaciones y movimientos poéticos en España, según han sido teorizados, no sean útiles a la hora de hablar de estas autoras, puesto que apenas se las incluye; véase el estudio de Benegas 1997.

y variadas poéticas. A su vez, si bien el personaje pseudohistórico de Safo⁴ y la necesidad «genealógico poética» (Palermo 2023: 207) de ligarse a él bajo esas condiciones histórico-biográficas no continúa dándose, surge una nueva vinculación literaria en relación con sus vestigios textuales, la cual, en sus esfuerzos por desmontar el sujeto lírico femenino presentado por una tradición masculina que no lo representaba, imagina y crea referentes propios, como se detallará en este artículo.

1.1. *Fragmentos del deseo*⁵: repositonando a Safo en la poesía contemporánea

La presencia de los fragmentos de Safo en la poesía española escrita por mujeres⁶ se da en unas coordenadas muy concretas en las que la poeta de Lesbos, lejos de sumirse en el olvido, está siendo ampliamente reivindicada y estudiada desde múltiples campos académicos. Aquí me gustaría destacar brevemente esta circunstancia en el ámbito de la Filología Clásica, donde, no obstante, en épocas precedentes las propias labores de investigación (ejercidas desde la esfera masculina), han puesto trabas al avance científico-literario del estudio de Safo, como señala Aurora Luque (1997: 411):

Rara es la trayectoria literaria femenina —y aquí se me aparecen el agotado Sísifo (¿o tal vez Sísifa?) y su saltarina roca— que no se quiebra o se despeña por culpa de algún malentendido absurdo o de alguna obcecada fuerza exterior. ¿Ejemplos? [...] Safo y la *cuestión sáfica*, o cómo el abultamiento de los datos biográficos puede perturbar la percepción de una obra excelente.

Como señala Camilo Neri (2021: VIII–IX), precisamente en su edición crítica de Safo, de reciente aparición, en los últimos veinte años se ha dado una «copiosísima produzione ‘saffologica’», dominada por los nuevos descubrimientos papiráceos y el fértil debate que, a partir de estos, se ha dado entre estudiosos y estudiosas. Si bien, como el propio Neri afirma, la exhaustividad bibliográfica, especialmente sobre una autora como Safo, es ya quimérica (2021: viii), me gustaría señalar aquí, por su importancia para mi análisis posterior en nuestras poetas, el trabajo de la clasicista y comparatista Rioghnach Sachs (2022), quien en su tesis doctoral lleva

⁴ Para una panorámica de la cual, véanse Kivilo 2021 y Neri 2021: 12–21.

⁵ Cf. El título del libro de Dehler 1999.

⁶ Para una breve, pero concisa, perspectiva histórica de la adquisición de carácter despectivo del término «poetisa», el cual no utilizaré aquí, véase Benegas 1997: 26–29. Al respecto, véase también Castañón 2014.

a cabo un reposicionamiento de los fragmentos eróticos de Safo en la Historia de la literatura, de la sexualidad, y, en consecuencia, también dentro de la propia disciplina de las Clásicas.

Abandonadas las historizaciones de la figura de Safo, que tienen su origen en la propia Antigüedad (desde la comedia ática hasta las *Heroidas* de Ovidio), así como las lecturas personificadas y criptobiográficas que a lo largo de la historia se han hecho de los fragmentos (cf. Sachs 2022: 23–24), la atención de Sachs se centra en lo que estos, desde su condición fragmentaria, pueden ofrecer como literatura, con particular atención al enfoque de recepción del *reader-response criticism* para comprender los modos en los que la lectura de *lo que hay* puede llevar a nuevas recepciones sáficas. Será desde esta perspectiva desde la que los fragmentos sean aquí abordados.

1.2. *Este artículo*

El presente artículo se propone estudiar la presencia de Safo en cuatro poetas españolas, María Mercè Marçal (1952–1998), Aurora Luque (n. 1962), Carmen Jodra Davó (1980–2019) y Sara Torres (n. 1991), y una latinoamericana, Cristina Peri Rossi (n. 1941), afincada no obstante en nuestro país desde 1972, año en el que huyó de la dictadura militar de su Uruguay natal, a través de una metodología comparativa en la que la atención filológica a los fragmentos sáficos dialoga con la teoría literaria, la intertextualidad y los estudios críticos de Recepción clásica. Dentro de la idiosincrasia propia de cada una de las poéticas de estas autoras, y más allá de la presencia de Safo y sus fragmentos en ellas, pueden distinguirse algunos rasgos generales en común: por ejemplo, la formación académica en Filología Clásica (en los casos de Marçal, Luque y Jodra Davó), o la exaltación del deseo homoerótico entre mujeres (en Peri Rossi, Marçal, Jodra Davó y Torres). Asimismo todas estas autoras han sido beneficiarias de distintos y prestigiosos premios literarios por su obra poética.

Así las cosas, la presencia de Safo en la obra de estas poetas se estudiará a través de rasgos comunes con consecuencias generales para la poesía de autoría femenina en España y de la recepción de Safo en esta. Concretamente en cuanto a los siguientes tres aspectos: la noción de genealogía, la expresión de la sexualidad y el deseo del sujeto poético femenino, con especial atención al cuerpo y a la memoria como vehículos conductores del deseo, y, finalmente, la relación, en lo material y en lo estético, de estas autoras con la fragmentariedad, física y literaria, de la literatura de Safo.

A lo largo del artículo, en lo que respecta a los fragmentos de Safo, se ha seguido la edición de Eva-Maria Voigt (1971).

2. La otra genealogía⁷

Las autoras contemporáneas aquí estudiadas recuperan el concepto de genealogía ya usado por las poetas del XIX, pero al contrario de lo que les ocurría a estas, no necesitan recurrir a este, y mediante él a la figura y poesía de Safo, para justificar su labor como escritoras, sino que lo hacen de manera celebrativa, exaltando distintos rasgos de su producción en los cuales construyen nuevos modos y posibilidades de expresión, a través de las cuales poder re-conocerse, y con este ejercicio, re-conocer a sus semejantes, otras. Por tanto, se trata de la creación de una genealogía que no tiene que ver con unos orígenes fehacientes, sino con la formación propia, a través de afinidades y de los *juegos complicados* (cf. Lida de Malkiel 2017: 365) de la recepción, los cuales configuran las tradiciones literarias.

En ese sentido, el trabajo *genealógico* de nuestras autoras con Safo y sus fragmentos se podría describir en los términos que Foucault empleó para explicar la genealogía como palimpsesta (2004: 11) y opuesta «a la búsqueda del “origen”» (2004: 13). La inscripción en esta genealogía por parte de las poetas objeto de estudio se da tanto de modos directos como de otros más sutiles, caracterizados por la intertextualidad y la superposición e imbricación literaria.

En lo que respecta a ese primer modo, Cristina Peri Rossi inaugura su colección *Otra vez Eros* (1994), tras presentar como epígrafe el fragmento 130 de Safo, del cual toma el nombre, y que ya había aparecido en su obra⁸, con el poema «Genealogía» (Peri Rossi 2021: 611):

(Safo, V. Woolf y otras)

Dulces antepasadas mías
ahogadas en el mar
o suicidas en jardines imaginarios
encerradas en castillos de muros lilas
y arrogantes
espléndidas en su desafío

⁷ El título de esta sección es un guiño a Torres 2014.

⁸ Inaugurando su primer poemario, *Evohé* (1971), cuestión sobre la que se volverá más adelante.

a la biología elemental
 que hace de una mujer una paridora
 antes de ser en realidad una mujer
 soberbias en su soledad
 y en el pequeño escándalo de sus vidas

Tienen lugar en el herbolario
 junto a ejemplares raros
 de diversa nevadura.

El epígrafe inaugural, «(Safo, V. Woolf y otras)» (*ibid.*), deja claro, en su pluralidad («otras»), cómo las dos figuras principales en las que Peri Rossi establece esta genealogía son escritoras. Por consiguiente, se da un lugar especial en ella a la actividad literaria. Estas dos autoras sirven para marcar esa nueva y rara, por desvinculada del sistema reproductivo patriarcal y heterosexual, concepción de la mujer, en la que Peri Rossi se inscribe, y, con ella, a su poesía. Centrándonos ya en Safo, la característica de «ahogadas en el mar» puede también hacer referencia a la leyenda de su suicidio en el promontorio de Leucas al no ser correspondida por el amor de Faón (*cf. Suda* Σ 108; Estrabón 10.2.9, Ovidio *Heroidas* 15.163–172). Por tanto, en esta invocación, Peri Rossi juega con la fantasía y la realidad para insertarse en un nuevo modo de vivir y escribir (en) esta genealogía.

En efecto, esta se celebra en algunas ocasiones, precisamente, mediante la conmemoración de ese mar que supone el final de Safo en aquella versión legendaria. En el poema titulado «Cabo de Leucas» (Luque 2023: 499), perteneciente a *Problemas de doblaje* (1990), Aurora Luque recrea ese final fantástico de Safo, dando voz a la propia poeta en una intervención interpolada en el poema. Además, se recrean temáticamente fragmentos (en las dos estrofas centrales)⁹, e incluso se incluyen instancias intertextuales de estos («Las violetas, alzadas en el verso / las desdeñó la historia» *ibid.*; *cf.* fragmentos 21, 30, 94 y 103).

Beben en una concha las amigas
 en el temblor oscuro de la tarde.

La luna deberá guardar memoria,

⁹ Elementos poéticos que serán también recordados en «] Hablo a Safo [» (Luque 2023: 135), sobre el que volveré más adelante en su juego con la fragmentariedad: «Esas cosas antiguas / –miel, sandalias, frescor, / las alfombras marinas de la luna / que esconden a la muerte deseante, / aletazos violentos que ponen a saltar, / como pez en la arena, al corazón, / una ambición de voluptuosidades. [...] No son tan lejanos tus objetos» (*cf.* Álvarez Valadés 2023: 51).

de guirnaldas deshechas en la hierba,
 de brazos en silencio
 en la noche, dadora de caminos
 infinitos y bellos.
 Las violetas, alzadas en el verso,
 las desdeñó la historia.

El rocío levanta el último perfume
 y deshace las alas tan tenues con que, a veces,
 se surge de los sueños.
 —Mi cansancio
 lo beberán el mar y los corales.

En las noches de agosto se filtrarán los astros
 por los diamantes negros hasta el fondo¹⁰.

Y conoció tus versos
 el mar. Aún vibran en sus olas. Te recita
 en madrugadas limpias de navíos.

Si bien la historia, según el poema, desdeñó la poesía de Safo y los elementos naturales (la luna, los caminos, el mar) cantados en ella, esos mismos han conservado su poesía. Particularmente, el mar con el que termina el poema y con el que también inicia a través de uno de sus elementos, la concha de la que beben las amigas. Se podría asumir que, tal y como los versos vibran en el mar, la transmisión de estos puede darse a través de ella(s). El mismo mar será recorrido por la voz poética en «La poesía no ha caído en desgracia» (Luque 2023: 336) de *Camaradas de Ícaro* (2003), donde esta voz se muestra más optimista que la del anterior poema.

Rumbo a Lesbos se va poniendo el sol
 dice Mestre, el poeta. Penoso es que el presente reconozca
 en sí mismo futuros motivos de elegía,
 que se sepa exaltado de otra temperatura
 por breves horas sólo. Pero basta un periplo,
 basta un itinerario. Si acude la memoria —su garfio de
 palabras—
 no importará la muerte, la no prolongación.
 No importará la muerte. Rumbo a Lesbos
 se iba poniendo el sol; en la cubierta,
 un abrazo, su libro contra el viento, algo de *hybris*,

¹⁰ A propósito de esta intervención de Safo en el poema, véase Álvarez Valadés 2023: 49–50.

la silueta de Sunion, los flashes desde el mar,
 la isla de Patroclo. Que se apaguen, espléndidos,
 rumbo a Lesbos los soles.
 Al presente voraz basta con arañarle
 una noche, esa noche, antídoto de orgullo
 contra toda la muerte.

Más allá de la intertextualidad con Catulo (8.3–8) y Propertio (2.15) (cf. Álvarez Valadés 2023: 112), la mención a Juan Carlos Mestre, y el eco sáfico del recuerdo erótico, sobre el que se volverá más abajo, el propio acontecimiento de viajar a Lesbos profundiza en la creación y vinculación de (una) genealogía literaria sáfica, desde la Antigüedad a nuestros días. Concretamente, desde el falso epitafio (cf. Skinner 1989: 12) y propemptico de Nosis de Locros (*AP* 7, 718; 11 LP), a través del cual Nosis pide a los transeúntes que se dirigen a Mitilene, la ciudad de la isla donde nació y vivió Safo, que transmitan un mensaje para esa tierra: el hecho de que ella, Nosis, existió y, ciertamente, fue una poeta digna de Lesbos y de su poeta más famosa, esta es, Safo, llegando a vincular con ella casi como si fueran parientes de sangre (cf. Bowman 1998: 41).

Oh, extranjero, si navegas hacia Mitilene, la de hermosas
 pistas de danza, la que encendió la flor de las gracias de Safo,
 di que he sido amiga de las Musas y que la tierra locria me ha engendrado.
 Que sepas que mi nombre es Nosis. Sigue tu camino.

(Luque 2020b: 181)

Esta vinculación mediante la isla llega hasta la literatura contemporánea, como prueba *El cuerpo lesbiano* de Monique Wittig (2021: 19): «Adiós continente negro de miseria y de pena adiós viejas ciudades nosotras embarcamos hacia las islas brillantes y radiantes hacia las verdes cítaras, hacia las negras y doradas lesbos». Desde este pasado, tanto el lejano como el inmediato, la genealogía sáfica, con el recuerdo de sus fragmentos, también se proyecta hacia el futuro, como hace Sara Torres en uno de los poemas finales de *El ritual del baño* (Torres 2021: 105):

Porque he conocido el amor
 yo os canto
 con el mismo gesto en la voz
 con que antes cantaron otras
 y seguirán las jóvenes

en el peso del verano
—grávidas; un panal
de mieles y abejas—
hablándose al oído

En esta proyección, además, el fragmento 146 («μήτε μοι μέλι μήτε μέλισσα»); «Para mí, ni la miel ni la abeja» en la traducción de Luque 2020a: 109) se transforma en positivo¹¹. Desde la calificación de «abeja» que se le da a la también lesbia Erina en *AP* 7, 13 (Luque 2020b: 123–126) hasta las autoras aquí estudiadas, en las que tanto en este ejemplo de Torres, como el de Luque en «] Hablo a Safo [» (2023: 135)¹², la miel es un elemento que, como labor del esfuerzo (de las abejas que aquí pueden ser leídas como poetas) y como don y marca de dulzura para más de un sentido (olfato, gusto, e incluso vista), vertebra la poesía de esta genealogía sáfica.

3. Modos de concebir y representar la sexualidad femenina

Los fragmentos eróticos de Safo son también una piedra angular desde la cual las poetas aquí presentadas expresan su deseo y articulan la sexualidad en sus poemas. La fluidez del deseo presentada en los fragmentos sáficos, así como la potencialidad de estos para mutar el orden de las cosas establecido, mediante su forma y contenido, encuentra cabida en la poesía de estas autoras contemporáneas.

La diversidad de información acerca de la voz poética y el receptor en estos fragmentos eróticos también facilita las posibilidades de recepción en su lectura y posterior transformación en nueva poesía. A pesar de que en la mayoría de las ocasiones se ha identificado a la voz poética con la propia Safo (sea quien fuera históricamente esta), no tenemos información suficiente en los fragmentos para poder afirmarlo. Es más, también se dan ambigüedades o faltas de información en lo que respecta a los destinatarios de los poemas. En ocasiones presentan un género conocido (como en el caso de los fragmentos 121, donde una voz poética femenina habla a un destinatario masculino; 1, 31, 94 y 96, en los que una voz poética femenina se dirige a una receptora), mientras que en otras instancias se desconoce quién habla (a un personaje femenino en el fragmento 16, donde se suele asumir que el yo poético es la propia Safo, y en el 49; a

¹¹ En un modo similar al de la canción «Honey» de la cantante sueca Robyn: «No, you're not gonna get what you need / But baby, I have what you want / Come get your honey / I got your honey, baby».

¹² Véase la nota 9.

personajes masculinos en los fragmentos 50 y 138) o incluso no se sabe a quién se dirige la voz poética, no identificada (en los fragmentos 38 y 48). Asimismo abundan los fragmentos en los que simplemente encontramos descripciones de los efectos del deseo sobre aquellos a los que afecta (fragmentos 36, 47 y 130).

La experiencia corporal existe en el poema siempre mediatizada por la palabra (cf. Benegas 1997: 60), y en oposición a la tradición masculina, y masculinista, que en su objetivación no es capaz de representar con matices la sexualidad femenina, como los arquetipos binarios y opuestos de la puta y la santa demuestran¹³, estas autoras expresan con matices y profundidad sus experiencias y deseo(s). Además, en oposición a lo que otros autores contemporáneos puedan pensar y escribir¹⁴, tal y como los fragmentos ofrecen una revisión y reutilización del lenguaje de la épica (cf. Snyder 1997: 63–77)¹⁵, los poemas de nuestras autoras presentan también antiguas métricas reelaboradas. Es decir, las viejas formas son re-adaptadas para expresar un, hasta ahora, nuevo contenido.

3.1. *El cuerpo*

El cuerpo es el elemento central de los fragmentos eróticos, pues es donde se experimenta el deseo y su acción. En ocasiones, la reproducción de este elemento pasa por la imitación, un recurso recurrente también en lo que a la condición fragmentaria de la poesía sáfica se refiere, como se ampliará más abajo. Es el caso de «Himno», perteneciente a *Carpe noctem* (1994), donde Luque (2023: 456) ofrece su personal imitación del fragmento 1¹⁶. Desde el (inventado) epíteto dedicado a la diosa, «Calógera», «de buena vejez», el poema se centra en pedirle a esta una senectud similar a la suya¹⁷.

—Afrodita Calógera, dale hermosa vejez a tanto vértigo,
a este fluir sinónimo de sed;

¹³ Arquetipos ya aplicados a Safo, retratada o como décima musa descarnada de su sexualidad (AP 9, 506), o como ramera viciosa (en la comedia ática y posteriores).

¹⁴ Véase el poema «Corrigiendo a Safo» de Luis Alberto de Cuenca (2014: 80), que precisamente utiliza la forma de la priamela (cf. Suárez Martínez 2017: 351–352) y la intertextualidad sáfica para con su contenido ir contra lo presentado por estos fragmentos eróticos, sobre todo el 16: «Safo decía que lo más hermoso / no era un tropel ecuestre, ni una línea / de hoplitas bien armados, ni una escuadra / de navíos de guerra, ni el *First Folio*, / sino el objeto deseado. ¡Lástima / grande que confundiera la belleza / —permanente, objetiva— con un simple, / despreciable y efímero deseo!».

¹⁵ Para lo que aquí nos compete, véanse los fragmentos 1 (cf. Snyder 1997: 16–17), 16 (cf. Snyder 1997: 64–69) y 31 (cf. Sachs 2022: 46).

¹⁶ A propósito de la ficcionalización del sujeto poético en este poema, véase Álvarez Valadés 2023: 50–51.

¹⁷ En línea con nuevos descubrimientos papiroceos, cf. el Papiro de Colonia Inv. 21351.

dime qué danza enhebro a tu sonrisa
 si ya no espero al mar: no insinúa ni enseña,
 como acaso el amor nada le enseña al tiempo:
 una altísima ola de turquesa encendida
 con vigor de danza incomprensible.
 No he hallado palabras. Solamente
 un flujo de sonidos desahuciados.

3.2. *La memoria*

Toda experiencia vivida por y en el cuerpo es mediada por la palabra a la hora de ser escrita en el poema, así como por la memoria. En los fragmentos eróticos de Safo esta memoria se refleja en la evocación de experiencias pasadas, recuerdos, sensaciones y sus efectos sobre el propio cuerpo, así como las posibilidades y potencialidades de estos sentimientos (cf. fragmentos 1, 31, 94, 96)¹⁸. El recurso a distintos intervalos temporales privilegia también la imaginación como lugar utópico para la experimentación del deseo, desvinculado este ya del mundo real y traspuesto al de la imaginación, la memoria y el recuerdo (cf. Sachs 2022: 15).

Esta es una característica que ya hemos observado en algunos de los poemas hasta ahora citados de Luque, como en «La poesía no ha caído en desgracia» (Luque 2023: 336), donde la voz poética recuerda no solo el viaje hacia Lesbos, sino también la experiencia erótica vivida durante este. En ese poema, la memoria se convierte en salvadora de la muerte, mediante todas aquellas cosas vividas y mediadas por la palabra poética. La memoria también será fundamental en este mismo sentido en «] Hablo a Safo [» (Luque 2023: 135):

Paladear recuerdos
 o lamer una piel que ha regresado
 de gozar la negrura de las olas,
 miel recién fabricada¹⁹,
 hierbas para acostarse a mediodía
 rosas sin hibridar.

Por su parte, Peri Rossi califica como «sobrevida» a la memoria en «Vivir dos veces» (2022: 1098–1099), de *La noche y su artificio* (2004). Además, esta «sobrevida» no será propia de la voz poética, una característica de su memoria, sino de la de su amante:

¹⁸ Para la memoria como lugar de enunciación en la poesía de Safo véanse Ilkay 2016 y Levy 2022.

¹⁹ *Vid. supra.*

La memoria es una sobrevida.
 Mientras me inclino para besarte
 sé que vivo dos veces
 la vez de esta noche tibia de otoño
 en la que te acaricio con las manos
 con los dedos con el pensamiento y con la voz
 y la sobrevida de tu memoria
 donde nos amamos
 más allá del tiempo
 en medio de la ciudad iluminada
 y silenciosa
 que no duerme
 porque estamos en vigilia
 vigilia del goce
 vigilia de amor.

Sobre este asunto del amor entre dos mujeres, amor entre iguales procedo a detenerme. No sin antes recordar que en su libro *Phantasmagoria*, la voz poética enunciadora de Torres (2019: 9) se trata, precisamente, de un «cuerpo [...] memoria encarnada» (cf. Martín Díaz 2023: 303).

3.3. *El amor entre iguales, amor sáfico*²⁰

El hecho de que, como se ha recordado al comenzar esta sección, la poesía erótica de Safo esté dirigida tanto a hombres como a mujeres, y además trate diferentes efectos que el deseo provoca en el cuerpo enamorado, implica la posibilidad de expresión de un deseo homoerótico femenino. En la genealogía anteriormente comentada se distingue una variante clara de autoras que han utilizado los fragmentos sáficos para expresar simbólicamente este deseo homosexual entre mujeres (cf. Torres 2023: 91). En lo que respecta a las autoras contemporáneas aquí aludidas, este es el caso de Peri Rossi, Marçal, Jodra Davó y Torres.

Como se señaló más arriba, Peri Rossi comienza su carrera con el libro *Evohé* (1971; Peri Rossi 2022: 7–85), prohibido por la dictadura militar de su Uruguay natal, el cual se inaugura con el fragmento 130 de Safo:

Ἔρος δηῦτε μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
 γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

²⁰ Como adjetivo, «sáfico» ya no denomina exclusivamente lo relacionado con la persona, poesía o métrica de Safo, sino que también es un término paraguas para denominar la atracción o actividad sexual entre mujeres.

*Me arrastra —otra vez— Eros, que desmaya los miembros,
dulce animal amargo que repta irresistible*

(Luque 2020a: 101)

Este primer epígrafe sitúa el libro, y toda la literatura posterior de Peri Rossi, especialmente la poética, bajo el signo de Safo. Este fragmento será explícitamente recuperado en el también ya mencionado *Otra vez Eros*, de 1994 (Peri Rossi 2022: 607–664), en el cual este fragmento sáfico volverá a ser el (único) epígrafe del poemario, confirmando, junto a la escritura homoerótica que en él se encuentra, la persistencia de la lesbia originaria en la obra poética de Peri Rossi.

Como teoriza Torres (2022), siguiendo a Carson (2020: 29–36)²¹, esta cualidad de «*dulceamargo*» del deseo es característica de la escritura poética de la subcultura sáfica: expresa la naturaleza dialéctica de Eros, al mismo tiempo que, por el contraste con nuestro propio término («agri-dulce»), nos recuerda lo paradójico y contradictorio de su experiencia. Además, y remitiéndonos a los dos puntos anteriores de esta sección, este fragmento recapitula la repercusión de Eros en el cuerpo, pues su actuación tiene efectos físicos y sensoriales. Asimismo, marca la recurrencia de este (δηῦτε, «otra vez») y, por tanto, sitúa la memoria como lugar privilegiado en la escritura que busca mediarlo y ponerle palabras.

Por su parte, Maria Mercè Marçal y Carmen Jodra Davó emplearán formas métricas clásicas para expresar este deseo homoerótico femenino, las cuales modificarán y actualizarán con este contenido, al igual que sucede en los fragmentos de Safo con la épica homérica. La catalana lo hará mediante las quince sextinas²² que conforman *Terra de Mai* (1982, aquí citado en su edición de Marçal 2020). En ellas, una voz poética cuyo género no se marca, y, por tanto, se desconoce, se dirige a una receptora femenina (como en los fragmentos 16 y 49 de Safo), de nombre Mai, por lo que el sustantivo propio y el común («*mai*», «nunca») juegan ambiguamente. En esta obra la reciprocidad y semejanza en el deseo se expresa mediante potentes imágenes, como por ejemplo la del espejo (cf. Marçal 2020: 35 y 121, 45–46 y 131–132, 47–48 y 133–134), celebrando también un tiempo presente de las amantes (Marçal 2020: 53–54 y 139–140) que

²¹ N. B.: Esta traducción es citada por razones de accesibilidad, pero debo hacer notar su profunda falta de revisión, sobre todo en lo que corresponde al griego antiguo y sus transcripciones.

²² Existe una decimosexta sextina, inédita hasta la edición de *Ultramarinos* (Marçal 2020: 214–217), que es sáfica también en su motivo: la voz poética se encuentra sola con la luna (cf. fragmento 168B).

será reivindicado por Torres (2021) en la ruptura del fragmento, como se verá más adelante.

Marçal también contribuye a la creación de una genealogía sáfica en su doble sentido, literario y homoerótico, recordando a predecesoras poéticas, que median entre ella y Safo. Concretamente, a la poeta Renée Vivien, objeto también de su premiada novela, *La passió segons Renée Vivien* (1994), cuya obra poética tanto Marçal como Luque han traducido del francés, al catalán y al español, respectivamente²³. Precisamente, el amor entre mujeres es el contenido del poema que le dedica a esta en su libro póstumo *Raó del cos* (2000; Marçal 2020: 168):

A Renée Vivien

Dues dones: un pacte
més enllà del desig,
inscrit arreu i enlloc.

Dues dones: alhora
fer néixer i néixer, vives
en el nom i en la carn.
Un pacte: més enllà,
ençà i en el desig²⁴.

En cuanto a Carmen Jodra Davó, quien siempre gustó de la métrica clásica que había conformado sus lecturas para escribir sus composiciones propias²⁵, emplea la décima en *Hecatombe* (Jodra Davó 2020: 73–84, ganador del II Premio de Poesía «María Dolores Mañas»). En las diez décimas que conforman el conjunto, se establece el sacrificio del título en la ciudad de Safo, Mitilene (I, Jodra Davó 2020: 75)²⁶. Si bien la voz poética asume, en el desarrollo de estas, la (im)posibilidad de que el deseo se cumpla en los términos que ansía (VI, Jodra Davó 2020: 80), esta persevera en ese mismo

²³ Marçal y Luque comparten también la traducción de otras autoras pertenecientes a esta genealogía sáfica, en ese doble sentido: Colette y Marguerite Yourcenar.

²⁴ Traducción de Noelia Díaz Vicedo: «Dos mujeres: un pacto / más allá del deseo, / inscrito en todas partes y en ninguna. // Dos mujeres: al mismo tiempo / dar nacimiento y nacer, vivas / en el nombre y en la carne. // Un pacto: más allá, aquí y en el deseo» (Marçal 2020: 82).

²⁵ Es más, el poema inaugural de su primer libro, «Duelo homérico» de *Las moras agraces* (Jodra Davó 2020: 13–14), a *la Safo*, comienza con una épica (la *Ilíada*) que no por ser conocida va a ser la misma, puesto que subvierte los valores —sobre todo afectivos— presentados en el original. Actúa también de un modo similar con la *Antología Palatina* en el póstumo *El libro doce* (Jodra Davó 2021).

²⁶ Torres también tiene un poema en el cual dedica una hecatombe con ecos sáficos. No obstante, cual poema de la lesbiana originaria perdido entre las arenas del desierto, el de Torres se ha extraviado en los intersticios digitales (conversación personal con la autora).

deseo (VII, Jodra Davó: 81), en términos e imágenes de igualdad (espejos —como ya ocurría en las sextinas de Marçal, *vid. supra*— y duplicidad)²⁷:

Doble cuerpo, reflejado
 uno en otro, doble espejo,
 un cristal, doble reflejo,
 o un reflejo únicamente;
 alma dulce, piel caliente,
 tentación de los poetas,
 en las cámaras secretas
 de las que el mundo se espanta;
 plegaría a Safo la santa,
 coronada de violetas.²⁸

4. El fragmento como mediación de la recepción de Safo y su poesía

La condición material en la cual se han conservado los fragmentos de Safo es también un factor importante en la consideración de la interacción de las autoras aquí estudiadas con ellos. Como esta manera de denominarlos —fragmentos— indica, no conservamos en su totalidad la producción poética de Safo, que en un principio fue completamente oral y acompañada de música, de ahí la denominación «poesía lírica». Se estima que la «edición canónica» de su obra en la Biblioteca de Alejandría ocupaba nueve libros (*Suda* Σ107 y *AP* VII 17, 6; *cf.* Neri 2021: 5–11; Prauscello 2021). Lo que se conserva, en torno a doscientos fragmentos, son en su mayoría citas de poemas —algunos con mayor extensión que otros, pero siempre fragmentarios—, transmitidos indirectamente por otros autores, así como un puñado de papiros que contenían exclusivamente la poesía de Safo. Respecto a la música original que acompañaba a estas composiciones, la pérdida es total y absoluta²⁹.

A las causas físicas de la pérdida material de estos nueve libros se deben sumar las pérdidas producidas por acciones humanas (juicios morales

²⁷ No obstante, la impronta sáfica en lo que a la sexo-afectividad homoerótica se refiere será más notable en su segundo poemario *Rincones sucios* (2011), mediante la aparición de Ellen (Degeneres) (Jodra Davó 2011: 22 y 49) y, sobre todo, en las dos partes que conforman «El poema de David», «I La vida feliz» (Jodra Davó 2011: 34) y «II David me da consejos excelentes» (Jodra Davó 2011: 38–39).

²⁸ *Cf.* el fragmento sáfico 94; también *vid. supra*, Luque 2023: 499.

²⁹ Desde nuestro presente se han dado re-imaginaciones artísticas de esta música, siendo uno de los proyectos más recientes el de Christina Rosenvinge (2023), con génesis en el espectáculo «Safó» (2022), presentado en el sexagésimo octavo Festival de Teatro Clásico de Mérida, y que utiliza las traducciones de Luque (2020a), quien también colaboró en el desarrollo del proyecto, *cf.* Marías Martínez 2026.

sobre los textos que llevaron a su activa destrucción o a su pasiva pérdida, carencia de interés para ser reproducida en los cánones literarios del momento, sin mujeres o minorías representadas, etc.), sustanciales en el caso de Safo, puesto que han sido cruciales para esta pérdida del texto. Como se verá en lo que sigue este es un aspecto que las autoras aquí estudiadas tratan también en su poesía, sin perder el pulso lírico.

Sin embargo, en lo que se refiere a la lectura de fragmentos como textos autónomos en nuestro siglo XXI, la integración en las literaturas presentes de las rupturas vanguardistas del siglo anterior ha posibilitado esta lectura como textos autónomos (cf. Luque 2000: 29). En consecuencia, estos fragmentos pueden ser concebidos como ruinas textuales, ayudando así también a conceptualizar nuestra propia recepción del mundo antiguo, al presentar una intersección entre lo presente y lo ausente (cf. Settis 2006: 102), lo visible y lo invisible, lo recuperado y lo irrecuperable³⁰.

En lo que a la poesía se refiere, y en línea con la genealogía palimpsestica anteriormente explicada, el fragmento puede convertirse en un detonante (cf. Carrera 2022: 45) de las formas ontológicas totalitarias y totalizantes del pensamiento occidental, al negar, en palabras de Jacques Derrida (1996: 42; citado en Carrera 2022: 46), «no sólo la posibilidad sino el deseo o la fantasía de un retorno de lo originario». Desplazado de esa totalidad ya inalcanzable, y contra la lógica genética del origen del texto (cf. Carrera 2022: 63), el fragmento tiene sentido, puesto que ofrece, a través de su estructura «propositiva, no asertiva» (Carrera 2022: 74), un espacio para la imaginación lectora, abierto a la posibilidad de múltiples re-conocimientos, como encuentran nuestras poetisas.

4.1. Respuestas críticas a la forma fragmentaria

Si bien la condición fragmentaria de los textos de Safo puede ayudarnos a reconfigurar nuestra relación con la Tradición clásica, entendiendo a través de su recepción que nuestro conocimiento de la Antigüedad siempre va a ser imparcial y mediado, nuestras poetisas también aprovechan para denunciar el factor humano, tal y como se ha indicado más arriba, causante de esta forma.

Como la página en blanco que constituye la entrada de Safo en el *Borrador para un diccionario de las amantes* de Monique Wittig y Sande Zeig (1981: 176), esta falta de texto puede representar la imposibilidad

³⁰ Recientemente, Dudouyt 2025 ha propuesto la metáfora de la metralla sobre la del fragmento, la cual conceptualizaría mejor nuestra agencia en los procesos de su estudio: de «lo fragmentado» de la metáfora del fragmento a «lo que se fragmenta» en la de la metralla.

de definición de Safo, al exceder los límites de tal explicación (Cooper 2000: 178; Torres 2023: 90–91). No obstante, al mismo tiempo, sirve de protesta contra la tradición patriarcal que, como señala también Wittig, nos ha hecho perder su poesía: «Safo también desapareció. Platón no» (Wittig 2005: 91). Un Platón que, si bien participó también del amor entre iguales, que incluso teoriza alguno de sus diálogos —*El simposio, Fedro, Cármides*—, no es recordado por ello en su paso a la tradición filosófica y literaria, que omite esta información. En el siguiente poema de *Lingüística general* (1979), Peri Rossi (2021: 431) incide en esta idea,

Amada en las páginas de libros antiguos
de solemne sabiduría
donde Platón preguntó por Alcibíades
y, nosotros, humildemente,
preguntamos por ella.

Por su parte, Luque, en su «Siesta de papiróloga» (Luque 2023: 453) establece un diálogo, como estudiosa y lectora de la obra sáfica, con el fragmento 16³¹. En concreto, parece hablar a Anactoria, la amada a quien la voz poética recuerda en el fragmento. A pesar de su corrupción, solventada parcialmente gracias a un descubrimiento papiráceo de 2014 (*P. GC. inv.* 105), Luque se conforma con saber su nombre, admitiendo el azar de este hecho:

—Soy aquella adversaria de la última estrofa
y escuché de sus labios
la dulce priamela.
—En las casualidades de los siglos
al menos sé tu nombre, Anactoria querida.

4.2. *Hacia una est/ética del fragmento*

Una de las maneras en las que las disrupciones estilísticas de las vanguardias modernistas, una vez incorporadas a nuestro acervo cultural, han permitido la lectura y el disfrute de estos fragmentos como tales ha sido la producción de fragmentos propios³². El poeta Ezra Pound presenta uno de los ejemplos más notables de esta tendencia, imitando precisamente los fragmentos sáficos que estaban siendo descubiertos a tiempo real en su momento de escritura:

³¹ Véase la nota 9.

³² Para un análisis en profundidad de este fenómeno modernista, véase Goldschmidt 2023.

PAPYRUS³³

Spring
 Too long
 Gongula³⁴

Como se puede comprobar más allá de la forma, esta asimilación también es de contenido³⁵. A pesar de la sintaxis inconexa, los sustantivos, comunes y propios, así como las marcas temporales, son los mismos elementos que encontramos en los fragmentos de Safo. En las poetisas aquí analizadas también son importantes los signos diacríticos que se emplean en las ediciones críticas de los fragmentos. En su libro *El ritual del baño*, Torres (2021) crea una marca tipográfica propia³⁶, «(...)»³⁷. Esta marca busca, por un lado, enfatizar la inconclusión del verso y el establecimiento de una temporalidad propia tanto en los poemas como en el libro en general³⁸ (Torres 2021: 81):

AQUÍ CONDUCTIDA POR LA ESCRITURA³⁹

llevada (...) lo más amablemente
 a través (...)

Por otro, remitiendo a los símbolos diacríticos del texto en griego de Safo, esta marca textual propia sirve para indicar «la afirmación y el vigor que vienen acompañados de la ruptura y el vacío» que conforman la genealogía de literatura lesbiana a la que su obra busca adscribirse, la cual tiene «el fragmento como piedra madre» (Torres en Fatás 2021; Torres 2021: 105, *vid. supra*), Safo mediante. De ahí que su primera aparición sea en la dedicatoria del poemario (Torres 2021: 9):

³³ Pound (1990: 115). Otros poemas similares, si bien con menor fragmentariedad, son «Ione, dead the long year» (1990: 115–116) y «Ἰμέρω» (1990: 116). Para el primero, véanse los fragmentos sáficos 105B (*cf.* Cat. 11.21–24) y 168B; para el segundo los 49, 95 (versos 15–16) y 131.

³⁴ *Cf.* fragmentos sáficos 22 y 95.

³⁵ Sobre este poema y su *¿*intertextualidad? *¿*sáfica, véase Barrios Castro 2009.

³⁶ A propósito de otras innovaciones (orto)tipográficas en la obra poética previa de Torres, véase Martín Díaz 2023: 306–309.

³⁷ Nótese que, al contrario que lo que sucede con la autocorrección de los procesadores de texto los tres puntos se encuentran juntos, no con la separación que estos suelen imponer cuando hay tres puntos seguidos. Existe una única recurrencia en el poemario de otra combinación: «(.)» (Torres 2021: 25).

³⁸ Los registros de la marca se dan en Torres 2021: 15, 20–21, 22, 25, 34, 38, 45, 47, 53, 60, 63–64 (donde juega intertextualmente con el fragmento 1 de Safo y la fragmentación en general), 65, 66, 68, 69, 72, 76, 82, 83, 84, 92, 99, 100, 102, 104; con un particular énfasis en los tres últimos poemas, donde el uso de este signo parece señalar la desintegración de la voz poética (Torres 2021: 107–109).

³⁹ Los dobles espacios también son una característica común de la escritura poética de Torres, véase Torres 2019.

*para quien (...)
se refleja aquí
y vuelve
un deseo persevera
en su tarde tibia
junto a las flores raras...*

A esto habría que sumarle una última representación de la fragmentación sáfica, no textual, sino visual, en el libro: la ofrecida por su portada, obra de la artista plástica Marta Velasco Velasco, colaboradora habitual de la poeta. La portada presenta el cuerpo de Torres fragmentado⁴⁰, en una recepción que podemos presuponer como sáfica, al dar una imagen a la descomposición corporal experimentada por la voz poética del fragmento 31, la cual presenta la descripción última de los efectos de Eros sobre el cuerpo:

ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι- σ' οὐδ' ἔν' ἔτ' εἴκει, ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσά <μ'> ἔαγε, λέπτον δ' αὐτίκα χρωῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἔν' ὄρημμ', ἐπιρρόμ- βεισι δ' ἄκουαι, καδ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι, τεθνάκηγ δ' ὀλίγω' πιδεύης φαίνομ' ἔμ' αὐτ[α].	10 15
--	----------------------------------

Miro hacia ti un instante y de mi voz
ni un hilo ya me acude,
la lengua queda inerte y un sutil
fuego bajo la piel fluye ligero
y con mis ojos nada alcanzo a ver
y zumban mis oídos;
me desborda el sudor, toda me invade
un temblor, y más pálida me vuelvo
que la hierba. No falta —me parece—
mucho para estar muerta

(Luque 2020a: 45 y 47)

⁴⁰ De un modo similar al que presenta textualmente Wittig en *El cuerpo lesbiano* (2021).

En definitiva, la portada de Torres (2021) da un valor visual a la representación poética de Eros, al que como señala Carson (2020: 200), los poetas griegos, entre los cuales se incluye evidentemente Safo, representan

como una invasión, una enfermedad, una demencia, un animal salvaje, un desastre natural. Su acción es fundir, descomponer, calar, quemar, devorar, desgastar, dar vueltas sin parar, escocer rasgar, herir, envenenar, asfixiar, arrastrar o moler al que ama hasta convertirlo en polvo.

Asimismo, en el poema metapoético «] Hablo a Safo [»⁴¹, cuyo trabajo con el contenido erótico de los fragmentos, así como con la memoria ya ha sido mencionado, Luque (2023: 135) hace una petición a la de Lesbos que, si bien adopta el tono de fragmentos mejor conservados (como el 1), reconoce a través de su título la imposibilidad de completitud de la conversación. Como se señala en su propia traducción (Luque 2020a: 19), «] y [» hacen referencia a lagunas o pérdidas del texto debidas al fracaso de la transmisión. Además de adoptar la falta o el hueco como lugar de enunciación a partir de su título, y la forma hímica de petición, transformando a Safo en su diosa, la voz poética continúa con la intertextualidad fragmentaria en el poema, pues advierte a Safo: «Pues nos falta muy poco / para estar muertas» (*ibid.*). Esto es, remitiendo al fragmento 31, cuya voz poética, como acabamos de recordar, se deshace, de un modo prácticamente literal en lo físico, en el embiste del deseo, hasta sentirse —casi— morir.

5. «Alguien se acordará de nosotras»⁴²: a modo de conclusión

A lo largo de este artículo se ha comprobado cómo la presencia de Safo en la poesía contemporánea en español escrita por mujeres es una realidad que, si bien prescinde de la antaño necesitada a-filiación «genealógico poética» (Palermo 2023: 207) de las autoras del siglo XIX, establece una nueva genealogía centrada en la expresión, fuera de la dominación patriarcal, de la sexualidad y el deseo femeninos, así como en el aprovechamiento de la ruptura de la totalidad y la posibilidad de imaginación ofrecida por la forma fragmentaria actual de la literatura sáfica.

⁴¹ Sobre lo metapoético en este poema, y como recurso luqueano, véase Álvarez Valadés 2023: 23, 51–52, 64 y 98.

⁴² Parte de la traducción de Luque (2020a: 109) del fragmento 147: *μνάσασθαί τινά φραμι † καὶ ἕτερον † ἄμμέων.*

Los usos de Safo que hemos encontrado en la poesía analizada de Peri Rossi, Marçal, Luque, Jodra Davó y Torres se dan, además, en un contexto postmodernista, en el que abundan las nuevas intertextualidades, no solo literarias, sino también de otros múltiples medios comunicativos como pueden ser la música, la publicidad (cf. Benegas 1997: 59) o las redes sociales, que, por supuesto, sirven para tamizar las propias vivencias de las autoras a través de un sujeto poético que, con atención al cuerpo como vehículo conductor y experimentador del deseo, y la memoria como elemento mediador de este para llegar a la palabra y transformarse en poema, presentan un nuevo sujeto femenino. Este sujeto expresado por la voz poética, en las diversas iteraciones aquí presentadas por los distintos poemas y por las distintas poetisas, abandona tanto las ideas preconcebidas que sobre él ha brindado la poesía masculinista precedente como el sentido estático de la feminidad, ofreciendo una nueva instauración de la diferencia sexual (cf. Álvarez Valadés 2023: 60) en términos dinámicos y, sobre todo, propios, no excluyentes.

Finalmente, como se ha comprobado a propósito del análisis de la forma fragmentaria, los usos que estas poetisas hacen de Safo pueden acercarnos a un nuevo modo de concebir, desde el presente, nuestra relación con el mundo antiguo, ofreciendo con sus lecturas y poemas una mediación entre esa Antigüedad y lo contemporáneo, con la relación estética, filosófica y poética que desarrollan mediante la dinámica dialógica de presencia y ausencia del fragmento. Es decir, el deseo por lo ausente puede suplirse con las nuevas creaciones que se han leído a lo largo de este artículo por parte de nuestras poetisas, escritas al modo sáfico, pero de maneras personales y novedosas. Así, el fragmento 147 de Safo, que da título a esta breve conclusión, se materializa a través de los siglos en una certeza cerciorada a lo largo de este artículo: nos acordamos de ella/s.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ VALADÉS, J. (2023) «No aceptaré más límites». *Aurora Luque, gavieta y nómada*, Sevilla, Renacimiento.
- BARRERO PÉREZ, Ó. (2004) «Imágenes de Safo en la literatura española (II). El Romanticismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 12, 61–75.
- BARRERO PÉREZ, Ó. (2005) «Imágenes de Safo en la literatura española (I). El siglo XVIII», *Dieciocho* 28(2), 101–117.
- BARRERO PÉREZ, Ó. (2007) «Imágenes de Safo en la literatura española (III). La segunda mitad del siglo XIX», *Dicenda. Revista de Filología Hispánica* 25, 5–14.

- BARRIOS CASTRO, M. J. (2009) «Un fragmento ficticio de Safo en Ezra Pound: ¿Pseudocita o monólogo dramático?», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 19, 233–244.
- BENEGAS, N. (1997) «Estudio preliminar», en N. Benegas y J. Munárriz (eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 17–88.
- BOWMAN, L. (1998) «Nossis, Sappho and Hellenistic poetry», *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature* 27(1), 39–59.
- CARRERA, P. (2022) *La lógica del fragmento. Arte y subversión*, Valencia, Pre-Textos.
- CARSON, A. (2020) *Eros dulce y amargo*, Barcelona, Lumen.
- CASTAÑÓN, S. (2014) «Se dice poeta» [vídeo], Gijón, Señor Paraguas y Verité de Cinematografía.
- COOPER, S. (2000) *Relating to Queer Theory. Rereading sexual self-definition with Iragaray, Kristeva, Wittig and Cixous*, Berna, Peter Lang.
- CUENCA, L. A. DE (2014) *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor.
- DEHLER, J. (1999) *Fragments of Desire. Sapphic Fictions in Works by H. D., Judy Grahn, and Monique Wittig*, Berna, Peter Lang.
- DUDOUYT, C. (2025) «Shards», *Conceptual Metaphors in Reception Studies*, Oxford, Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD).
- FATÁS, M. (2021) «El ritual del baño: cuatro poemas de Sara Torres», *VEIN Magazine*, URL: <<https://vein.es/el-ritual-del-bano-cuatro-poemas-de-sara-torres/>> {15/12/2025}.
- FOUCAULT, M. (2004⁵) *Nietzsche, la Genealogía y la Historia*, Valencia, Pre-Textos.
- GOLDSCHMIDT, N. (2023) *Fragmentary Modernism. The Classical Fragment in Literary and Visual Cultures, c.1896–c.1936*, Oxford, Oxford University Press.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2003) «Versiones decimonónicas en castellano de la “Oda a Afrodita” (Frg. 1 Voigt) y de la “Oda a una mujer amada” (Frg. 31 Voigt) de Safo», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos* 13, 273–312.
- ILKAY, H. (2016) «Mixing Memory and Desire: Helen’s Eidolon in Sappho 16», *Eidolon*, URL: <<https://eidolon.pub/mixing-memory-and-desire-helens-eidolon-in-sappho-16-bbe2243b0113>> {23/12/2025}.
- JODRA DAVÓ, C. (2011) *Rincones sucios*, Madrid, La Bella Varsovia.
- JODRA DAVÓ, C. (2020⁶) *Las moras agraces*, Madrid, La Bella Varsovia.
- JODRA DAVÓ, C. (2021) *El libro doce*, Madrid, La Bella Varsovia.
- KIVILÓ, M. (2021) «Sappho’s lives», en P. J. Finglass y A. Kelly, (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press, 11–21.
- LEVY, I. (2022) «Queer Ephemerality, Poetic World-Making, and Sapphic Memory Work in Fragment 94» [vídeo], *YouTube*, URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=K7XzT6iPLno>> {23/12/2025}.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a R. (2017) *La tradición clásica en España*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- LÓPEZ LÓPEZ, A. (1997) «Safo como referente en las poetisas hispanas de los siglos XIX y XX», *Florentia Iliberritana* 8, 221–241.

- LUQUE, A. (1997) «Poética: el mito de Sísifa», en N. Benegas y J. Munárriz (eds.) *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 411–412.
- LUQUE, A. (2000) *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Hiperión.
- LUQUE, A. (2020a) *Safo. Fragmentos y testimonios*, Barcelona, Acantilado.
- LUQUE, A. (2020b) *Grecorromanas. Lírica superviviente de la Antigüedad clásica*, Barcelona, Austral.
- LUQUE, A. (2023) *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982–2022)*, Edición e introducción de Josefa Álvarez. Notas de Josefa Álvarez y Aurora Luque, Barcelona, Acantilado.
- MARÇAL, M.-M. (2020) *Diré tu cuerpo*, Traducción de Noelia Díaz Vicedo, Barcelona, Ultramarinos.
- MARÍAS MARTÍNEZ, C. (2026) «Recepción clásica, intermedialidad e intertextualidad. *Los versos sáficos* de Christina Rosenvinge, entre Safo y Aurora Luque», *Signa* 35, 225–260. DOI: <<https://doi.org/10.5944/signa.vol35.2026.46774>>.
- MARTÍN DÍAZ, M. (2023) «“La memoria campo minado”: disrupciones lingüístico-temporales y devenir(es) *queer* en *Phantasmagoria* (2019) de Sara Torres», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 40 (Dossier: Experimentación y rupturas en la poesía española del siglo XXI), 297–308, DOI: <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408685>.
- NERI, C. (2021) *Saffo. Testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Berlín, De Gruyter.
- PAGE, D. L. (1975) *Epigrammata Graeca*, Oxford, Clarendon Press.
- PALERMO, S. (2023) *Construir identidades: genealogías y representaciones de las sexualidades femeninas no normativas a través de la recepción del mundo clásico. Safo y las Amazonas en la cultura de masas contemporánea*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma.
- PERI ROSSI, C. (2021) *Poesía completa*, Madrid, Visor.
- PIANTANIDA, C. (2021) «Early Modern and Modern German, Italian, and Spanish Sapphos», en P. J. Finglass y A. Kelly, (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press, 343–360.
- POUND, E. (1990) *Personae. The shorter poems of Ezra Pound*. Edición revisada de Lea Baechler y A. Walton Litz, Nueva York, New Directions.
- PRASCIELLO, L. (2021) «The Alexandrian Edition of Sappho», en P. J. Finglass y A. Kelly, (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press, 219–231.
- ROBYN (2018) «Honey» [Canción], *Honey*, Konichiwa / Island / Interscope.
- ROSENVINGE, C. (2023) *Los versos sáficos* [Álbum], Barcelona, Primavera Labels.
- SACHS, R. (2022) *Towards a ‘Sapphic Mode’: Relocating Sappho’s Poetry in the History of Sexuality*, Tesis doctoral, Londres, King’s College.
- SETTIS, S. (2006) *El futuro de lo «clásico»*, Madrid, Abada Editores.
- SKINNER, M. B. (2005). «Nossis *Thēlyglōssos*: the Private Text and the Public

- Book», en E. Greene (ed.), *Women poets in Ancient Greece and Rome*, Norman, University of Oklahoma Press, 112–138.
- SNYDER, J. M. (1997) *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*, Nueva York, Columbia University Press.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M. (2017) «La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de Cuenca», *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 30, 341–364. DOI: <<https://doi.org/10.24197/mrfc.30.2017.341--364>>.
- TORRES, S. (2023) «El eros sáfico en la escritura de Cristina Peri Rossi: Estrategias del deseo y posiciones del sujeto poético en la fantasía», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* XI(1), 89–108. DOI: <<https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2027>>.
- TORRES, S. (2022) «*Glukupikron*: The Meanings of Eros in Sapphic Poetic Subcultures» [vídeo], *YouTube*, URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=IS4yr2jp-20&t=537s>> {23/12/2025}.
- TORRES, S. (2021) *El ritual del baño*, Madrid, La Bella Varsovia.
- TORRES, S. (2019) *Phantasmagoria*, Madrid, La Bella Varsovia.
- TORRES, S. (2014) *La otra genealogía*, Madrid, Torremozas.
- VOIGT, E. M. (1971) *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Ámsterdam, Athenaeum-Polak & van Gennep.
- WITIG, M. y ZEIG, S. (1981) *Borrador para un diccionario de las amantes*, traducción de Cristina Peri Rossi, Barcelona, Lumen.
- WITIG, M. (2005) «El punto de vista: ¿universal o particular?» en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte, Madrid, Egales, 85–93.
- WITIG, M. (2021) *El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pre-Textos.

Virgilio en la poesía española contemporánea: ecos del libro sexto de la *Eneida*

Virgil in Contemporary Spanish Poetry: Echoes of Book VI of the
Aeneid

VICENTE CRISTÓBAL

Universidad Complutense de Madrid
vcristob@ucm.es

DOI: 10.48232/eclas.168.04

Recibido: 15/04/2026 — Aceptado: 20/04/2026

Resumen.— Pervivencia del libro sexto de la *Eneida* en la poesía española contemporánea: comentario de poemas de Antonio Machado, Jorge Guillén, José Ángel Valente, Víctor Botas, Luis Alberto de Cuenca, Javier Velaza y Juan Antonio González Iglesias.

Palabras clave.— Virgilio; *Eneida*; Tradición clásica; Poesía española contemporánea; catábasis; sibila; infierno; Campos Elíseos; ultratumba; inmortalidad

Abstract.— Survival of Book VI of the *Aeneid* in contemporary Spanish poetry: a commentary on selected poems by Antonio Machado, Jorge Guillén, José Ángel Valente, Víctor Botas, Luis Alberto de Cuenca, Javier Velaza and Juan Antonio González Iglesias.

Keywords.— Virgil; *Aeneid*; Classical Tradition; Contemporary Spanish Poetry; katabasis; Sibyl; underworld; Elysian Fields; afterlife: immortality

Me corresponde hablar en estas páginas de la huella que Virgilio haya podido dejar en la poesía española contemporánea, y valorar al menos su impacto en algunas muestras representativas. Y acotaré mi exploración al libro VI de la *Eneida*, porque toda la posible descendencia reciente de la remota voz de Virgilio —llegada a nosotros en sus tres obras, *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*, muy diferentes en el tema, y por tanto de muy diferente atractivo para sus eventuales lectores y recreadores— me parece difícil de encerrar en unas pocas páginas, por relativamente escasa que aquella sea; me ciño además a esa delimitación porque creo vislumbrar en el panorama al que me asomo (de la influencia general de Virgilio en la poesía española contemporánea) un especial interés y proclividad hacia este libro de la epopeya, el libro de la catábasis o bajada a las honduras infernales, el de la oscuridad y la noche solitaria, el de la sibila y la sombra, el de la visión sobre lo que pueda haber más allá de la muerte, el del

reencuentro gozoso y aleccionador con el padre difunto y el aprendizaje definitivo por Eneas de su misión.

He recogido un puñado de poemas que evocan esa parte de la *Eneida* que han sido escritos por algunos de los más reconocidos poetas españoles del siglo xx y de la reciente actualidad; y aquí los presento y comento en relación con su procedencia. Sin duda algunas de las cuestiones, siempre candentes, tratadas en ese libro (sobre todo la de la muerte y las posibilidades de inmortalidad), y la prestigiosa herencia que dejó en la *Divina Comedia* de Dante, son fundamento y razón de tal atractivo.

Por otra parte, ese libro vi, junto con los otros dos libros pares de la primera parte de la *Eneida*, no solo fueron —recuérdese— los que primero dio a conocer Virgilio en una recitación pública, sino que han sido además a lo largo de la historia objeto preferente de atención crítica y de uso didáctico, y como consecuencia, han tenido ininterrumpidamente un visible mayor impacto cultural. Así ha sido también en España, y en lo concerniente al vi, que ahora nos ocupa, recuerdo la impronta que, mediatizada por la *Divina Comedia*, ejerció ya en poetas del xv como Juan de Mena o el Marqués de Santillana, y cómo después, tras el modelo virgiliano, han ido algunas de nuestras epopeyas cultas renacentistas y barrocas, que o bien recurrían al tema infernal para su argumento, o bien ponían en juego la prospección laudatoria de sucesos o personajes (así la visión de la batalla de Lepanto en la bola mágica de un brujo según el libro xxiii de la *Araucana*; así según el libro xxi del *Bernardo* de Bernardo de Balbuena, la revelación del origen y sucesión de la casa de Castro en el espejo de un mago); el propio Cervantes —no se nos olvide— hizo vivir a don Quijote en la cueva de Montesinos una experiencia onírica y visionaria deudora de la de Eneas en su bajada al infierno (*Quijote* II 23), con desdén de Dulcinea incluido (*Aen.* vi 469–476), émulo del de Dido (Cristóbal 1992: 106–129). No ha de extrañar, por tanto, la continuidad de ese impacto incluso en unos tiempos tan enfrentados y reacios a la tradición como los que actualmente vivimos.

Nos remontamos, como punto de partida de nuestra ojeada a la poesía española contemporánea, al año 1924, fecha de publicación de *Nuevas canciones* de Antonio Machado; en ese libro encontramos un soneto dedicado en homenaje a Valle-Inclán que se funda en los versos 298–304 del libro vi de la *Eneida*. Pues la imagen que Virgilio nos da en esos versos de Caronte, el barquero conductor hacia las sedes infernales de las almas de los muertos —imagen repulsiva en casi todo salvo en su ingrediente final: *cruda deo uiridisque senectus*— le sirve al poeta sevillano para extraer

un haz de rasgos definitorios (ojos de llama, plúrima barba, verde vejez), proyectarlos paralelamente y trazar con ellos una retrato del homenajeado de tintes muy positivos. Estos son los citados versos virgilianos:

Portitor has horrendus aquas ad flumina seruat
 terribili squalore Charon, cui plurima mento
 canities inculta iacet, stant lumina flamma,
 sordidus ex umeris nodo dependet amictus.
 Ipse ratem conto subigit uelisque ministrat
 et ferruginea subuectat corpora cumba,
 iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus,

que así traduzco en hexámetros castellanos:

Hay un barquero espantoso que guarda estas aguas y río,
 de una terrible inmundicia, Caronte, al que por la barbilla
 brótale mucha y salvaje canicie, despiertos sus ojos
 arden, y un sórdido manto en un nudo le cuelga del hombro.
 Él con su pértiga rige la barca y controla sus velas
 y los cadáveres lleva en esquife cubierto de herrumbre,
 viejo, mas con la vejez sana y verde que a un dios corresponde.

Y este es el soneto de Machado, en el que se reflejan dichos versos:

A don Ramón del Valle-Inclán

Yo era en mis sueños, Don Ramón, viajero
 del áspero camino, y tú, Caronte
 de ojos de llama, el fúnebre barquero
 de las revueltas aguas de Aqueronte.

Plúrima barba al pecho te caía.
 (Yo quise ver tu manquedad en vano.)
 Sobre la negra barca aparecía
 tu verde senectud de dios pagano.

«Habla», dijiste, y yo: «Cantar quisiera
 loor de tu Don Juan y tu paisaje,
 en esta hora de verdad sincera.

Porque faltó mi voz en tu homenaje,
 permite que en la pálida ribera
 te pague en áureo verso mi barcaje».

El poeta se identifica, pues, con un «viajero del áspero camino», un viajero al Hades, un probable nuevo Eneas, e identifica a don Ramón, de barba proverbial, con el barquero del mito, caracterizado por Virgilio también como barbudo (Cristóbal: 1995: 172–173). Es más, el adjetivo con que el latino define la barba del dios, *plurima*, aparece recogido tal cual, como latinismo, en el verso de Machado. Es destacable la utilización del verso virgiliano *iam senior, sed cruda deo viridisque senectus* en la secuencia «tu verde senectud de dios pagano», v. 8, que por cierto le sirve también como motto inicial para el poema «A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla», contenido en *Elogios*. El «áureo verso» (v. 14) con que el nuevo peregrino quiere pagar su travesía tiene su apoyo y referente (además de en la costumbre ritual romana de poner una moneda en la boca de los cadáveres) en la rama de oro que Eneas muestra al barquero como pasaporte (vv. 406–407), con lo que se afianza aún más la red de correspondencias entre ambos textos. Y todo ello es además —dice el poeta sevillano en el v. 1— materia soñada, como el contenido entero de la catábasis de Eneas se sugiere que lo sea en los versos finales de ese libro sexto, cuando el poeta habla de las dos puertas del Sueño, por una de las cuales, la de marfil (*portaque... eburna*, v. 898), sale el héroe y regresa a su ordinaria cotidianidad.

En el año 1967 se publica *Homenaje* de Jorge Guillén, y en ese libro se contiene el poema «De lo sibilino a lo infernal», que es, junto con «Banquete» un homenaje a Virgilio. Los dos poemas parten de sendos episodios de la *Eneida*, existiendo entre ellos una visible variación y complementación. «Banquete» recrea el episodio final del libro I de la epopeya (vv. 700–756), el convite que Dido ofrece a los troyanos náufragos (De Cuenca: 1976), mientras que «De lo sibilino a lo infernal» resume todo el libro VI, a excepción de sus primeros 40 versos. Ambos poemas buscan el paralelismo en su extensión, puesto que igualmente constan de 24 versos; pero, teniendo en cuenta la extensión diferente de los respectivos hipotextos, la reducción es mucho mayor en «De lo sibilino a lo infernal», que es el que por su materia aquí más nos interesa. En ambos figura el personaje de Dido, pero contrastivamente, porque en «Banquete» es principal y actúa como anfitriona, agasajadora de los troyanos y de Eneas, mientras que en el otro poema aparece solo tangencialmente y además como enemiga y desdeñadora de Eneas. La complementación y contraste entre las dos piezas se resuelve visiblemente en lo formal, puesto que, escritas ambas en dísticos formados de alejandrinos y endecasílabos, son en «Banquete» alejandrinos los versos impares y endecasílabos los pares y lo son al revés

en «De lo sibilino a lo infernal». Atendemos, pues, a este último texto (Cristóbal 1997: 44–46). Su título es sumamente elocuente, puesto que precisamente lo sibilino y lo infernal son las dos partes en que podría dividirse el libro VI de la *Eneida*, que aquí se resume; aunque cabe notar que en el sumario se pone más énfasis en lo sibilino que en lo infernal. Dice así:

El pío Eneas penetró en el antro.
 Creía en las oscuras palabras sibilinas.
 Dijo entonces la virgen: «Es la hora
 de saber el destino. ¡Aquí está el dios, el dios!»
 Anhelante, confusos los cabellos, 5
 Ménade profetisa, posea en convulsión,
 la voz rabiosa no sonaba humana.
 Era el dios que imponía su propia voluntad.
 Y Cumas resonó con vaticinios,
 envueltas en palabras ambiguas las verdades. 10
 «Posible la excursión hasta el Averno».
 Eneas, ya provisto con la rama de oro,
 guiado siempre por la gran sibila,
 hechos los sacrificios, se lanzó tras la anciana
 por caverna hacia sombras, hacia noche. 15
 Cocito y Aqueronte, Caronte, Cancerbero,
 Campos del Llanto, mirtos. Aparece
 la que fue abandonada por quien siguió su ruta,
 su vocación. No se conmueve Dido.
 No cambian en Averno las pasiones terrestres. 20
 Dite. Campos Elíseos. El padre
 de Eneas. ¿Un Leteo? Todo queda en el hombre.
 En su pozo infernal —bajo el olvido.
 ¿Es todo un sueño? Se abre la puerta de marfil.

Puede apreciarse bien cómo la materia proveniente de Virgilio se ha adaptado y encerrado aquí en el estilo más bien taquigráfico, conciso, del autor. Se percibe un cierto desequilibrio en el resumen, con mayor atención a unos momentos que a otros, con mucho salto narrativo en la parte infernal, como se ve. Nada queda, por ejemplo, sobre la historia romana, objeto de la exposición de Anquises, ni sobre la misión imperial de Roma: eso no interesa al poeta. Y no dejan de ser significativos esas ausencias y esos saltos. Y aunque el v. 15 traslada el contenido del conocido verso 268 *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, no hay eco de su tenor preciso,

lo que llama la atención frente a la seducción que tal secuencia ejerce en otros poetas como José Ángel Valente o Juan Antonio González Iglesias, precedidos del ilustre Jorge Luis Borges, según veremos a continuación. Logro destacable es, en cambio, el v. 16, «Cocito y Aqueronte, Caronte, Cancerbero», con su aliterante lista de nombres propios, juntos y ordenados así en búsqueda de esa notoria y armónica homofonía que llena el alejandrino. Magnífica muestra de virgilianismo es esta en el seno de la obra de uno de los poetas de la generación del 27, probablemente el más clasicista.

También es muestra de la seducción que ejerce en el poeta de Valladolid el libro VI de la *Eneida* el poema «La sibila» de *Y otros poemas* (1973); es la pieza final del libro. Tal poema se divide en veintiuna partes, y tiene como contenido una consulta del poeta a la sibila acerca del futuro de su propio mundo contemporáneo, con la correspondiente contestación de la adivina desde su cueva de Cumas. De modo que la figura legendaria antigua sirve de marco al mensaje poético. Para la visión del futuro inmediato, objeto del augurio, se parte del conocimiento de la realidad presente y sus deficiencias morales: el poder desmedido, la ambición, la guerra. El poeta hace hablar a la profetisa según sus propias impresiones y juicios. Y al final se evoca no solo el antro de Cumas (vv. 15–17), sino también la famosa puerta de marfil a la que se alude al final del libro virgiliano (vv. 22–24):

Me desperté en la luz de un sol que el antro
de Cumas devolvía
ya a un aire matutino [...]

[...] No era menester
salir por una puerta
de marfil hacia el campo.

Y el conjunto termina con cita de *Aen.* III 443–444: *Insanam vatem aspicias quae rupe sub ima / fata canit...*

Uno de los versos más famosos de la epopeya virgiliana —como adelantábamos antes— es el 268 del libro VI, en el cual se nos presenta a la sibila y a Eneas en su itinerario subterráneo a través de la oscuridad: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*. Verso sugerente, impresionista, que a Borges le parecía «insuperado» (García Jurado 2006: 62–63) y por el que sentía una especial atracción (quizás su condición de invidente lo invitaba a valorarlo como muy suyo); tal vez, incluso, fue por mediación de Borges por lo que

ese verso se hizo aún más visible, atractivo y prestigioso a los lectores de Borges y de la *Eneida*. Tradicionalmente sirve de ejemplo para ilustrar la figura estilística de la hipálage, entendida como trueque de la adjetivación correspondiente a dos sustantivos próximos en un texto, aunque, desde una perspectiva realista y atendiendo al contexto, no hay nada que contradiga la pertinencia del adjetivo *obscuri* para calificar a quienes —como Eneas en ese momento de su aventura— se sienten faltos de iluminación y van precisamente a la búsqueda de la luz; ni nada hay que obste para calificar de solitaria (*sola*) a la noche infernal, si se considera la soledad de los parajes sumidos en ella por los que caminaban el héroe y la sibila; cuenta además la secuencia virgiliana con una intensificación de la noción de oscuridad, triple y variadamente expresada en el adjetivo *obscuri* y en los sustantivos *nocte* y *umbram*. Son esas algunas de las razones que podrían explicar el acierto e impacto de este verso, y las que han tentado a otros poetas para hacerse eco de él, manipularlo y reutilizarlo. Es lo que ocurre en el siguiente poema de José Ángel Valente (1929–2000), «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras», de su libro *Interior con figuras*, de 1976:

Oscuros,
 en la desierta noche por la sombra
 habíamos llegado hasta el umbral.
 La mujer era un haz de súbitas serpientes
 que arrebatava el dios.
 Oh virgen, dime dónde
 está en el corazón del anegado bosque
 el muérdago.
 Volaron las palomas
 a la rama dorada.
 Habíamos llegado hasta el umbral
 (de mares calcinados, del infinito ciclo
 de la destrucción).
 Aquí desnudo estoy,
 ante el espasmo poderoso del dios.
 Aquí está el límite.
 Ya nunca,
 oscuros por la sombra bajo la noche sola,
 podríamos volver.
 Pero no cedas, baja
 al antro donde
 se envuelve en sombras la verdad.

Y bebe,
de bruces, como animal herido,
bebe su tiniebla,
al fin.

El famoso verso, como puede verse, crea aquí un marco anular al aparecer repetido a principio y final del poema, aunque con leve variación en el tenor de su traducción («en la desierta noche» / «bajo la noche sola»). Habla Eneas, parece, y se recuerdan elementos varios de su aventura según Virgilio: el arrebato místico de la sibila (cf. *Aen.* VI 77–80), la rama dorada identificada con el muérdago (cf. *Aen.* VI 136–148, 187–188 y 205–209), las palomas enviadas por Venus que llevan al héroe hasta la rama misteriosa (cf. *Aen.* VI 190–204)... En el poema resuenan fielmente secuencias virgilianas, como *uentum erat ad limen* (v. 45): «habíamos llegado hasta el umbral» (que se repite en v. 3 y 11) o *tu ne cede* (v. 95): «Pero no cedas...» Lee-mos estos versos, en fin, como una sumaria estampa de todo lo que a Eneas le acaece en su visita infernal, pero destacándose muy en especial su aprendizaje o llegada a algo así como la verdad definitiva. Véase cómo la anécdota, reducida en sus rasgos y limpia de nombres propios, gana en posibilidad de referencias a lo humano en general (Cristóbal 2013: 253–254).

Y abordamos la obra de otro poeta, el asturiano Víctor Botas (1945–1994). En su libro póstumo *Las rosas de Babilonia* (de 1994), recogido en su *Poesía completa* (Gijón 1999), el último poema titulado «El hombre tranquilo» tiene una referencia elíptica a Virgilio dentro de una enumeración de célebres poetas muertos (en ella constan además Borges y Shakespeare), que son citados como precedentes de la muerte del propio poeta, entrevista como acontecimiento futuro. Y en este remitir al autor de la *Eneida*, precisamente el dato que lo identifica es el personaje de la Sibila de Cumas, a la que, efectivamente, como ahí se señala, Virgilio dio voz no solo en la Égloga IV, sino también y de un modo especial en el libro VI de su epopeya, como bien sabemos. Lo interesante para nosotros de esta alusión es destacar cómo el personaje de la Sibila, uno de tantos en la obra del mantuano, actúa aquí como sinécdoque significativa, como parte emblemática de toda su producción, como concisa señal que, sin nombrarlo, apunta indefectiblemente a Virgilio. El poema termina precisamente con un sutil eco horaciano de la famosa Oda III 30 (*Exegi monumentum aere perennius...*), oda conclusiva del libro en el que se insertaba, igual que conclusivo del libro es este poema; y Botas combina así memoria de los dos grandes vates augústeos. Este es su tenor:

Allá en Ginebra, un hombre
que se decía un sueño
duerme
junto a un árbol rarísimo.

Bajo
el cielo encapotado de su patria —Inglaterra—
hay otro que no deja de soñar
ni a bien ni a mal
con Hamlet y Julieta.

Un tercer hombre
que hizo
hablar a la Sibila
de Cumas, perdió ya
uñas y vísceras,
hará unos dos mil años y ahí sigue (me imagino)
en un lugar anónimo de Nápoles.

Un día
también el que esto escribe acabará
tranquilo y boca arriba
en un sitio trivial:
el cementerio
del Salvador

Y tú
Acaso te conmuevas
un poco al recordar
que nuestros breves diálogos en estas
tímidas mañanitas del verano
conturbaron mi espíritu

humillado
por tus jóvenes años,
y me fueron dictando estas tenues palabras
que no ha de destruir el raro tiempo
que en Babilonia destruyó las torres
y las rosas.

Del año 2021 data el libro de Luis Alberto de Cuenca titulado *Después del paraíso*. Una sección de ese libro que se nombra «Suite virgiliana» comprende once poemas fundados en pasajes de Virgilio, casi todos de la *Eneida*, que el poeta contemporáneo recrea actualizándolos. Y la penúltima composición de dicha sección se titula «Tu triste imagen», y es desarrollo de *Aen.* VI 695–702, los versos en los que se plasma la frustración

e imposibilidad del abrazo de Eneas al fantasma de su padre Anquises; estos son:

Ille autem: 'Tua me, genitor, tua tristis imago
saepius occurrens haec limina tendere adegit;
stant sale Tyrrheno clases. Da iungere dextram,
da, genitor, teque amplexu ne substrahe nostro'.
Sic memorans largo fletu simul ora rigabat.
Ter conatus ibi collo dare brachia circum;
ter frustra comprehensa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno,

los que traduzco así en hexámetros castellanos:

Él respondió: «¡Padre mío!, tu imagen doliente, a menudo apareciéndose a mí, me obligaba a venir a estas puertas. Tengo varada la flota en las aguas tirrenas. ¡Oh padre, déjame darte la diestra y no quieras huir de mi abrazo!» Mientras hablaba, con llanto abundante regaba su rostro. Tres veces hizo ademán de abrazarse allí mismo a su cuello, tres veces de entre sus manos la imagen, en vano apretada, se le escapó como viento ligero, y cual sueño volátil.

Tal fragmento épico es, como avisábamos, el punto de partida del poema contemporáneo, que dice de esta manera:

Papá, tu triste imagen se me apareció en sueños
tantas veces, con tanta frecuencia y realismo,
que tuve que venirte a buscar al país
de la muerte, a estos mustios, desolados umbrales.
Dame la mano, padre mío, dámela,
deja que una mi mano con la tuya,
no rehúyas mi abrazo.

Mientras decía esto,
las lágrimas fluían por mi rostro,
no sabía qué hacer con tanta pena junta.
Tres veces intenté darle un beso, abrazarlo,
y tres veces la imagen, la misma que poblaba
mis sueños, evitó mi contacto y huyó
como si fuese viento, sombra, ceniza, nada.

El abrazo, posterior al llanto, sigue siendo imposible en el poema nuevo, en fidelidad estricta al texto virgiliano. Aquí, la originalidad y la aportación

radica en una completa actualización de sujeto y circunstancias. El yo poético suplanta al héroe Eneas en el infernal encuentro con su padre (que ya no es Anquises), y hace suyas las palabras de aquel, sí, pero trasladadas ahora con libertad absoluta y con cierta distancia, que especialmente se evidencia en el primer vocablo («Papá») y en el último alejandrino, de resonancia quevedesca («como si fuese viento, sombra, ceniza, nada») (Cristóbal 2021: 79–80). Cúmplase bien aquí lo que ya señalaba Suárez Martínez a propósito de la tradición clásica en este poeta y su uso de los antiguos mitos: «El recurso más importante que se utiliza ... es... la introducción de una sensibilidad contemporánea en el texto antiguo, lo que afecta tanto a la conducta de los personajes como al lenguaje utilizado, que dista mucho del estilo solemne de la épica» (Suárez Martínez 2008: 175). La pieza me parece, en su sencillez emotiva, un logro manifiesto.

Justamente ese mismo pasaje virgiliano, ese mismo momento argumental, es el germen de otro impactante poema de nuestro colega Javier Velaza. Se trata del titulado «Abrazo», de su libro *Envases*, de 2018, anterior por tanto al que acabamos de ver de Luis Alberto de Cuenca y sin relación intertextual ninguna con aquel. Son dos piezas ejemplares la una y la otra, que muestran diversos modos de inspiración, distintas opciones en la evocación de modelos, diferentes sensibilidades. El poema de Javier Velaza parte sobre todo de los versos 700–702 de ese libro virgiliano (*Ter conatus ibi collo dare bracchia circum; / ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno*, antes citados y traducidos), y por antifrasis, el abrazo al padre difunto ahora sí es posible, según minuciosamente testimonia el poeta:

Padre, aún es posible.
A pesar de los años que ha cumplido tu ausencia,
puedo abrazarte aún.

Ni ayahuasca
ni muérdago preciso, ni un conjuro
que te invoque a través del reino de las sombras.

Es más fácil:
me basta con cerrar
mis brazos con el gesto exacto de ceñirte,
como lo hacía siempre:

El derecho
primero, palpando tu clavícula;

No me pesa tu peso.
 Me es ligera
 tu carga de virtud, de valentía,
 tu ciencia acumulada en intemperies,
 tu amor callado.

Yo te llevaré, padre,
 en una nave de proa calafateada
 sobre el piélago proceloso del miedo
 y la desesperanza.
 Iré más audazmente incluso
 de lo que me permita mi destino,
 confiado en tu ejemplo,
 y todo lo ha de vencer un esfuerzo supremo.

Yo he de ser, padre,
 tus brazos y tus piernas,
 yo le pondré músculo a tu yerta estructura
 para que seas guía y oráculo en mi viaje.

Descansa sobre mí y habrá
 para nosotros dos ramas doradas
 que permitan franquear la puerta de marfil:
 luego saldremos
 a contemplar de nuevo las estrellas.

Nuevamente nos lleva Javier Velaza al libro VI de la *Eneida* en su poema «Metempsícosis», de su libro *De mudanzas*, del año 2020. Ese poemario trata de cambios y transformaciones de todo tipo, desde las metamorfosis en su versión más mitológica (y justamente tenemos ahí un poema dedicado a Ovidio y a su obra mayor titulado «La última metamorfosis») hasta las metamorfosis de la naturaleza (hay, por ejemplo, un poema dedicado a los gusanos de seda) y las mudanzas en su acepción elemental y más frecuente de cambio de domicilio. «Metempsícosis» se hace eco de los versos virgilianos en que, por boca de Anquises, se enunciaba la tesis de la reencarnación de las almas, de sus cambios de domicilio y de su habitación en sucesivos cuerpos tras haber bebido el agua del río Leteo. Ofrezco aquí el tenor de los versos latinos 703–715 (omitidos 707–712 por su menor interés para nuestro propósito) del VI de la *Eneida*, que enuncian sumariamente la creencia, de origen pitagórico, en ese continuo viaje y sucesivo hospedaje de las almas:

Interea uidet Aeneas in ualle reducta
 seclusum nemus et uirgulta sonantia siluae,

Lethaeumque domos placidas qui praeatat amnem.
 Hunc circum innumerae gentes populique uolabant [...]
 Tum pater Anchises: «Animae, quibus altera fato
 corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam
 securos latices et longa obliuia potant...»,

versos que así traduzco:

Y mientras esto ocurría, en un valle apartado ve Eneas
 una secreta floresta y la fronda sonora de un bosque,
 y, bordeando unas plácidas casas, el río Leteo.
 En torno a él muchas gentes y pueblos andaban volando [...]
 Díjole así el padre Anquises: «Son almas a quienes el hado
 ha concedido otros cuerpos, y van a beber al Leteo
 aguas que anulan las cuitas de antaño y dan largos olvidos...»

El poeta contemporáneo —como antaño Adriano a su *animula blandula*—
 dice así, dirigiéndose a una de aquellas almas fantasmales que se disponía
 a beber su desmemoria, en intento de disuadirla de su propósito:

Alma usada,
 desnuda junto al vado,
 ¿qué barca esperas?
 ¿Qué sed es esta tuya,
 quién su río te ofrece para beber sin tasa?
 Alma vieja, si aún notas vagamente
 el palpito del cuerpo recién abandonado
 —anfitrión que te fue generoso o mezquino
 o adusto o excesivo o risueño o sutil—,
 si todavía puedes retener las caricias
 que recibió o el dolor en sus miembros o el leve
 prurito que ocultó cuando en amores,
 si recuerdas aún que te ha servido bien
 de casa o lupanar o templo o calle,
 no bebas.

No cometas traición:
 un cuerpo nuevo
 no vale nunca el precio del olvido
 y es un mal dios quien decretó ese trueque.

Busca mejor el río que graba la memoria
 para siempre y bebe hasta saciarte
 de sus aguas piadosas.

O déjate morir de sed junto a la orilla.

Un verso espléndido es este alejandrino último, tallado todo él en ritmo yámbico. Y dicho mensaje final podría leerse bien como antifrasis de aquellas líneas clausulares del poema de Valente que antes hemos visto («Y bebe, / de bruces, como animal herido, bebe su tiniebla, / al fin»).

Una vez más Javier Velaza saca su inspiración del sexto de la *Eneida* en una pieza de su libro *El campamento de los aqueos* (de 2022) que lleva por título «La eme diabólica»; se trata de una ejemplar combinación de filología y poesía, fruto logrado de quien ejerce con mérito y eficacia los dos oficios. Con el encabezamiento de este texto, que es traducción de Virgilio: «Tú no te rindas a las desgracias, mas afróntalas más audazmente de lo que tu fortuna te permita» (del libro VI, cuando la sibila, en sus primeras revelaciones, se dirige al héroe pronosticándole dificultades y guerras futuras, vv. 95–96: *Tu ne cede malis, sed contra audentior ito, / quam tua te Fortuna sinet...*), el poema reza así:

Esto ocurre en el libro sexto de la *Eneida*:
 imbuida de Apolo, la Sibila predice
 al héroe Eneas cuántos son los males
 que ha de arrostrar aún y le conmina
 a no rendirse a las desgracias, sino a hacerles frente
 más audazmente aún de lo que le permita su fortuna.
 Así hay que traducir el *quam* que ponen
 los códices antiguos de Virgilio. Pero otros
 manuscritos dan *qua*, que significaría
 que Eneas ha de ir justo, sin salirse de ella,
 por la vía que su fortuna le permita.
 La diferencia estriba en una letra solo,
 una sencilla eme que un humilde copista
 o no vio o no escuchó o añadió u olvidó.
 Una eme inocente o diabólica cambia
 de raíz el mensaje completo de Virgilio
 y de la humanidad entera. ¿Quién es héroe?
 ¿Lo es quien se somete a la ley del destino,
 o solamente aquel que osa ultrapasarla?
 ¿Tiene un lecho marcado el río de la vida?
 ¿Hemos venido aquí a desbordar su cauce?
 ¿Para qué? De esa eme tan frágil y elusiva
 como la línea que aún nos une con Eneas,
 seguimos suspendidos los héroes de este tiempo.

La pieza, como se ve, está construida en alejandrinos con algunos salpicados endecasílabos (vv. 3–4 y 7) y con dos versos excepcionalmente más largos (vv. 5–6, de 15 y 17 sílabas, pero de igual ritmo yámbico que el de los dos endecasílabos precedentes); y son precisamente estos dos versos de mayor longitud los que traducen la secuencia citada arriba (*Aen.* vi 95–96), donde se contiene el núcleo del mensaje de la sibila y donde emerge el problema editorial de «la eme diabólica» del título. Porque aunque los manuscritos más antiguos de Virgilio dan para el v. 95 la lectura *quam*, la tradición indirecta de ese pasaje en uno de los códices de Séneca da la lectura *qua*, que ha sido adoptada por muchos prestigiosos editores, y el significado del mensaje cambia notablemente si se elige la una o la otra: por eso esa única letra, culpable de la gran diferencia semántica entre las dos opciones, es tildada de «diabólica» por el poeta. La distancia, y el debate en la elección, entre esas dos posibilidades, es lo que constituye el argumento poemático, ya que se plantea como consecuencia un problema de cierta hondura moral que el poeta expone con el debido énfasis. En la solución del dilema se implica además la propia ideología ahí manifestada y su relación e imbricación —mayor o menor— con el pensamiento de Virgilio, tal como nos llega en el resto de su obra. Porque no es lo mismo, como regla de conducta heroica, seguir el camino que muestra la fortuna y adaptarse a él (opción de *qua*), que rebelarse contra ese camino y tratar con audacia de superar y vencer los obstáculos (opción de *quam*). En fin, todo esto lo había expuesto y explicado detalladamente el propio autor —filólogo y poeta, como bien sabemos— en un trabajo crítico sobre dicho pasaje (Velaza 2020) doce años anterior a la presente pieza, pero el asunto textual virgiliano, sin duda largamente meditado, brota de nuevo aquí convertido en poesía¹.

Ni tampoco con esto se agotan las recreaciones de Velaza del sexto libro virgiliano. De su libro *Las ignorancias* (de 2025) entresacamos la breve composición titulada «Viaje a Cumas», en la que una cita médica, visita a la consulta y recepción por la correspondiente enfermera son presentadas metafóricamente con los ingredientes de la visita de Eneas a la sibila («infierno», «marfil», «puerta», «Sibila», «futuro», «saber»); el

¹ Palabras esclarecedoras del autor en este estudio son las siguientes: «Pese a lo que algunos han malentendido, la fortuna virgiliana no es un cauce indobordable, ni una senda de la que no se pueda salir; no es en suma fatal... Muy al contrario, está ahí para ser superada y en esa superación se cifra buena parte de la visión providencial de Virgilio.» Y en efecto, el autor cita oportunamente el pasaje de *Aen.* v 709–710 donde se plasma la diferencia entre *fatum* y *fortuna*. Y yo añadiría, como espejo del comportamiento y ejemplaridad de Eneas en esta polaridad, las palabras que le dice a su hijo Ascanio en *Aen.* xii 435–436: «*Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem, / fortunam ex aliis...*» («Hijo, de mí aprenderás la virtud y el auténtico esfuerzo; / que otros te enseñen la suerte...»).

poeta se dirige a un «tú» (¿desdoblamiento del yo?) que acude a la cita para recibir noticias arduas sobre su estado de salud, del mismo modo que antaño el héroe entraba en aquella otra consulta infernal para conocer el grave futuro que le esperaba:

Tiene solo una puerta esta consulta
y no es de marfil. Como infierno,
es demasiado gélida y austera,
sin concesiones a la literatura.
La enfermera no sabe que se llama
Sibila, pero sabe que es tu turno
y quizás algo más, por eso eludes
al entrar el presagio de sus ojos.
El doctor no sabe griego, sabe
tu futuro.
Tú quieres
no saber.

Es una bien conseguida igualación de planos, sobre todo esa dualidad de enfermera y médico como correspondiente de aquella otra pareja legendaria: la de la sibila y el dios (o tal vez, mejor, el padre Anquises, conocedor de la historia que estaba por venir).

Pero más aún, en el poema «Ofrenda en Piedigrotta», también de *Las ignorancias*, volvemos a toparnos —como en «La eme diabólica» de *El campamento de los aqueos*— con la referencia a una cuestión fundamental para la crítica textual de la *Eneida*, a saber, la voluntad manifestada por Virgilio al final de su vida de quemar su obra épica. Y volvemos a hallar alusión al contenido argumental del libro sexto: bajada al infierno y llanto por Palinuro (cuyo fantasma —recuérdese— se aparece a Eneas al poco de su ingreso en la ultratumba, en vv. 337 ss.). La parte que nos interesa de este elocuente poema, ampliamente virgiliano, es la que cito a continuación:

[...] Se dice que aquí estuvo sepultado aquel hombre
que, a punto de morir, mandó quemar su obra.
La historia que se cuenta en ese viejo libro
es la historia de todos: la del héroe que nunca
habría querido serlo, que huye de un estrago,
que carga con el peso de su estirpe en sus hombros,
que duda y tiene miedo, que cae y se levanta
y cae y se levanta y cae y se levanta,
y que ignora por qué. Que al final se equivoca.

Llevamos dos mil años traicionando la última
voluntad de Virgilio, dos mil años errantes,
abandonando a didos, bajando a los infiernos,
llorando a palinuros, dando muerte a mecencios [...]

Al hilo de estos versos, y en alianza con su incidencia en el libro VI (y en otros varios de la epopeya), también quiero señalar que este poema es muestra de cómo la tradición de Virgilio —y de otros autores antiguos— no solo se plasma hoy recreando o evocando pasajes de sus obras, sino que también hay tendencia a dejar memoria de su figura histórica y su biografía².

Y ya no queda sino destacar que «Catábasis», de *El campamento de los aqueos*, revela otra vez —desde el propio título— el interés de Javier Velaza por los infiernos virgilianos: de nuevo hay aquí actualización de la aventura heroica, y ese conocimiento por Eneas del futuro romano que será consecuencia feliz de su misión y del que puntualmente le informaba su padre difunto y sabio —mostrándole icónicamente, casi cinematográficamente, la secuencia de su posteridad—, es probablemente transmutado en esta viñeta de actualidad postmoderna, ambientada en la pandemia del 2020:

[...] En las sesiones golfas de los cines
se proyecta el futuro en su versión
original, oferta dos por uno [...]

Otro poeta filólogo, nuestro también colega el salmantino Juan Antonio González Iglesias, ofrece en su ya larga y premiada producción poética más ejemplos de recreación de material virgiliano correspondiente a la catábasis de Eneas, ejemplos que a continuación comentaremos.

Creo que la primera de esas recreaciones es la que vemos en su poema «La canción del verano suena más que la Eneida», del libro *Esto es mi cuerpo*, de 1997, donde vuelve a aparecer traducido, en la cláusula, el famoso verso elogiado por Borges y retomado por otros autores, según hemos ido viendo:

La canción del verano suena más que la Eneida
y en vano —Cioran dice— busca Occidente una

² Como puede ilustrarlo, para Virgilio, el poema de Antonio Colinas «Mientras Virgilio muere en Brindisi no sabe...», de *Noche más allá de la noche* (1983), o el de Caballero Bonald «Un paradigma», de *Diario de Argónida* (1997). Y sin duda a alumbrar y «mitificar» este momento final de la biografía del poeta contribuyó decisivamente la prestigiosa novela del austriaco Hermann Broch, *La muerte de Virgilio* (1945).

forma de agonía digna de su pasado.
 Pero así están las cosas, y no tienen
 vuelta
 ni las generaciones ni las hojas
 de los hombres.
 Tristeza de saber que no regresaremos
 a la ternura, la serenidad,
 al fulgor de Virgilio.
 Aquel verano
 bailábamos oscuros bajo la noche sola.

El poeta contemporáneo, creo ver yo, hace que estos versos suyos sean vehículo de una evidente nostalgia por el tiempo antiguo, el tiempo de Virgilio, cuando presumiblemente florecían ternura y serenidad, tal cual en la obra del mantuano se manifestaban, con su particular «fulgor», y se toma nota del abrumador contraste entre aquel ayer y el hoy; para pintar ese hoy se recurre a esas dos anotaciones polares: lo alegre y popularmente instituido («la canción del verano») y la triste y honda percepción intelectual, filosófica, de una cultura que a sí misma se ve con pesimismo (Cioran, el filósofo francés de origen rumano que elucubra sobre la presunta degradación actual de la civilización europea); pero también de lo antiguo el poeta hodierno acude a resaltar la homérica imagen, tristemente pesimista (*Iliada* VI 145–149), de las generaciones humanas tan efímeras como las hojas (y no se pierda de vista la manipulación de la secuencia: «ni las hojas de los hombres»), con su puntada de resignación; y todo lo cual, en contraste, se culmina con sonoro eco virgiliano, epifonemático, de aquella lograda fórmula (*Aen.* VI 268: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*) en la que se condensaba el no saber de Eneas, necesitado de luz, y acompañado por la sibila en bajada al infierno, sin más compañía que la noche, tan nocturnos ellos dos como la misma noche, y tan sola la noche como solos ellos: fórmula que ahora se aplica al «nosotros», sujeto de «bailábamos», al nosotros de la contemporaneidad (aunque el verano del poema es ya también «aquel verano») (Cristóbal 2013: 253–254).

Nuevamente recreado el celeberrimo verso lo leemos en «Consejos a un poeta cachorro», de *La batalla de los centauros* (2019), en los siguientes versos:

[...] si lo que quieres es
 incorporarte al coro con voz nueva,
 —destemplan el unísono con un grito de júbilo—

para oscuro en la noche solitaria escribir
 entre el constante número de las constelaciones
 algo que se parezca a Déjame
 que me pierda una hora
 en la incomprensible
 pregunta de tus ojos [...]

Y lo volvemos a leer en «Pascua en Cumas», de su todavía reciente libro *Nuevo en la ciudad nueva*, de 2024, un poema que despliega un emocionante testimonio de esperanza y confianza en la inmortalidad, asociado al recuerdo de Virgilio en el libro sexto, donde, como sabemos, queda afirmada sin titubeos la supervivencia de las almas en un más allá. Con el motto de palabras de ese libro, citadas en la óptima traducción de Aurelio Espinosa Pólit («A unos parajes apacibles llegan...»), se cuenta la participación del yo poético, en compañía de alguna otra persona, en el rito cristiano de la vigilia pascual del sábado santo, a la que sigue una visita nocturna al antro de Cumas, donde presumiblemente había entrado también Eneas con la sibila en busca de iluminación:

A medianoche estábamos prendiendo
 una llama que es símbolo, en la mano,
 bajo el barroco, con la muchedumbre,
 y recitando una hilera espléndida
 de frases que arden dentro de otro símbolo.
 En griego son muy bellas. Esperamos
 nuestra resurrección con nuestro cuerpo
 y la vida futura. En un momento
 de este domingo inmenso que aquí tiene
 todo cerrado, hemos decidido
 coger el cercanías que atraviesa
 campos volcánicos para llegar
 a media noche a Cumas. Casi al límite.
 Una mujer con un anorak negro
 y capucha nos lleva hasta la cueva.
 Nos deja solos. En lo más profundo
 leemos el libro sexto de la Eneida
 en alto: las cien puertas se abren solas,
 y al aura vierten la augural respuesta.
 Apenas queda luz cuando salimos.
 Oscuros en la noche solitaria
 bordeamos el lago del Averno.
 Cerca están las praderas donde danzan

los bienaventurados. Esperamos
con Virgilio la vida para siempre.

Es obvio que esa mujer con anorak negro y capucha es la nueva sibila. Y ahí queda la explícita conexión de la anécdota actual con la epopeya y con su libro central, y el recuerdo de las cien puertas del antro sibilino y santuario de Apolo (*ostia centum*, v. 43 y 81), y el verso «al aura vierten la augural respuesta» de la traducción de Espinosa (v. 82) que aquí se inserta, y la mención del Averno, también de Virgilio (vv. 126 y 201), y la de las «praderas... de los bienaventurados» o Campos Elíseos (vv. 638–641 y 744), y como remate sumo la confesión propia del domingo de resurrección en sociedad con Virgilio: «...la vida para siempre». Lo cristiano aquí no se esconde, como no se esconde en el resto de la obra de este poeta (Cristóbal 2024: 47–58).

El libro *Universales*, del mismo autor, data de 2024. Lo leo en el tomo recopilatorio *Entre las criaturas y las cosas. Poesía reunida (1984–2024)*, de 2025. Es un libro de encargo, como el poeta explica en el prólogo: encargo de escribir versión poética de la portada de la universidad salmantina. Y dice así en ese prólogo, donde declara el vínculo entrevisto por él entre los relieves de esa portada y los Campos Elíseos descritos por el mantuano en la parte final del libro sexto:

«...En estos años difíciles, volver una y otra vez a esa obra admirable [la portada de la universidad] me ha proporcionado una serenidad que he intentado transmitir con palabras. Veo la portada como el libro VI de la *Eneida*, concretamente como los Campos Elíseos organizados en un lienzo fabuloso. Están ante nuestros ojos los bienaventurados de todos los tiempos: los que nos precedieron y los del porvenir. Están los de nuestros mitos y los de nuestra historia...»

Reminiscencias nuevamente virgilianas (*Eneida*, Sibila, rama de oro...) exhibe el poema «Góngora mira», en su octava sexta y final:

[...] Eneida vertical, si la Sibila,
fecunda en libros, al futuro asoma
del ventalle que el mar en nácar hila,
si del profuso bosque el héroe toma
la rama de oro, y alta si rutila
alma Venus, feliz madre de Roma,
la piedra cante con fulgor rotundo
el augurio solar del mejor mundo.

Y más reminiscencias aún («Eneida», «Sibila», «rama de oro», «Campos Elíseos», «mi padre», «como cuenta Virgilio», «ya bienaventurado», «me augura un futuro», «y aunque sea como en sueños», «abrazarlo otra vez») en «Aunque sea como en sueños» del mismo libro. Aquí el poema:

Eneida vertical, si la Sibila
 está aquí, si las llaves
 abren estas dos puertas,
 si escondida en algún
 punto de este profuso
 bosque resplandeciente
 está la rama de oro,
 lo único que pido
 yo, que no soy un héroe,
 es que todo sea cierto,
 todo lo que he leído
 y todo lo que creo,
 tan cierto como esta
 perfección y pisar
 el umbral de los Campos
 Elíseos, encontrarme
 una hora siquiera
 de nuevo con mi padre,
 joven, con todo el tiempo
 —como cuenta Virgilio—
 para sus aficiones,
 ya bienaventurado,
 hablar con él, oír
 que me augura un futuro
 sin sombra, confiar
 definitivamente.
 Y aunque sea como en sueños,
 —según cuenta Virgilio—
 abrazarlo otra vez.

Y el mensaje nuclear de tal pieza repite la esperanza, o más bien el deseo, de «que todo sea cierto» «todo lo que he leído / y todo lo que creo», como en la ya vista composición «Pascua en Cumas».

Finalmente, del mismo libro, «La rama de oro» desarrolla en serie de bien tallados endecasílabos uno de los motivos más representativos del itinerario de Eneas por la ultratumba, y no solo se nombra al propio Virgilio, como fuente de dicho motivo, sino también a Sir James Frazer, autor

de la vieja y famosa monografía *La rama dorada*, que recogía paralelos folclóricos de múltiples culturas relacionados con el motivo virgiliano. Véase:

Está la rama de oro ante tus ojos.
 Aquí Virgilio la dejó visible
 e invisible. Aquí Frazer. Brizna rubia
 en la majestad verde de la encina
 destacaría, astilla incandescente,
 hebra solar que brota en la penumbra
 de la tierra. Y así la cogerías,
 sabiendo que al instante crece nueva,
 como si orfebre, más que jardinero,
 tallo injertara del metal más noble
 en la fresca espesura, tronco arriba.
 Late escondida en este nemoroso
 vitral, entre bruñida enredadera,
 la rama singular que toca el héroe,
 fiel a lo poco que de verdad cuenta.
 Búscala, pues, en alto la mirada.
 Escúchala también, presta tu oído
 al crepitar de las preciosas láminas
 cuando sopla la brisa, hoja con hoja,
 suenan palabras áureas para el viaje
 del bienaventurado. Hoy has nacido.
 Con ella volverás al que es tu mundo,
 a la vida.

Los versos virgilianos 136–147 y 205–209, descriptivos del ramo de oro, son fundamento de varias secciones de esta pieza, alguno de cuyos versos recogen también las precisiones del texto latino sobre el sonido crepitante de la fronda dorada («presta tu oído / al crepitar de las preciosas láminas / cuando sopla la brisa, hoja con hoja...»: *sic leni crepitabat brattea uento*, v. 209). El ramo de la leyenda es aquí contemplado como talismán necesario y pasaporte hacia un nuevo nacimiento, hacia la vida eterna, según se explicita en los versos finales.

Todo lo visto sobre la relación de este poeta con el libro VI de la *Eneida* nos indica en suma —creo poder deducirlo— que su apropiación e interés por lo que allí se cuenta es tan vital como cultural.

Y acabamos aquí nuestro paseo por la lírica de este último siglo (tres cuartos del XX y un cuarto del XXI), comprobando cómo el infierno vir-

giliano, y la sibila, y el ramo de oro, y el padre difunto pero presente, y el verso que pinta la oscuridad del humano y la soledad de la noche, y los Campos Elíseos, y la puerta ebúrnea de los sueños, y el misterio de la muerte, y la verdad posible de la inmortalidad siguen seduciendo a los poetas que han tenido la ocasión, la afortunada ocasión de acercarse a Virgilio. Esa feliz oportunidad la tienen también como obligación grata todos los poetas, filólogos y profesores³, cuya obra aquí hemos visitado, que son los que, con fundamento, han podido y sabido dar continuidad a aquellas imágenes y hacerse eco de aquella serena visión del mundo.

Referencias bibliográficas

Ediciones

- V. BOTAS (1999), *Poesía completa*, Gijón.
 L. A. DE CUENCA (2021), *Después del paraíso*, Madrid.
 L. A. DE CUENCA (2025), *Los mundos y los días. Poesía 1970–2009*, Madrid.
 N. GARCÉS (2024), *Recuento de ilusiones*, Madrid.
 J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS (2025), *Entre las criaturas y las cosas. Poesía reunida (1984–2024)*, Madrid.
 J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS (2025), *Nuevo en la ciudad nueva*, Madrid.
 L. J. GONZÁLEZ PLATÓN (2022), *Silva de romances mitológicos*, s. l.
 J. GUILLÉN (1967), *Homenaje*, Milán.
 J. GUILLÉN (1973), *Y otros poemas*, Buenos Aires.
 O. MACRÍ (1989), *Antonio Machado. Poesías completas*, Madrid.
 C. MONZÓ (2024), *Llevar la casa*, Palma.
 A. SERRANO CUETO (2010), *No quieras ver el páramo*, Sevilla.
 A. VALENTE (1976), *Interior con figuras*, Barcelona.
 J. VELAZA (2018), *Enveses*, Madrid.
 J. VELAZA (1996), *Mar de amores y latines*, Pamplona.
 J. VELAZA (2020), *De mudanzas*, Barcelona.
 J. VELAZA (2022), *El campamento de los aqueos*, Madrid.
 J. VELAZA (2025), *Las ignorancias*, Madrid.

³ La cosecha de muestras podría alargarse aún con un poco más de esfuerzo y de lecturas. Y con un poco más de espacio disponible para su exposición. Se nos queda así en el tintero el comentario de un patente eco virgiliano en el poema *En mitad de la vida urge bajar a lo oscuro*, del libro *No quieras ver el páramo* (Sevilla, 2010) de nuestro colega Antonio Serrano Cueto, filólogo clásico y poeta; se nos queda la glosa al larguísimo y meritorio romance de Luis Julio González Platón, también profesor y filólogo clásico, «Eneas y la sibila en los infiernos» de su libro *Silva de romances mitológicos* (de 2022), que encierra todo el contenido virgiliano en el ritmo frecuentemente trocaico de los octosílabos; se nos queda, en fin, el comentario a los poemas «La sibila aconseja a Eneas» del libro de Norberto Garcés titulado *Recuento de ilusiones* (Madrid, 2024) y «Averno», de *Llevar la casa* (Palma, 2024) de la poetisa Clara Monzó, ambos igualmente poetas y profesores.

Estudios

- V. CRISTÓBAL (1992), introducción a *Virgilio. Eneida*, Madrid.
- V. CRISTÓBAL (1995), «La *Eneida* en sonetos», en F. J. Gómez Espelósín (ed.), *Lecciones de Cultura Clásica*, Alcalá de Henares, pp. 151–179.
- V. CRISTÓBAL (1997), «Virgilio en Jorge Guillén», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 13, 37–47.
- V. CRISTÓBAL (2013), «Clasicismo grecolatino en la poesía española de los últimos tiempos», en F. González Alcázar-F. Á. Moreno Serrano-J. F. Villar Dégano (eds.), *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, Madrid, pp. 237–256.
- V. CRISTÓBAL (2021), «Virgilio todavía. Sus reescrituras en un poemario español contemporáneo», *Silvae di Latina didaxis* 22, nn. 56–57, 65–82.
- V. CRISTÓBAL (2024), «Juan Antonio González Iglesias, traductor de poetas latinos y poeta en la tradición clásica y cristiana», en A. Fadón Duarte (ed.), *Un rayo de luz clásica: en torno a Juan Antonio González Iglesias*, pp. 43–58.
- L. A. DE CUENCA (1976), «Al margen de Homenaje», *Cuadernos Hispanoamericanos* 318, 526–541
- F. GARCÍA JURADO (2006), *Borges, autor de la Eneida*, Madrid.
- L. M. SUÁREZ MARTÍNEZ (2008), *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, León.

Horacio en la última poesía española (1970–2025)*

Horace in the last Spanish Poetry (1970–2025)

ROSA M.^a MARINA SÁEZ

Universidad de Zaragoza
rmarina@unizar.es

DOI: 10.48232/eclas.168.05

Recibido: 05/02/2026 — Aceptado: 14/02/2026

Resumen.— En este trabajo se estudia la presencia de Horacio en la poesía española a partir de los años 70 del siglo xx. En primer lugar, en una breve introducción se habla de la importancia de determinadas corrientes poéticas, como los Novísimos, en la incorporación de elementos grecolatinos y de las diversas formas de recepción de la obra de Horacio que pueden hallarse en la poesía actual. A continuación se pasa a tratar sobre la recepción de Horacio propiamente dicha, ya sea como referente literario, ya como objeto de versiones poéticas, ya como punto de partida de la difusión de diversos tópicos y argumentos de gran éxito en la cultura occidental.

Palabras clave.— Poesía española contemporánea; Horacio; Recepción clásica

Abstract.— This paper examines the reception of Horace in Spanish poetry from the 1970s onward. First, a brief introduction discusses the importance of certain poetic movements, such as the Novísimos, in incorporating Greco-Latin elements, and the diverse ways in which Horace's work has been received in contemporary poetry. The paper then moves on to discuss the reception of Horace himself, whether as a literary reference point, as the subject of poetic versions, or as a starting point for the dissemination of various topics and themes that have become highly successful in Western culture.

Keywords.— Contemporary Spanish poetry; Horace; Classical reception

1. Introducción

La presencia de Horacio en la poesía española a partir de los años 70 del siglo xx adquiere formas diversas, que van de las versiones más o menos ceñidas al original, la cita erudita o la revisión de sus temas y tópicos. Estos proceden mayoritariamente de las *Odas* y *Epodos*, aunque las *Sátiras*,

* El presente trabajo se enmarca en las actividades desarrolladas por el Grupo de investigación de referencia *Byblion* (H17-20R), financiado por la Dirección General de Investigación e Innovación del Gobierno de Aragón y los fondos europeos feder.

Epistolas y el *Carmen Secular* también han sido objeto de cita y relectura¹. La incorporación de motivos procedentes del mundo grecolatino en la poesía española de este periodo ha tenido mucho que ver con el grupo de los Novísimos, que revolucionaron el panorama literario frente a la poesía social de las décadas de los 50 y 60 (Siles Ruiz 1988; Cristóbal López 1991: 230–231). Dicha revolución se ha comparado a la de los *poetae novi* de la Roma tardorrepública al estar ambas caracterizadas por el individualismo, libertad creativa, renovación del lenguaje, combinación de elementos culturales de diversa procedencia o el aparente desapego de la realidad política como forma de oposición al poder (Arcaz Pozo 2001: 28–36). Pero también es cierto que algunos poetas de la generación de los cincuenta fueron precursores de la estética novísima al incorporar elementos culturalistas (Arcaz Pozo 2001: 36). De hecho, algunos autores incluidos en este trabajo comenzaron como poetas sociales. Por otra parte, la diversidad de las voces poéticas surgidas a partir de los años 80, que complica cualquier tipo de categorización², ha dado lugar a nuevas lecturas de la poesía clásica, incluida la de Horacio. Muchos poetas que han vuelto su mirada a la cultura grecolatina poseen formación filológica, de modo que los elementos horacianos presentes en su obra proceden de una lectura directa. Otros, en cambio, ofrecen lecturas mediadas o incluso al margen de Horacio, porque muchos de sus temas y motivos pertenecen al acervo de la cultura occidental.

2. Horacio como referente

Algunos poetas mencionan a Horacio como referente literario. Víctor Botas en su poema «In memoriam» de *Historia antigua* (1987)³ presenta

¹ En Víctor Botas se encuentran dos referencias al *Carmen Saeculare* dentro del poemario *Retórica* (1992), la primera en «Huellas durmientes en el Palatino», y la segunda en «Saturnalia» (Bartolomé Gómez 2017: 295–297). Luis Alberto de Cuenca en el poema «Le jour sort de la nuit comme d' une victoire» de *Cuaderno de vacaciones* (2014), alude al verso horaciano *Epicuri de grege porcum* (Hor. *Ep.* 1.4. 16) (Suárez Martínez 2017: 354). González Iglesias (2021) señala la vinculación del libro *Columnae* (1987) de Jaime Siles con la idea de excelencia poética que se otorga al término en el *Arts poética* (vv. 372–373).

² Sobre las corrientes poéticas hasta los años 90 *vid.* Siles (1994). Álvarez Ramos (2018: 9), habla de «labyrintho poético» para describir la diversidad de tendencias surgidas desde los años 50. Según Morales Barba (2009: 100), la gran variedad de matices en los jóvenes poetas de los 2000 impide hablar de tendencias y grupos cerrados tal y como fueron definidos durante la Transición. En la misma idea incide Molina Gil (2025: 172–174), que señala las carencias de la «retórica de la ruptura», basada en el enfoque generacional, para definir las tendencias poéticas a partir de los 80, y prefiere hablar de oleadas.

³ Citado a través de la edición de su poesía completa (Botas 1999). Sobre la relación de Botas con la tradición clásica y Horacio *vid.* Cortés Tovar (1998: 70) o Bartolomé Gómez (2017).

a Horacio y a Fray Luis como personajes textuales separados por el tiempo y el espacio. Aunque nunca coincidieron «entre vasos de vino ocioso» (v. 5), están vinculados por las emociones comunes ante la belleza, o por el diálogo solitario de Fray Luis con su predecesor. En los versos finales «Ahora yo los reúno en esta página/ que los piensa y los quiere inseparables» (vv. 21–22), reconoce su dependencia de ambos⁴. Esta idea de continuidad es expresada años después por Estela Puyuelo en el poema final de *Ahora que fuimos naufragos* (2021), donde Horacio es el maestro que le enseña el *beatus ille*, que tan bien expresó Fray Luis en castellano (vv. 22–26). Rosario Guarino en el poema «Florida Verba» del libro del mismo título (2017), menciona a Virgilio, Horacio y Ovidio como modelos y referentes vitales (Marina Sáez 2021: 513). Por su parte, Jaime Siles, en su ensayo «Poesía y Filología» habla sobre cómo se imbrican en él estas dos facetas y reivindica a Horacio como modelo formal y parte de su canon personal (2012: 76–77).

La mayoría de los poetas que reclaman a Horacio como modelo aluden a su obra lírica, pero existen también referencias al Horacio satírico. Es el caso de *Epigramas de la Gaya ciencia* (2000) de Enrique Badosa⁵. El libro, que gira en torno al concepto de *musa pedestris*, comienza con la cita en latín de Hor. *Serm.* 2.6.17: *quid prius inlustrem saturis musaque pedestri?* Inspirado en la sátira de Horacio y el epigrama de Marcial, contiene textos metaliterarios y de crítica del ambiente poético de su tiempo. Entre las alusiones a la *Musa pedestris*⁶, destaca la del poema inicial del libro 1:

La que Horacio llamó «Musa pedestre»,
la de andar por la calle como todos,
sencillo su lenguaje, casi prosa,
ha vuelto a entrar en casa sin llamar,
igual que hace su hermana más selecta.

(vv.1–5)

Badosa vincula de forma humorística su obra satírica a un modelo prestigioso, siguiendo un recurso utilizado por el poeta de Venosa en sus sátiras programáticas. Además se define como poeta inspirado, al que también visita «su hermana más selecta» (v. 5). Más adelante, la musa le encarga escribir sobre los cotilleos del mundo literario, al que se refiere como

⁴ Un comentario detallado puede verse en Bartolomé Gómez (2017: 297–298).

⁵ Su obra se cita a través de Badosa (2010).

⁶ Otras alusiones aparecen en los poemas XXII, «et L» y en «Oh tú, Musa pedestre, también lírica» del libro *De Segunda silva* (2003–2008). También menciona a Horacio en el poema XLVIII.

«poetambre» (v. 10), en forma de epigrama (v. 16). En el poema xvii del Libro tres habla de sí mismo como médium de la musa, la cual le inspira temas típicamente horacianos: «Le cogí gusto a lo de ser tu médium,/ y, por lo tanto, vino y “Carpe diem”» (vv. 1–7). De la presencia de estos temas en la poesía actual se tratará más adelante.

3. Versiones

Como señala Álvarez Ramos (2018: 14), muchos poetas contemporáneos con presencia de los clásicos grecolatinos son también traductores, entre ellos Enrique Badosa, Luis Alberto de Cuenca, Aurora Luque y Juan Antonio González Iglesias. Entre los autores que han realizado versiones de poemas horacianos, aparte de las traducciones en verso de la obra completa, como las de los *Epodos* y *Odas* de Fernández Galiano para Cátedra (1997) y Enrique Badosa para Comares (1999), que también traduce una selección de veinticinco odas (1992), destacan las de Víctor Botas en el libro *Segunda mano* (1982). Botas realiza reescrituras muy personales de poemas clásicos, entre las que se hallan las de cuatro odas de Horacio: «*El ture et fidibus iuvat*» (1. 36), «*Carpe diem*» (1. 11), «Diálogo con Lidia» (3. 9), y «*Exegi monumentum*» (3. 30)⁷. Agustín García Calvo (1992) realiza versiones líricas de poetas antiguos entre ellos Horacio⁸. Luis Alberto de Cuenca⁹ versiona libremente *Carm.* 3.9 en *El hacha y la rosa* (1987–1993). Asimismo, pueden añadirse las traducciones de odas y epodos de Luis Javier Moreno, Francisco Castaño y Paco Novelty recogidas en las actas del congreso celebrado en Salamanca en ocasión del bimilenario de Horacio (1994: 205–229).

4. Tópicos y argumentos horacianos

Horacio es conocido por haber formulado, a partir de una rica tradición, diversos tópicos poéticos de gran éxito en la cultura occidental. Algunos, como el *carpe diem* o el *beatus ille*, han recorrido su propio camino desde

⁷ Bartolomé Gómez (2017: 298–302) caracteriza estas versiones como reescritura. Sobre la titulada «Carpe diem». Pérez García (1988: 306) señala la combinación de coloquialismos con elementos culturales del original.

⁸ Sobre estas versiones *vid.* Rivero García (1999: 451–452).

⁹ Sobre este poeta, vinculado en sus comienzos al movimiento novísimo, del que se distancia, y caracterizado por la mezcla de naturalidad y erudición *vid.* Morales Barba (2009: 225–240), Suárez Martínez (2017: 342).

el mundo clásico hasta la actualidad, e incluso se hallan en la cultura popular y de masas¹⁰. Su presencia en los poetas contemporáneos bebe tanto del diálogo con los clásicos como del ambiente cultural en que se desenvuelven, sin olvidar que estos argumentos responden a preocupaciones de carácter vital, como el paso del tiempo y el sentido de la existencia (Cristóbal López, 1994a: 171). Por estos motivos, será posible hallar referencias que implican una lectura directa de Horacio y sus modelos, lecturas mediadas a través de la tradición posterior, así como otras que no implican una intertextualidad evidente (Cristóbal López, 1994: 172). Incluso los poetas más desapegados de la tradición clásica pueden expresar añoranza de la vida retirada o exhortar a sus destinatarios a reflexionar sobre la fugacidad de la existencia.

4.1. 'Carpe diem'

Tal vez el ejemplo más paradigmático de la difusión del universo horaciano sea el tópico del *carpe diem*, formulado en la oda a Leucónoe (*Carm.* 1.11) y desarrollado en varios *carmina*. Este fue reformulado en el poema *De rosis nascentibus*, atribuido a Ausonio, en forma de *Collige, virgo, rosas*¹¹. Ambas versiones han gozado de una exitosa presencia en la literatura occidental y los poetas españoles del periodo estudiado no son una excepción. Es frecuente que combinen elementos de diversa procedencia en sus creaciones, ya sea de los precedentes griegos de Horacio, ya de la tradición hispánica, pero existen ejemplos en que la lectura de *Carm.* 1.11 y otras odas relacionadas con el tema resulta evidente. Las revisiones individuales del poema y del tópico son muy variadas, y aunque lo habitual es la reformulación mediante la expresión *carpe diem* u otras similares, o la reflexión sobre la fugacidad de la vida y la exhortación al disfrute del momento, es posible encontrar múltiples posibilidades.

4.1.1. 'Tu ne quaesieris...'

Aunque el comienzo de *Carm.* 1.11, en el que se recomienda a su destinataria, Leucónoe, no buscar el conocimiento del futuro a través de la adivinación, no ha llamado demasiado la atención, existen poemas cuyo argumento central consiste en la banalidad de la búsqueda de un conoci-

¹⁰ Sobre la difusión popular del tópico y sobre ejemplos publicitarios *vid.* González Iglesias (2012).

¹¹ Sobre sus antecedentes y su desarrollo en Horacio *vid.* Cristóbal López (1994a: 171). Sobre su presencia en la literatura latina, con pinceladas de su recepción contemporánea *vid.* Cristóbal López (1994b).

miento prohibido o inútil, como es el caso del siguiente ejemplo de Víctor Botas del libro *Las cosas que me acechan* (1979):

No has de buscar la fórmula, la piedra
 filosofal que un último alquimista
 no supo hallar. Perdido en la penumbra
 del anhelado oro inalcanzable,
 dilapidó sus noches y sus días
 En la terca tarea, acaso vana
 porque así hubo de ser. El tiempo pasa
 y en su río de instantes, cada cosa
 se diluye o se pierde y queda en nada
 más que un pálido fue, un latido, y sólo
 perdura en la memoria como un rastro,
 como un perfil difuso. Hay dos hombres
 en una esquina; pronto no habrá nadie.
 Y sólo quien no busca permanece.

El poeta amplifica la primera parte de la oda, en la que se advierte de la inutilidad de conocer el futuro a través de los astrólogos babilonios. Aquí la astrología es sustituida por la alquimia, una disciplina oculta que, aparte de conocimiento, prometía riqueza. Como en Horacio, el tiempo de la vida, asimilado aquí a un río de instantes, se pierde en la búsqueda de ese conocimiento inalcanzable, pero a diferencia del poeta latino, no hay exhortación al disfrute de esos instantes.

La poesía de Luis Antonio de Villena está llena de un hedonismo que invita al goce momentáneo, idea formulada en ocasiones según los tópicos del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas* (Pérez García 1988: 304)¹². Un ejemplo se halla en «Palabras de un lector del *Fedro*», de *Hymnica* (1974–1978), donde, aparte de incluir los elementos del tópico clásico combinados con una ambientación medievalizante (Pérez García 1988: 304), anima al disfrute sin hacerse preguntas:

No preguntes jamás que significa
 aquello. Es incorrecto demandar al rey
 por su regalo. Incorrecto e inútil.
 Acéptalo nada más. Mira el don fugaz
 y goza, hazlo tuyo si puedes. Desea.

¹² Pérez García (1988: 304–305) señala además «El cardenal Bembo escribe a Lucrecia Borgia», de *Sublime solarium* (1971) o «Nuevos deseos de malgastar la vida» de *Huir del invierno* (1981). Los textos se citan de Villena (1988).

Porque pronto, ya sabes, se tomará ceniza,
y la Belleza, tras el deseo, es tan sólo memoria.

(vv. 9-15)

Con una diferencia de más de cuarenta años, el músico y escritor Jorge Martínez, en *El perfume blanco de los días* (2024), incluye un poema donde se insta a no angustiarse con la falta de respuestas y a conectar con la naturaleza, descrita como *locus amoenus*:

Seca el viejo sudor de las preguntas
nunca respondidas por nonatas,
habla con la tierra.
busca la sombra y bebe
de un manantial tan ausente
que va a un río y luego a un mar
que no salen en los mapas.

(...)

Guarda su pañuelo,
Mira el trigo anaranjado de la duda.
Salva el día,

No hay por qué saberlo todo.

(vv. 1-7; 15-18)

El manantial no constituye un mero objeto decorativo, sino un símbolo de la vida que discurre hacia lugares ignotos. El tópico del *carpe diem* es reformulado mediante la expresión «salva el día», y se vincula a la idea de la inutilidad del conocimiento.

4.1.2. *El 'carpe diem' y la reflexión sobre el tiempo*

Más frecuentes son las versiones centradas en la reflexión sobre la fugacidad de la vida y el disfrute del momento. Un autor que trata estos temas con profusión es Francisco Brines, que a partir de los años 70 comienza a distanciarse de la poesía social en la que se inició. Considerado un eslabón entre la generación del 27 y los Novísimos (Curbelo Tavío- Rodríguez Herrera 2024: 11)¹³, Brines ha sido denominado «clásico viviente» (Siles 2002)¹⁴. En «El triunfo del amor», de su poemario *Aun no* (1971),

¹³ Sobre la presencia de Horacio en Brines *vid.* Bermúdez Ramiro (2009). Sobre la tradición grecolatina en los poetas del grupo o generación de los 50 *vid.* Álvarez Ramos (2016: 21).

¹⁴ Su obra se cita, salvo que se indique lo contrario, a través de Brines (2018).

rememora una historia de amor situada en el pasado griego, lo que constituye una marca de relación homoerótica, entre las ruínas de Queronea¹⁵, lugar conocido por diversas batallas históricas, donde ya nada perdura (Gómez Toré 2023: 161). El poema concluye con una invitación al amor desesperada:

En la mañana solitaria, amaros,
 Acelerad el corazón, como
 si fuese el solo signo de la vida.
 Perdurable tan solo es el vacío.

(vv. 18–21)

En esta ocasión el disfrute de la vida se concreta en el amor, no en el vino, como en Horacio¹⁶. Pero el amor es fugaz y lo único que dura es la nada, dando lugar a un *carpe diem* más desolado de lo habitual (Gómez Toré 2023: 161). La visión de Brines del paso del tiempo va del pesimismo a la resignación. En «Cuando yo aún soy vida» habla desde la pérdida de la juventud, pero sin rencor ni desesperación: «¿Cuál será la esperanza, Vivir aún;/ y amar, mientras se agota el corazón./ un mundo fiel, aunque precedero» (vv. 10–12). En la misma línea, en el libro *Insistencias en Luzbel* (1977) se encuentra el poema «Continuidad de las rosas», donde las experiencias humanas tienen fecha de caducidad mientras la naturaleza conserva su esplendor. Se aprecia aquí una constante en Brines, la imagen de la rosa en relación con la temporalidad, pero a diferencia de los poetas clásicos, esta no presenta una caducidad instantánea y su decadencia puede ser excusa para exhortar al disfrute, como sucede en «El otoño de las rosas», del libro del mismo título (1986)¹⁷. El libro y el poema reúnen dos símbolos muy presentes en la obra de Brines, la rosa, asociada a la brevedad en Horacio (*Carm.* 2. 3. 13–16), y el otoño, vinculado a la vejez¹⁸. En «Despedida en la isla», de *Insistencias en Luzbel* (1977), tras hablar de la soledad, el abandono y el paso del tiempo termina con una

¹⁵ Como señala Álvarez Ramos (2016: 25): «Los precedentes homoeróticos grecolatinos funcionan como una especie de refugio, de referente de prestigio para los homosexuales que viven en una sociedad que les reprime y, peor aún, que les veta».

¹⁶ Cf. «Epitafio romano» y «El testigo» de *Aún no* (1971), comentados por Bermúdez Ramiro (2009: 1787–1788) y Álvarez Ramos (2016: 26–27), donde sí aparece la invitación a beber propia de la poesía griega y de Horacio.

¹⁷ Sobre este libro de carácter elegíaco, cuyo argumento es la nostalgia ante el paso del tiempo y la vejez *vid.* Curbelo Tavío- Rodríguez Herrera (2024). Otros poemas en que aparece el tópico son «Los ocios ganados», «La fabulosa eternidad» o «*Collige, virgo, rosas*».

¹⁸ *Vid.* además el texto en prosa que introduce el poemario *Donde muere la muerte* (2021: 11).

exhortación a vivir, aun en medio del engaño¹⁹: «Vivamos lo que la vida miente./ ¿Necesito llamar al fantasma de ayer?/ El teléfono suena, y nadie me contesta./ No hay pasado en la vida». (vv. 14–17). En una línea similar, en «El vaso quebrado», de *Donde muere la muerte* (2021), se ofrece un resquicio de esperanza desde la quiebra emocional²⁰:

Hay veces que el alma
se quiebra como un vaso
y antes de que se rompa
y muera (porque las cosas mueren
también), llénalo de agua
y bebe,
quiero decir que dejes
las palabras gastadas, bien lavadas
en el fondo quebrado
de tu alma,
y que, si pueden, canten.

Antonio Colinas, poeta caracterizado por su clasicismo y horacianismo (González Iglesias 2023: 96–102)²¹, en «Biografía para todos II», de *La vinia Salvaje* (1972–1983), habla de los estragos del paso del tiempo, la caducidad de la belleza y la inexorabilidad de la muerte como argumentos para invitar a la juventud a albergar grandes sueños y a gozar de esa pequeña parcela de eternidad que abarca la vida humana²²:

Ten sueños altos ahora que eres joven,
pues el tiempo feroz segará pronto
tus manos, y tus ojos, y tus labios.
Gozarás hasta entonces de lo eterno
que cabe en el transcurso de tus días.

¹⁹ La idea del recuerdo como engaño aparece también en «Aquel verano de mi juventud» del mismo libro y en «Los veranos», de *El otoño de las rosas* (1986).

²⁰ Según Pérez García (1988: 304) en los poemas de Antonio de Villena «Emblema sobre un tópicico antiguo» y «Versión segunda del Emblema», de *Hymnica* (1974–1978), se da una relación similar entre la imagen de una copa lujosa que pronto quedará sucia y vacía y la caducidad de la belleza y el *carpe diem*.

²¹ González Iglesias (2023: 103) señala entre sus rasgos horacianos el cuidado formal, el rechazo del exhibicionismo cultural y la selección de sus mediadores: Virgilio, Fray Luis, Hölderlin, Keats, Leopardi, etc. Más adelante (2023: 104–117) comenta el poema «Un tomito de Horacio» (Colinas 2021), que describe el encuentro del poeta con Horacio a través de libro y su reencuentro años después.

²² La idea de la parte final de *Carm.* 1.4 de que tras la muerte será imposible cualquier tipo de disfrute se encuentra también en un poema de José Luis Rodríguez García, titulado «La devastación de la M», del libro *En la noche más transparente* (1993), compuesto por 5 tiradas de versos, dedicadas a cada uno de los cinco sentidos, en las que se enumera todo lo que no será posible percibir una vez muerto.

Hoy tu hermosura es casi divina.
 Mañana estas perlas que protegen
 la madrugada joven de tu pecho
 se abrirán al dolor o a la locura,
 no ahuyentarán la sombra de la muerte.

En otras ocasiones la amenaza de una muerte próxima hace que yo poético y yo personal se fundan, y ya no se exhorte a un receptor externo a disfrutar de la existencia, sino que se trata de una auto exhortación, como sucede en el poema de Ángel Guinda «El cansancio efímero» del libro *Conocimiento del medio* (1990–1995)²³:

Le cansa lo vivido,
 Sin embargo
 Le cansa mucho más sólo pensar
 En lo que pueda quedarle por vivir.
 No hubo tregua en sus días,
 Y el cansancio
 —como el dolor, como la adversidad—
 Es acumulativo.
 Una fuerza interior le recomienda:
 Agótate en vivir, que ya la muerte
 El eterno descanso le traerá.

La actitud personal ante la vida y la muerte se aprecia en otro poema de *Conocimiento del medio* (1990–1995) titulado «Me he fumado la vida», un *carpe diem* retrospectivo en el que se hace balance de una existencia en la que no se ha desaprovechado ningún instante ni se ha dejado de probar ninguna experiencia²⁴.

También los poetas más jóvenes incorporan reflexiones sobre la fugacidad del tiempo en términos horacianos. Estela Puyuelo, en su libro *Ahora que fuimos naufragos* (2021), compone un poema titulado «Tiresias», donde la expresión *carpe diem* se sustituye por «guíñale un ojo a la vida»:

Guíñale un ojo a la vida.
 Soñar y observar al mismo tiempo.
 Muerden las horas los cuerpos
 jóvenes. Se agrandan de incertidumbre
 las pupilas.

²³ Citado a partir de Guinda (2025).

²⁴ Esta filosofía se observa también en el poema del mismo libro «La muerte de los jóvenes».

(...)
 Ve preparando el camino.
 Llegará la noche
 y dejará a oscuras la conciencia.

(vv. 1-5; 21 - p. 60)

La estructura del poema recuerda la de una oda de Horacio, con un comienzo vitalista y una conclusión que advierte del final inevitable. Su título, «Tiresias», alude al adivino consultado por Ulises en el canto 11 de la *Odisea*, obra que constituye el eje del poemario²⁵. La acción de guiñar el ojo implica complicidad y juego, y la imagen de los cuerpos jóvenes que muerden las horas habla del disfrute de los placeres carnales, que contrasta con la noche y la oscuridad de la conciencia como símbolos de la muerte. Por su parte, Ricardo Ruiz Pellejero, habla sobre la inminencia de la muerte en «Ultima campanada» de *Michtlán (Odas a la muerte)* (2020): «Posponemos la vida,/ pero ya falta menos,/ y puntual sonará la muerte en punto». (vv. 6-8). En este caso el poeta no invita a disfrutar de la vida sino que constata el hábito de procrastinar que contrasta con la muerte inaplazable²⁶.

4.1.3. El cuerpo y el deseo

Dentro de la profunda revisión del tópico en la poesía de los 70 y 80 del siglo xx, uno de los elementos más destacables es el énfasis en la corporalidad y el deseo, en ocasiones a través de la recuperación de la filosofía epicúrea, mediada por poetas latinos como Lucrecio, Catulo u Horacio entre otros (Alvarez Valadés, 2018: 171). Esta revisión caracteriza especialmente a las poetas que, frente a las versiones tradicionales, pasan a presentarse como sujeto, y no como objeto, de la llamada al *carpe diem*. Un ejemplo es Aurora Luque²⁷, con su poema «*Carpe noctem*», de *Problemas de doblaje* (1990)²⁸:

²⁵ Sobre la estructura del libro, así como la poética subyacente *vid.* Marina Sáez (2021: 515-520).

²⁶ *Vid.* además «Resplandores» dentro del mismo libro, donde se anima a disfrutar de la inminencia del momento y no del momento mismo como única forma de alcanzar la eternidad. Elvira Sastre, por su parte, habla de la procrastinación del deseo y del tiempo no aprovechado en su poema «Cualquier pérdida comienza en un reloj», de *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo* (2014): Ayer habiéramos empeñado el minuterio/ al peor postor:/ perder el tiempo juntas era ganarlo,/ ganarnos,/ pero nuestro fallo fue hacer planes para mañana/ y no para hoy (vv. 1-6).

²⁷ Álvarez Valadés (2018: 172-173) encuadra a Luque en el clasicismo postmoderno y destaca su hedonismo horaciano, vinculado a la corporeidad, que se aprecia en los títulos del libro *Carpe noctem* y de las antologías *Carpe mare*, *Carpe verbum* y *Carpe amorem*.

²⁸ Virtanen (2011: 783) sitúa a Luque en la «Promoción de los noventa», la cual comparte con poetas de los 80 y 90 elementos de carácter formal y argumental, como la expresión de la cotidianeidad

Carpe noctem, amor. Coge el brusco deseo
 ciego como adivino,
 los racimos del pubis y las constelaciones,
 el romper y romper
 de besos con dibujos de olas y espirales.
 Miles de arterias fluyen
 mecidas como algas. *Carpe mare*.
 Seducción de la luz,
 de los sexos abiertos como tersas actinias,
 de la espuma en las ingles y las olas
 y el vello en las orillas, salpicado de sed.
 Desear es llevar
 el destino del mar dentro del cuerpo.

A diferencia de la oda de Horacio, donde un yo poético masculino anima a Leucónoe a disfrutar de los placeres de la vida, representados por el vino, es el yo poético femenino quien exhorta al objeto de su deseo a disfrutar del amor y el sexo, en un tiempo y espacio propicio, el de la noche²⁹. La inversión de los roles de género, señalada por Álvarez Valadés (2009: 218), es diferente a la que se produce en la elegía latina, ya que parte del punto de vista del yo poético femenino, que habla de su propio deseo³⁰. Aparte de la alusión al archiconocido tópico, Luque juega con otros elementos de la oda, como la adivinación y el conocimiento del destino. En su caso, en lugar de cuestionar la validez de los oráculos, reivindica al deseo como su adivino y guía en la búsqueda del placer.

Javier Velaza, en el poema «Las dos noches» de *Mar de amores y latines* (1996), asocia también el *carpe diem*, y *el collige, virgo, rosas*, al sexo:

Enconemos por tanto la lucha de los cuerpos,
 ámame, *carpe diem*,
collige, virgo, rosas,
 hoy que estás tan tangible,
 defiéndeme mi amor, de aquella noche,
 amémonos, amor, contra la noche.

(vv. 16–21)

combinada con la relectura de la tradición grecolatina o la introducción de la ironía. Sus poemas se citan de Luque (2023).

²⁹ Sobre el simbolismo erótico de la noche y el mar en Luque *vid.* Álvarez Valadés (2009: 219).

³⁰ La poeta almeriense juega con esta renovada formulación del tópico en «La calle Altamirano», del mismo libro, donde ambienta el *carpe noctem* en la noche de San Juan, dentro de un entorno lleno de sensualidad.

Algo diferente es el poema de Luis Antonio de Villena «Iluminación (con leve retórica) en una discoteca», de *Hymnica* (1974–1978), donde la visión de un hermoso joven en una discoteca de ambiente gay le hace recordar el final de *Carm.* 1. 4:

Y sí, ya sé que poco tiene que ver (o nada acaso),
pero allí, entre la atmósfera de humo y rock
y pésima ginebra, me acordé del Lícidas
de Horacio. Cuya belleza atrapaba a los muchachos
y ante el que caen rendidas las doncellas.

(vv. 11–15)

La cita, aunque elimina la referencia al paso del tiempo y la muerte, hace que venga a la mente del lector culto. Se hallan algunas diferencias en la caracterización de Lícidas como objeto de deseo respecto al modelo *-nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus/ nunc omnis et mox virgines tepebunt* (*Carm.* 1.4.19–20). Mientras que Horacio utiliza verbos en futuro y la oposición de los adverbios *nunc* y *mox*, Villena elimina los adverbios y utiliza en primer lugar el imperfecto de indicativo, situando al joven en el ámbito del pasado literario, y en segundo lugar el presente, en el que es deseado por las mujeres.

4.1.4. *Vino, banquete y melancolía*

Volviendo a Aurora Luque, un tono más pesimista y melancólico presenta el poema «Los días venideros», de *Camaradas de Ícaro* (2015):

Los días venideros no llegaron.
Se agotaron, fulgentes, en los brindis.
Lo por venir ya está caducado
a la hora de soñar.
Os pido, dioses,
sólo sueños portátiles, menudos,
cinta para medir el horizonte,
y días que no engañen, desde lejos,
como veleros gráciles
cargados de ataúdes.

(p. 319)

Frente a «Biografía para todos II» de Colinas, la poeta habla de la seguridad que solo pueden otorgar los sueños pequeños y abarcables. La alusión

a los brindis remite a otro rasgo de la poesía horaciana, la vinculación del disfrute de la vida al vino y el banquete, dentro de la tradición simposiaca surgida en la Grecia arcaica y continuada en la poesía helenística. Aurora Luque, como señala Álvarez Valadés (2009: 220), recoge magistralmente estas tradiciones en poemas como «Sobremesa con Escolio de banquete», de *Un número finito de veranos* (2021), donde describe una escena simposiaca en medio del vino, la amistad y el deseo de que el recuerdo del instante no se pierda en el tránsito al más allá: «que el ferry de Caronte me permita/ facturar esta bolsa de memoria». (p. 97). En «No es noche», de *Gavieras* (2020) se exhorta, desde la madurez, al disfrute del vino, más cerca del espíritu del escolio griego que de Horacio. El contraste entre la juventud y la edad madura queda reiterado en otro poema de este libro, «Epílogo a *Carpe noctem*», una elegía por la juventud perdida (Fariña Bustos 2023: 266) donde contrasta un yo poético que antes se apropiaba de la noche con otro al que solo le quedan los recuerdos «Ahora sólo amaso los recuerdos/ de aquel hacer las noches más antes». (vv. 20–21)³¹. En la misma línea, en «Jugar con Ronsard», de *Personal y político* (2015), comienza con una cita de *Sonnets pour Hélène* (1578) que alude a la nostalgia desde la vejez: «Cuando seas ya viejo, de noche, en tu sillón» (v.1), para terminar con una invitación al *carpe diem*:

Vívelo pues hoy todo —que no hay nada mañana—
y apúrate los zumos de la fruta del día.

(vv. 13–14)

Se vuelve así a la oda a Leucónoe (*Carm.* 1.11), pero el vino es sustituido por los zumos de frutas. ¿Se trata de un cambio cultural en el que el hedonismo se desplaza al cuidado del cuerpo? ¿O tal vez una referencia al poema de Jorge Guillén del libro *Homenaje* (1967) «Al margen de Horacio. Las horas sucesivas»?³² En cualquier caso, como señala Fariña Busto (2023: 263–264), la metáfora de la fruta en relación con el *carpe diem*, aparece en otros poemas de Luque, como «Fecha de caducidad», de *Carpe noctem* (1994) y «Fruta del día», de *La siesta de Epicuro* (2008).

La visión retrospectiva de la juventud, del amor y el banquete aparece también en «Recapitulación veral I» del libro *La muerte únicamente* (1981–1984) de Luis Antonio de Villena:

³¹ Según Fariña Busto (2023: 265–266) en *Gavieras* el tópico no se da en sus formulaciones tradicionales, pero se intuye a través del uso del imperativo y del léxico.

³² «Llueve torrencialmente. / ¡Qué ganas de beber! No quiero vino./ Dame un jugo de fruta» (vv. 1–3). El poema incluye elementos de *Carm.* I 9, I 11 y II 14.

En aquel loco amor embarqué mi juventud.
 Y las antiguas puertas de las viejas murallas
 chirriaron para dejar el paso a mozos y onzas y palafrenes...
 Noche tras noche tejía la floral corona,
 Y el vino volvía rojos los labios de los príncipes
 mientras todos los deseos danzaban descalzos...

(vv. 1-6 - p. 285)

El poema describe un ambiente hedonístico que combina elementos grecolatinos como la corona de flores y el vino del simposio, con otros orientales³³. No hay, en cambio, alusión al paso del tiempo o a la decepción, como sucede en el poema de Botas «Tu vida», de *Prosopton* (1980), en el que el yo poético hace un balance de su vida pasada, descrita como «Un castillo de naipes que se vino/ abajo...» (vv. 1-2) donde predominan la tristeza y la mediocridad salpicadas de unos pocos momentos felices³⁴. Entre los elementos horacianos destacan la alusión a «un ebrio atardecer» (v. 4), que, sin embargo, no está asociado a la celebración, los «días fugaces» (v. 4), que recuerdan el comienzo de *Carm.* II 14, *Eheu fugaces...* o «las guirnaldas» (v. 5). Más optimista es el poema de Badosa «Un vino de buen año para elogiar la vida», de *Ya cada día es más noche* (2006), donde la proximidad del vacío no impide disfrutar del vino añejo (cf. Hor. *Carm.* 1.9 7-8).

4.1.5. Otras formulaciones

Existen otros ejemplos aparentemente alejados del modelo horaciano donde se exhorta al disfrute de la vida sin que la idea de la muerte se exprese de forma evidente, como el poema «Vive la vida», del libro *Por fuertes y fronteras* (1996) de Luis Alberto de Cuenca:

Vive la vida. Vívela en la calle
 y en el silencio de tu biblioteca.
 Vívela en los demás, que son las únicas
 pistas que tienes para conocerte.
 Vive la vida en esos barrios pobres
 hechos para la droga o el desahucio
 y en los grises palacios de los ricos.

³³ El recuerdo de un banquete, entre lo griego y lo oriental, es argumento de «As time goes by» del libro *Mar de amores y de latines* (1996) de Javier Velaza.

³⁴ Vid. además «Páginas del Ananga-Ranga», de *Sublime solárium* (1970-1971): «Cuando nace la rosa, el pendiente o la piedra que sueña en la/ llama, sólo el brillo importa del instante» (vv. 18-19).

Vive la vida con sus alegrías
 incomprensibles, con sus decepciones
 (casi siempre excesivas), con su vértigo.
 Vívela en madrugadas infelices
 o en mañanas gloriosas, a caballo
 por ciudades en ruinas o por selvas
 contaminadas o por paraísos,
 sin mirar hacia atrás.
 Vive la vida.

El yo poético presenta el disfrute de la vida como algo posible en circunstancias antitéticas, como «la calle» opuesta al «silencio de tu biblioteca» o «los barrios pobres» frente a «los grises palacios de los ricos». Sin embargo, nada se dice de la brevedad de la vida, ni su disfrute se identifica con el amor o el banquete. Sí que se observa la referencia a *Carm.* 1.4.13–14: *pauperum tabernas/ regumque turris*, pero la idea de la muerte inexorable está ausente. En una línea que se podría calificar como de vitalista se encuadra el poema de Rosario Guarino «Carpe diem» de *Palimpsesto azul*, libro donde la presencia grecolatina adquiere gran relevancia (Sánchez-Lafuente Andrés 2015):

Disfruta intensamente
 del instante
 que la vida te ofrezca,
 dadivosa,
 procura conservar
 su lozanía
 y acepta agradecido
 todo cuanto, con generosidad,
 ponga a tu alcance,
 más no quieras
 aún más allá llegar.

Para concluir, Gisela Martín Nagore³⁵ escribe el poemario *Glioblastoma* (2025) a raíz de una grave enfermedad, pero su poema «Carpe diem» es, sin embargo, optimista:

No dejo que el día se apague
 sin haberme querido un poco,

³⁵ Sobre esta poeta *vid.* <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2025/09/12/gisela-martin-mi-libro-es-una-chronica-intima-de-lo-que-significa-sentir-miedo-y-buscar-luz-1853399.html>>

sin haber encontrado mi destello de felicidad,
 sin haber alimentado mis sueños,
 como un jardín que florece
 bajo el sol de la esperanza.

4.1.6. *Distanciamiento del tópico y tratamiento irónico*

El tópico del *carpe diem* ha sido tratado también en forma irónica. Un ejemplo es el poema de Enrique Badosa titulado «V.I.P. and company» de *Historias en Venecia* (1971), donde critica la búsqueda de una felicidad inmediata y superficial y asimila la vida a la muerte: «Estilo de vivir provisional,/ provisional estilo de morir» (vv. 11–12). La reinterpretación del *carpe diem* como algo vano e inútil aparece en el poema de Jorge Guillén «Al margen de Horacio» del libro *Y otros poemas* (1973)³⁶: «¿Carpe diem? Instante aislado/ sin porvenir de flor ni fruto./ Si se le cortan sus raíces,/ ¿qué es el instante sólo en bruto?» Por su parte Víctor Botas dialoga con Horacio en un poema del libro *Historia antigua* (1987) titulado «Horacio I, XI (glosa)»:

No es solución, amigo Horacio, eso
 (tan sobadito ya) del *carpe diem*,
 y después que te quiten
 lo bailao. Créeme, no es una
 solución.

A no ser, por supuesto, que se trate
 tan solo de olvidarse de ese ciego
 futuro que ahí está,
 esperando a la vuelta de la esquina.

Según Pérez García (1988: 306), la única validez que se otorga a tan manido tópico es la de estrategia para afrontar el triste futuro que amenaza al ser humano³⁷. Por otra parte, Bartolomé Gómez (2017: 309) señala la contraposición entre la primera parte del poema, más humorística, en la que se rechaza la utilidad del *carpe diem*, y la segunda, más seria, en la que ese rechazo se atenúa y se introduce la angustia por el paso del tiempo y la idea de que el tópico requiere una revisión.

También se aprecia un tratamiento irónico en Aurora Luque en el poema «Tópico», de *Problemas de doblaje* (1990), donde subyace el *tempus*

³⁶ Citado de Guillén (1979). Pérez García (1998: 302–303) señala como precedente el poema «Al margen de Horacio. Las horas sucesivas» de *Homenaje* (1967). Vid. además Molina Mellado (2020: 109–113).

³⁷ En la misma línea, Pérez Gonzalez (1988: 307) señala el poema del mismo autor titulado «*Colige virgo rosas*» (1994: 215), que incluye una referencia a Horacio y al *eheu fugaces* de la oda 2. 14.

fugit virgiliano (Álvarez Valadés, 2009: 220). En este texto, el yo poético, ante la dificultad de establecer un control sobre el tiempo y la existencia, insta a la subversión frente al consejo horaciano (Fariña Busto 2023):

Ya no atrapes el día no se deja,
no es tan fácil ser dueño del presente,
persistir en la dicha o detenerla
para el trámite mínimo
de asignarle palabras.
Y ni al acariciar
las sienes o los pómulos o el pecho
que con furia deseas, cuando la luz parece
palparse con las yemas de los dedos,
estás lejos al fin de los vampiros:
la Utopía, el Vacío, la Memoria.
Amas para escribirlo solamente,
la dicha pide a gritos que un recuerdo
del futuro la abrace y la duplique.
No corras tras el día. Si no lo acosas puede
que se tienda sumiso
de noche en tu regazo.

Álvarez Valadés (2009: 220) observa la conexión entre amor y escritura y el énfasis en el valor de la palabra como forma de inmortalizar el instante. El yo poético, frente a las formulaciones horacianas que empujan a perseguir la felicidad, insta a esperar a que llegue de manera espontánea, idea que se vincula, según Fariña Busto (2023: 263) con «una concepción de la poesía como fijación-retención de lo vivido».

Jaime Siles, desde una perspectiva relativista, en «Hacia la flor perpetua» de *Actos de habla* (2009), recomienda no crearse demasiadas expectativas vitales:

No esperes demasiado de la vida:
es un río de lecho no profundo,
rápido curso e inútil caudal
y del que solo valen la pena los meandros.
El resto de su cauce carece de interés.
(...)
Pero engáñate a veces,
sabiendo que te mientes,
y piensa que la vida es un río

de cauce muy profundo, lento curso
y útil discurrir...

(vv. 1-5; 13-17)

El comienzo recuerda un verso de la *Oda a Sestio: vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam* (Hor. *Carm.* 1. 4. 15), pero a la idea de fugacidad de la vida, que se compara con un río, se añade la de su carácter anodino y carente de interés, salvo en instantes concretos identificados con meandros. Asimismo, frente a la postura horaciana de despertar la conciencia, Siles recomienda el autoengaño ocasional.

4.1.7. Ciclos naturales y vida humana

Un elemento con importante arraigo en los *Carmina* horacianos, y cuyo origen se encuentra en la lírica griega arcaica, es la comparación entre los ciclos naturales y la vida humana, que lleva a la exhortación al disfrute de los placeres. En ese sentido, Luis Alberto de Cuenca, en su «Elogio de la poesía», de *Homenajes*, donde traza una historia del género desde sus orígenes épicos, realiza esta alusión a la poesía de Alceo y Horacio: «Y esas voces traían a la vida promesas/ de olvido y deshacían los hielos del invierno» (p. 668, vv. 9-10). En la misma línea, en el poema «Verano eterno», del mismo libro, la idea de aplacar el frío mediante el canto entre amigos recuerda el texto de *Carm.* 1.9. 5-8, donde se exhorta a Taliarco a calentarse en un buen fuego y a disfrutar del vino. Los primeros versos de esta misma oda, donde se describe el paisaje invernal en torno al monte Soracte, tienen su reflejo en el poema de Aurora Luque «Lo numinoso», del libro *Un número finito de veranos* (2021). Este comienza con una descripción de la sierra de Granada, pero en este caso, las nieves anticipan la fecundidad de la primavera: «Esa nieve acunada en frías nieblas/ sobre las sierras de Granada/ promete tal potencia de vida en su blancura» (vv. 1-3). Más adelante, establece un contraste, habitual en Horacio, entre la capacidad de renovación de la naturaleza y la brevedad de la vida humana:

...pero la vida breve
recoge con más brío, con garras aún más bravas,
la emoción no abarcable
que fructifica al cabo del invierno.
No esperemos placer, palabras, carne, fruta,

Más allá de la muerte. A qué apostar más lejos.
No esperemos más vida. No la hay.

(vv. 11–17)

Ricardo Díez Pellejero en su libro *Mictlán* (2020), reúne poemas de inspiración horaciana, entre ellos «La voz de Artio», donde las imágenes invernales presididas por la diosa celta y el Moncayo recuerdan vagamente el comienzo de esta misma oda, pero la invitación a beber se sustituye por la autoexhortación a escribir y a vivir:

Sopla la voz de Artio
Desde el Moncayo
Los copos de invierno
Meditarán hasta la primavera
Sobre esa cama de faquir
Hecha de briznas heladas.

Es nuestro momento de escribir,
De resistencia,
De cambio,
De leer las palabras
Que otros dejarán

(vv. 1–11)

Por su parte, Jaime Siles, en el poema IX de su libro *Desde el fondo del tiempo* (2024), en el que reflexiona sobre el amor y el tiempo, incluye los versos siguientes, con elementos tomados de *Carm.* 1.4:

Adonde solo existan los días soleados
bebidos por las bocas de un solo y mismo espacio
en el que la nieve no embellezca los álamos
ni la albicante espuma, la quilla de los barcos

(vv. 7–10)

Dentro de dichos elementos, aparte de la oposición entre los días soleados propios de la primavera y la nieve invernal, destaca el adjetivo «albicante», formado sobre el verbo latino *albicans* (*Carm.* 1.4.4), aunque aquí en lugar de aplicarse a la escarcha de los prados, se refiere a «la quilla de los barcos», que aparecen en el verso anterior de la oda como *siccas...carinas*.

Estela Puyuelo, por su parte, relata el regreso de la primavera en «Per-séfone», de *Ahora que fuimos naufragos* (2020): «Y volvió la primavera/ a

guiñar su ojo/ de rímel dulzón/ desde las azoteas». (vv. 1-4, p. 65). Celia Carrasco, es autora de *Entre temporal y frente* (2020), donde, aparte de la complejidad horaciana de su lenguaje, plagado de *iuncturae acres*, destaca la interconexión entre el tiempo atmosférico y el tiempo vital. En «Error 404» la lluvia torrencial coincide con un fallo en la nube con consecuencias catastróficas para quien solo vive en las redes sociales, mientras que en «Nueva primavera», el nacimiento de la rosa coincide con imágenes positivas del tipo «la vida sabe a mar cuando se abre» (v. 4).

4.2. 'Beatus ille'

Relacionado con el disfrute de la naturaleza y de una vida sencilla se halla uno de los tópicos horacianos más populares, el *Beatus ille*, que parte del *Epodo 2*, y que en muchas ocasiones se combina con el de la *aurea mediocritas*. Se trata de un tópico que a lo largo de la historia ha demostrado una gran capacidad de adaptación a las necesidades creativas de los poetas y a su contexto (Bagué Quílez 2023: 615)³⁸. Una revisión desde la estética novísima se encuentra en el poema «Un tema de Horacio» del libro *Hymnica* (1974-1978), de Luis Antonio de Villena:

Bajo el aura del duro sol primero
y el trino inaugurado de los pájaros,
abandonar el hogar tras el almuerzo,
en el breve calor que adelanta el verano.
No ir, si tenías que ir a lugar convenido,
ni entrar a clase, aunque el estudio importe,
ni salir hoy a comprar cosas determinadas...
Ponerse a caminar, con el amigo cómplice,
que huye también la tarde, por la cuesta abajo,
hacia la hierba y los pinos, solitarios...
Tenderse allí y hablar del duro otoño,
ya pasado, mientras invita el sol a retirarse
ropa, y molestan los insectos renovados.
Y allí dejar pasar las horas insensiblemente,
entre calor y vaho de flores, dormitando.
Se charlará despacio, y surgirá el silencio.
Y si el sexo incomoda alegremente, no habrá
sorpresa. Es huésped esperado y cotidiano...
Por lo demás, amodorrarse allí, vivir al sol,

³⁸ Por ejemplo se ha señalado una conciencia ecológica en los poetas actuales (Bagué Quílez 2023: 606).

dejar pasar el tiempo, y olvidarse de todo.
Que ya sabes el verso: Dichoso el que de pleitos alejado.

El título del poema y su verso final constituyen una referencia directa al *Epodo* 2, y la naturaleza descrita como *locus amoenus* y el clima propicio para la práctica del *otium* son típicamente horacianos (Cuardioci García 2020: 56–57). Sin embargo, estos elementos se adaptan a situaciones contemporáneas, donde se renuncia a pequeñas obligaciones cotidianas para dejar pasar el tiempo en la indolencia.

Con el título de «Beatus ille», Enrique Badosa, en su libro *Está escrito en las llamas* (1976), reescribe el epodo horaciano desde la ironía, pues alude a la ignorancia del intelectual de todo lo relativo al mundo real: «Notable intelectual y hombre de mundo/ también te gustaría, como a mí,/ una rústica casa retirada/ en un pueblo tranquilo de la mar». Por su parte, Angel Guinda, en el poema de *Conocimiento del medio* (1990–1995) «La muerte de los jóvenes» aplica el tópico del *beatus ille* a quien ha muerto joven «Después de haber vivido intensamente». También resultan de interés las versiones de los poetas más jóvenes estudiados por Bagué Quílez (2023), como Juan Bonilla, con el poema «Superhombre» de *El Belvedere* (2002), en el que cuestiona el modelo de hombre nietzscheano y explora la posibilidad de un *beatus ille* urbano practicado por el individuo corriente (Bagué Quílez 2023: 616–617). Por su parte, el poema de Erika Martínez «Beata illa», de *Color carne* (2009), presenta como principales novedades la sustitución del sujeto masculino o inespecífico de las versiones tradicionales por un sujeto femenino y la actualización del tópico a través de la sátira de la vida en las urbanizaciones del extrarradio (Cuardioci García 2020: 58):

Bendita aquella que ama el campo
que ocuparon las urbanizaciones,
lejos del ruido de los cines,
quioscos, bibliotecas.

(vv. 1–4)

Bagué Quílez (2023: 617) percibe una lectura directa de Horacio y Fray Luis a través de la deconstrucción del tópico, que no se ubica en los espacios opuestos en las versiones tradicionales, el campo y la ciudad, sino en la periferia urbana. Finalmente, de González Iglesias destaca el poema «Benditos los ignotos» del libro *Confiado* (2015):

Benditos los ignotos,
 los que no tienen página
 en internet, perfil
 que los retrate en facebook,
 ni artículo que hable
 de ellos en wikipedia.
 (...)
 Benditos los ignotos,
 los que tienen
 todavía
 intimidad.

1-6; 24-27 (pp. 26-27)

A pesar del traslado del tópico del mundo real al virtual, se trata de un poema fiel al pensamiento subyacente a los modelos clásicos por su contraposición entre lo público, representado por las redes sociales, y lo privado, como preservación de la intimidad (Bagué Quílez 2023: 618)³⁹.

4.3. 'Exegi monumentum'

La idea de inmortalidad a través de la poesía que Horacio expresa en *Carm.* 3.30 aparece en un poema de Badosa incluido en el libro *Las cosas que me acechan* (1979):

Yo sé que mis palabras te parecen
 cosas sin importancia; te equivocas:
 perdurarán intactas y el transcurso
 de los días del tiempo y de sus noches
 no las marchitará. Vendrá un futuro
 momento en que otros labios, aún secretos,
 acaso las pronuncien no sin cierto
 temblor. Tú y yo seremos polvo, y distintos
 mármoles vocearán nuestras victorias
 y el hierro habrá cedido al prepotente
 rumor de la clepsidra. Mas tus ojos
 seguirán alentando en cada línea,
 perennemente jóvenes. También algo
 de aquel jardín que nunca compartimos.

Bartolomé Gómez (2017: 310-11) observa contradicciones en el tratamiento del tema, desde la negación de esa capacidad de la poesía hasta su

³⁹ Sobre el horacianismo de González Iglesias *vid.* además Morales Barba (2009: 257-277).

afirmación rotunda, y también señala la aplicación del tópico a la poesía y no al poeta. Asimismo, contrasta la inmortalidad de la obra frente a la caducidad de la vida del poeta y de la persona destinataria del poema, lo que lo distingue de Horacio, que aspira a la inmortalidad personal (Cortés 1998: 280; Bartolomé Gómez 2017: 310–312)⁴⁰.

Para concluir, el libro *Mar de amores y de latines* (1996) de Javier Velaza, incluye el poema «Sentencia», en el que yo poético niega para sí la inmortalidad a través de su obra: «Yo sí moriré todo/-o casi» (vv. 1–2), comienza, y poco más adelante alude del siguiente modo a la oda horaciana: «Ni tampoco mi verso,/ arquitecto mediocre, acertó a levantar/ eternas estructuras resistentes...» (vv. 8–10), para concluir mencionando al poeta romano a través de su lugar de origen: «ni supo cincelar los bronce de Venosa» (v. 18).

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha podido constatar que Horacio sigue vivo en la poesía española, desde los años 70 hasta la actualidad, especialmente su obra lírica. Los autores estudiados, que constituyen una pequeña muestra de la ingente producción poética del periodo analizado, pertenecen a espacios literarios muy diversos: epígonos de la llamada generación de los 50 que vuelven a los clásicos, o que nunca los perdieron de vista, como Brines y Badosa, poetas Novísimos, como Colinas o Villena, cuyo sello de identidad es la combinación de elementos culturales de muy diversa procedencia con otros pertenecientes a la cotidianeidad, y poetas cuya adscripción a una determinada corriente resulta más compleja, especialmente en el caso de los más jóvenes. Muchos de estos autores poseen formación filológica que combinan con una vertiente creativa, como Celia Carrasco, Luis Alberto de Cuenca, Juan Antonio González Iglesias, Rosario Guarino, Aurora Luque, Gisela Martín Nagore, Estela Puyuelo, Jaime Siles, o Javier Velaza entre otros.

Un elemento especialmente relevante en el panorama poético de fines del siglo xx es la inversión de los roles de género en la obra de mujeres poetas que, como Aurora Luque, presentan un yo poético femenino que es sujeto, y no objeto, del deseo sexual a través de la apropiación de

⁴⁰ También puede verse una posible revisión del tópico en el poema xxiii del libro cuarto de *Epigramas de la Gaya ciencia* (2000), donde se hace sátira de un mal poeta que recibe como homenaje un «bello monumento» (v. 1) consistente un libro de mármol, en blanco, «Metáfora perfecta de tus versos» (v. 5).

elementos procedentes del mundo grecolatino, lo que representa una profunda transformación del significado de los mitos y tópicos que han configurado la cultura occidental. Asimismo, la lectura de los clásicos griegos y del Horacio lírico ha servido de inspiración para expresar el deseo homoerótico a poetas como Brines o Villena, en un periodo de profundas transformaciones sociales y políticas como fue el del final del franquismo y la Transición. No obstante, los argumentos horacianos tradicionales como la reflexión sobre la fugacidad de la vida o sobre la necesidad de disfrutar del momento continúan presentes.

Por otra parte, Horacio se adapta a los cambios culturales y tecnológicos del mundo actual, de manera que es posible encontrar un *beatus ille* consistente en prescindir de las redes sociales o una *beata illa*, en el extrarradio y con voz femenina. En ese sentido, si la clasicidad de un autor se determina por ser objeto de multiplicidad de lecturas y reinterpretaciones a lo largo del tiempo (Álvarez Ramos 2018, 18–19), Horacio sigue cumpliendo con creces dicho requisito incluso en la era de internet.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ RAMOS, E. (2016) «Tradición clásica y culturalismo en los poetas españoles de la generación de los cincuenta: la poesía de Francisco Brines», *Philobiblion* 3, 19–38.
- ÁLVAREZ RAMOS, E. (2018) «El concepto de tradición clásica y su permanencia en la poesía contemporánea española (de 1950 a la actualidad)», *Dicenda* 36, 9–31
- ÁLVAREZ VALADÉS, J. (2009) «Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque», *Minerva* 22, 217–230
- ÁLVAREZ VALADÉS, J. (2018) «Plenitud existencial y epicureísmo en la poesía última de Aurora Luque», *Tropelías* 30, 171–180.
- ARCAZ POZO, J. L. (2001) «Aspectos sociales de la lírica latina en la poesía española contemporánea», en D. Estefanía, M. Domínguez y M.ª T. Amado (eds.) *Cuadernos de literatura latina III: Literatura, política y sociedad en el mundo grecolatino: antecedentes y relaciones con la actualidad*, Madrid-Santiago de Compostela, Ediciones Clásicas, 27–41.
- BADOSA, E. (1992) *XXV Odas de Horacio*, Pamplona, Pamiela.
- BADOSA, E. (1999) *Horacio. Epodos y Odas*, Granada, Comares.
- BADOSA, E. (2010) *Trivium. Poesía 1956–2010*, Madrid, Funambulista.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2023) «La (r)evolución de los tópicos: lecturas del *locus amoenus* y el *beatus ille* en la poesía española actual», *RILCE* 39.2, 604–23, DOI: 10.15581/008.39.2.604–23.
- BARTOLOMÉ GÓMEZ, J. (2017) «El Horacio lírico de Víctor Botas», *Pasavento* 5.2, 291–316.

- BERMÚDEZ RAMIRO, J. (2009) «Presencia de Horacio en la poesía de Francisco Brines», en P. Conde Parrado e I. Velázquez (eds.) *La Filología Latina. Mil años más*, vol. III, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de Lengua-Sociedad de Estudios Latinos, 1787–1801.
- BONILLA, J. (2002) *El Belvedere*, Valencia, Pre-Textos.
- BOTAS, V. (1999) *Poesía Completa*, Gijón, Libros del Peixe.
- BRINES, F. (2018) *Antología poética*, Madrid, Alianza.
- BRINES, F. (2021) *Donde muere la muerte*, Barcelona, Tusquets.
- CARRASCO, C. (2020) *Entre temporal y frente*, Zaragoza, Olifante.
- COLINAS, A. (2011) *Obra poética completa (1967–2010)*, Madrid, Siruela.
- COLINAS, A. (2021) «Antología poética personal: Antonio Colinas, Veintidós poemas y una nota final», *Lectura y signo* 16, 179–209.
- CORTÉS TOVAR, R. (1998) «El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas», *CFC(Lat.)* 14, 269–283.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1990) «La literatura clásica desde nuestra cultura contemporánea», en F. J. Gómez Espelosín-J. Gómez Pantoja (eds.) *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asignatura: Cultura Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 225–239.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1994a) «Horacio y el *carpe diem*», en R. Cortés Tovar y J. C. Fernández Corte (eds.) *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 171–189.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1994b) «El tópico del *carpe diem* en las letras latinas», en *Aspectos didácticos del latín. 4*, Zaragoza, ICE, Universidad de Zaragoza, 225–268.
- CUENCA, L. A. DE (2019) *Los mundos y los días. Poesía 1970–2009*, 5 ed., Madrid, Visor.
- CURBELO TAVÍO, M.^a E. y RODRÍGUEZ HERRERA, G. (2024) «Francisco Brines y la tradición clásica: El otoño de las rosas», *Revista de Filología* 48, 9–31, DOI: <<https://doi.org/10.25145/j.refiull.2024.48.01>>
- CUVARDIC GARCÍA, D. (2020) «Vigencia del *Beatus ille* en la poesía española del siglo XX: reescrituras del tópico en Jaime Gil de Biedma, Luis Antonio de Villena y Erika Martínez», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 46, n. esp. 2, <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33267718004>>
- DÍEZ PELLEJERO, R. (2020) *Mictlán (Odas a la muerte)*, Zaragoza, Olifante.
- FARIÑA BUSTO, M.^a J. (2023) «Revitalizando el tópico del *carpe diem*: algunos poemas de Aurora Luque», en H. Cortés Gabaudan, F. J. Ledo Lemos y F. Romo Feito (eds.) *Postremum Munus. Studia in Honorem Celsi Rodríguez Fernández*, Vigo, Universidade de Vigo, 261–267.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. y CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1997) *Horacio, Odas y epodos*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA CALVO, A. (1987) *Poesía antigua (De Homero a Horacio)*, Madrid, Lucina.
- GARCÍA CALVO, A. (1992) *Poesía antigua (De Homero a Horacio)*, Zamora, Lucina, 1992.

- GÓMEZ TORÉ, J. L. (2003), «Versos épicos” de Francisco Brines: hacia una épica del amor y del cuerpo», *Revista de Filología* 21, 153–164.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2012) «*Carpe diem*: desde Epicuro hasta la Coca-cola», en R. Alemany Ferrer-F. Chico Rico (eds.) *Literatura i espectacle. Literatura y espectáculo*, Alicante, Universidad de Alicante-SELGYC, 253–264.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2015) *Confiado*. Madrid, Visor.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2021) «*Columnae* en Horacio y en Jaime Siles: la excelencia del *poeta doctus*», *SPhV, Anejo 2*, 447–456.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2023) «Antonio Colinas: su encuentro extraordinario con Horacio», en J. Matas Caballero A.-O. Alonso Ramos (eds.) *Antonio Colinas, de la poesía a la narrativa y al ensayo*, La Bañeza, Fundación Conrado Blanco, 93–124.
- GUARINO ORTEGA, R. (2017) *Florida verba. Poesía ilustrada*, Murcia, Dokusou.
- GUARINO ORTEGA, R. (2014) *Palimpsesto azul*, Murcia, Raspabook.
- GUILLÉN, J. (1979) *Aire nuestro IV. Y otros poemas*, Barcelona, Barral.
- GUINDA, Á. (2025) *Vida ávida. Poesía reunida (1970–2022)*, Zaragoza, Olifante.
- LUQUE, A. (2023) *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982–2022)*, Barcelona, Acantilado.
- MARINA SÁEZ, R. M.^a (2021) «Artistas y filólogas: poética y recepción clásica en algunas poetisas españolas del siglo XXI», *SPhV, Anejo 2*, 511–521.
- MARTÍN NAGORE, G. (2025) *Glioblastoma, poemas de mi enfermedad*, Teruel, PPT ediciones.
- MARTINEZ, E. (2009) *Color carne*, Valencia, Pre-textos.
- MARTÍNEZ, J. (2024) *El perfume blanco de los días*, Zaragoza, Olifante.
- MOLINA GIL, R. (2025) «Los orígenes de la heterogeneidad en la poesía española del siglo XXI: inercias figurativas, desarrollos temáticos y oleadas creativas (1997–2006)», *Anales de Literatura Española* 43, 171–193, <<https://doi.org/10.14198/ALEUA.28134>>
- MOLINA MELLADO, G. M.^a (2020) *La Tradición Clásica en la obra poética de Jorge Guillén*, Tesis Universidad de Córdoba.
- MORALES BARBA, R. (2009) *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir.
- MORENO, L. J., CASTAÑO, F. y NOVELTY, P. (2004) «Traducciones poéticas de Horacio», en R. Cortés Tovar, y J. C. Fernández Corte (eds.) *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 205–229.
- PÉREZ GARCÍA, N. (1988) «Dos tópicos clásicos en la poesía española del último tercio del siglo XX», *CFC (Lat.)* 14, 301–309.
- PUYUELO, E. (2021) *Ahora que fuimos naufragos*, Zaragoza, Olifante.
- RIVERO GARCÍA, L. (1999) «Tradición clásica en las Canciones y soliloquios de Agustín García Calvo», *CFC (Lat.)* 16, 449–483.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1993) *En la noche más transparente*, Zaragoza, Olifante.
- RUIZ PELLEJERO, R. (2020) *Michtlán (Odas a la muerte)*, Zaragoza, Olifante.

- SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS, Á. (2015) «Las influencias grecolatinas en *Palimpsesto azul* de R. Guarino», *Myrtia* 30, 293–302.
- SASTRE, E. (2014) *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, Madrid, Visor.
- SILES RUIZ, J. (1994) «Últísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en *La poesía nueva en el mundo hispánico: los últimos años*, Madrid, Visor, 7–32.
- SILES RUIZ, J. (2002) «Francisco Brines, un clásico viviente», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 80. <http://europa.sim.ucm.es/compludoc/GetSumario?r=/S/10204/11300426_1.htm&zfr=0>
- SILES RUIZ, J. (2011) *Cenotafio. Antología poética (1969–2009)*, Madrid, Cátedra.
- SILES RUIZ, J. (2012) «Poesía y Filología», *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 12, 70–78.
- SILES RUIZ, J. (2024) *Desde el fondo del tiempo*, Alhaurín el Grande, El toro celeste.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M. (2017) «La tradición clásica en Cuaderno de vacaciones de Luis Alberto de Cuenca», *Minerva* 30, 341–364. DOI: <<https://doi.org/10.24197/mrfc.30.2017.341--364>>
- VELAZA FRÍAS, J. (1996) *Mar de amores y de latines*, Pamplona, Medialuna.
- VILLENA, L. A. DE (1998) *Poesía (1970–1984)*, Madrid, Visor.
- VIRTANEN, R. (2011) «Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque», *ARBOR* 187–750, 783–791.

Víctor Botas y la tradición clásica

Víctor Botas and the Classical Tradition

MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ

Universidad Complutense

munozjim@ucm.es

DOI: 10.48232/eclas.168.06

Recibido: 05/02/2026 — Aceptado: 14/02/2026

Resumen.— El artículo analiza la presencia de la literatura clásica en el poeta Víctor Botas (1945–1994). Tras una primera sección que examina la propia visión del poeta sobre la literatura clásica, el estudio se centra en la presencia de poetas griegos, principalmente en traducciones poéticas, y de los autores latinos Catulo, Horacio y Marcial. Finalmente, se atiende también brevemente a las obras en prosa de tema clásico.

Palabras clave.— Literatura griega; literatura latina; tradición clásica: literatura española; Víctor Botas

Abstract.— This article analyzes the presence of Classical literature in the work of the poet Víctor Botas (1945–1994). After an initial section examining the poet's own views on classical literature, the study focuses on the presence of Greek poets, primarily in poetic translations, and on the Latin authors Catullus, Horace and Martial. Finally, it also briefly considers his prose works on classical themes.

Keywords.— Greek literature; Latin literature; Classical tradition; Spanish literature; Víctor Botas

1. Introducción

La obra de Víctor Botas (Oviedo, 1945–1994) ha merecido una amplia atención por parte de los estudiosos y los críticos literarios desde diferentes puntos de vista, entre los que se encuentra el dedicado a la influencia de la tradición clásica en el escritor asturiano. En palabras de P. Conde Parrado y J. García Rodríguez (2010, 423): «... si hay un poeta cuya presencia es prácticamente obligada e indefectible en cualquier estudio sobre presencias clásicas en la poesía escrita en la España contemporánea, ese es Víctor Botas». Años antes ya R. Cortés Tovar (1998, 269) había señalado: «La presencia de la tradición clásica en la poesía de Víctor Botas ... es tan notable que su estudio no puede ser abordado con detenimiento en el estrecho espacio de un artículo». La autora examinaba la relación concreta con el epigrama latino, especialmente en Catulo y Marcial, y

desde entonces se han multiplicado los análisis y estudios, pues muy probablemente la prematura muerte del poeta asturiano propició que pronto se convirtiera, también él, en un 'clásico'. Por mi parte, teniendo en cuenta la mucha atención ya prestada a su obra, mi principal propósito es ofrecer aquí una visión de conjunto, lo más aquilatada posible, atendiendo a las muchas y fructíferas aportaciones hechas hasta ahora, a las que iré sumando mi apreciación personal.

En este apartado preliminar creo conveniente hacer mención, ante todo, de las obras del poeta por más que sean bien conocidas, pues además de ofrecer con ello una visión de conjunto, es posible constatar ya desde algunos títulos la evocación de la Antigüedad Clásica mediante esa relación que ha dado en llamarse Paratextualidad. Diez son los libros en verso¹: *Las cosas que me acechan* (1979), *Homenaje* (1980), *Prosopon* (1980), *Segunda mano* (1982), *Arcana Imperii* (1984), *Aguas mayores y menores* (1985), *Historia antigua* (1987), *Retórica* (1992), *Las rosas de Babilonia* (1994) y *Versiones libertinas de Marco Valerio Marcial* (1995); a ellos se suman en prosa *Mis turbaciones* (1983), *Rosa rosæ* (1992), *Yanira* (1996) y *El humo del Vesubio* (1997).

De los títulos de las diez obras poéticas puede decirse que solo dos, *Las cosas que me acechan* y *Aguas mayores y menores*, no remiten al pasado; en las demás hay títulos que hablan por sí mismos: *Prosopon*, *Segunda mano*, *Arcana Imperii*, *Historia antigua*, *Las rosas de Babilonia* y *Versiones libertinas de Marco Valerio Marcial* e incluso podría decirse que *Retórica* encierra cierta evocación, aunque más lejana. Igualmente, en las obras en prosa tres títulos de cuatro evocan el mundo antiguo: *Rosa rosæ*, *Yanira* y *El humo del Vesubio*.

Por otra parte, conviene señalar en esta introducción que para el desarrollo del artículo me ha parecido conveniente atender en primer término —y de forma general— a la propia visión del poeta sobre su relación con los clásicos, para después examinar la influencia concreta de los autores de la Antigüedad en su obra poética y, finalmente, presentar de forma más general su presencia en las obras en prosa.

¹ La producción lírica de Botas se ha reunido en *Poesía (1979–1992)* (1994), *Poesía completa* (1999), que es la que utilizo, y *Poesía completa* (2012).

2. La visión de la literatura clásica en Víctor Botas

Nadie mejor que el autor, dueño y soberano de la obra, puede expresar el propósito y tenor de sus escritos; lectores y críticos vendrán después analizando los textos y haciendo sus propias lecturas —como es nuestro caso—, cerrándose así el círculo de la comunicación. En este sentido, unos versos del poema *Prosopon*², que cierra el libro del mismo nombre, muestran —a mi parecer— la valoración del poeta sobre la poesía clásica³:

¿Qué hay detrás de las máscaras? ¿Qué oculta
esa torpe sonrisa que nos quiere
engañar? ¿Qué el ceño riguroso,
doctoral y supuesta-
mente sabio, del frío
profesor? Y la brava figura
del militar, ¿qué guarda tras de todo
su orgullo de galones?
Los antiguos
 fueron, sin duda alguna, superiores
poetas: es tan justa
y extraña la palabra con que nombran
la humana realidad (otro dijo: sepulcros
blanqueados). *Y dura la metáfora,*
perenne por los siglos,
con dedo acusador. (Algunas veces
ponemos dulces máscaras a aquellos
que están en nuestras vidas
para seguir queriéndolos)⁴.

Para V. Botas, además, el antiguo pasado se convierte en presente, como refleja en el poema *La luna*, también de *Prosopon*, afirmando: «Estas cosas pasaron. Son ahora»:

La luna que miramos desde el Tíber
o aquí, bajo la noche de los astros,

² Sigo para todas las citas de los textos de V. Botas el volumen de *Poesía completa* (1999).

³ La cursiva es mía.

⁴ Esta percepción de la superioridad poética y de la precisión léxica de los antiguos también es señalada por otro poeta contemporáneo de muy diferente formación, Santos Domínguez (2001), cuyo poema *Me gustaría saber latín* comienza: «Todo lo que pensaba escribir / lo están diciendo los antiguos: / los trabajos, las ruinas, el sexo. / La ignorancia y miles de años/ me separan de ellos. / Lo están cantando todo:/ la bella muchacha,/ el bello muchacho, / los dientes caídos, / las cargas de hacienda, / la guerra, la guerra, la guerra...».

es única y común. Ritos y magias
 de antiguos sacerdotes que oficiaban
 orgullosos misterios, la coronan
 de fórmulas y flores fenecidas,
 de jóvenes efebos que salmodian
 olvidadas canciones, para siempre.
Estas cosas pasaron. Son ahora
 mientras veo la luna y no comprendo
 qué estoy haciendo aquí, por qué es tan triste
 contemplar esa luz, si se está solo.

Y trae también al presente a los autores de la Antigüedad a los que en diferentes ocasiones se dirige, como es el caso del bien conocido poema Horacio I, XI (*Glosa*) de *Historia Antigua*:

No es solución, amigo Horacio, eso
 (tan sobadito ya) del *carpe diem*,
 y después que te quiten
 lo bailao. Créeme, no es una
 solución.
 A no ser, por supuesto, que se trate
 tan sólo de olvidarse de ese ciego
 futuro que ahí está,
 esperando a la vuelta de la esquina.

Hay en estos versos en torno al *carpe diem* un tono actualizado y coloquial dado por términos como ‘sobadito’ y ‘bailao’ o por el vocativo ‘amigo Horacio’ y el imperativo ‘créeme’; pero junto a la cercanía hay —a la vez y en contraste— hondura y reflexión en la segunda parte del poema.

Así, junto al reconocimiento de los antiguos como ‘superiores poetas’ por Víctor Botas en el primer poema presentado, en el segundo defiende su actualidad y vigencia, lo que —a su vez— se plasma en el tercero en el diálogo del poeta asturiano con el venusino del siglo I.

3. Los poetas griegos en Víctor Botas

La presencia de los poetas griegos en la obra del escritor asturiano se enmarca especialmente en *Segunda mano*, libro que el autor presenta de la siguiente manera (Botas 1999, 121):

Esto no es una fiel antología de textos más o menos venerables, *more univertario*. Mis veleidades eruditas —por otra parte nunca del todo claras— hace

tiempo que duermen en un polvoriento anaquel de la Universidad. Esto es —así lo espero— un libro *vivo* y, sobre todo, un libro *mío*: solo habla de mí. Con él no pretendo sino recuperar ciertos poemas (ya irán viniendo otros) que, por razones bastantes misteriosas, siempre me produjeron la sensación de haberme sido pisados por sus autores... ahora les doy una segunda mano a estos poemas que, en algunos casos, ya eran de segunda mano (porque yo —que me perdonen los muchos sabios de mi generación— no consigo entender nada de chino, descifro el griego peor que malamente y en el latín me muevo con torpeza de pato entre amapolas); los rescribo a mi modo, y se los birlo así a los Horacios, a los Li-Po, a los Donne..., y santas pascuas.

En esta obra que V. Botas considera un libro vivo y —sobre todo— un libro suyo, el poeta traduce de los autores clásicos un poema de Arquíloco, dos de Safo y dos de Anacreonte, uno de Teognis y de diversos autores de la *Antología Griega* como Simónides, Platón, Calímaco y Meleagro. Ante la imposibilidad de presentarlos detenidamente, ofreceré tan solo dos ejemplos: el comienzo de uno de los dos poemas de Safo elegidos por V. Botas y un epigrama de Simónides de la *Antología Griega* y remito para los autores seleccionados en esta obra al completo estudio de Begoña Ortega Villaro (2019).

De la poetisa griega escoge los fragmentos 93 y 94 (Campbell 1982), una elección curiosa a mi parecer, pues no opta por los poemas más esperados y conocidos, más ‘escolares’ podríamos decir. Así comienza su traducción del fragmento 94:

Lo que quiero es morir, morir —*decía*
deshaciéndose en lágrimas,
al irse—: Safo,
 qué suerte tan cruel. Te juro
 que te abandono contra
 mi voluntad,

que responde al texto griego:

τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω
 ἃ με ψισδομένα κατελίμπανεν
 πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ [μοι
 ὦμ' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν,
 Ψάπφ', ἧ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω'.

El poeta actual introduce sobre el texto griego ‘notas personales’ con un recurso tan curioso como el uso de la cursiva en un inciso inexistente en el poema original: «morir -*decía*, / *deshaciéndose en lágrimas*-, / *al irse*-» o con la repetición

«morir, morir» de mayor intensidad y, pese a la confesión en el prólogo del libro en la que aseguraba: «descifro el griego peor que malamente», traduce con maestría propia y acierto en giros como «deshaciéndose en lágrimas». Es el mismo poema, pero renovado por la sensibilidad de un autor que, como señala en el prólogo de *Segunda mano*, los rescribe a su modo.

De diferente tono es el epigrama de Simónides (*AP VII.254B*), un epitafio:

Κρής γενεῶν Βρόταχος Γορτύνιος ἐνθάδε κεῖται
οὐ κατὰ τοῦτ' ἐλθών, ἀλλὰ κατ' ἐμπορίαν,

que V. Botas traduce así:

EPITAFIO DE UN COMERCIANTE MUERTO EN EL EXTRANJERO

Yo, Protarco de Creta, rico comerciante,
vine aquí de negocios;

no a esto.

Con la simple trasposición de los términos del segundo verso logra la 'puntilla' final: «no a esto», que queda resaltada, además, al separarla original y aislarla mediante la disposición gráfica en otro renglón, un recurso 'externo' y muy del gusto del poeta asturiano equiparable, en cierta manera, al uso de la cursiva en el fragmento 94 de Safo con el que destacaba el inexistente inciso del original dando al poema un aire propio.

4. Los poetas latinos en Víctor Botas

Los poetas latinos son los mejor representados en la obra del ovetense muy probablemente porque, pese a afirmar en el prólogo de *Segunda mano*: «en el latín me muevo con torpeza de pato entre amapolas», es evidente que conocía bien la lengua del Lacio, al punto de que el tema de su tesis doctoral fue la *Lex Publilia Philonis de patrum auctoritate*.

Como señala Bagué Quílez (2004, 16): «En la obra de Botas conviven los poemas que descienden del epigrama jocoso instituido por Marcial en la cultura latina y aquellos otros que entroncan con los *ioci* o *nugae* de Catulo», siendo Horacio el que completa la tríada.

Más en concreto, R. Cortés Tovar (1998, 273) a propósito de *Segunda mano* comenta:

Podemos suponer que para él (*i.e.* Víctor Botas) todos son poemas breves de gran fuerza expresiva y de ellos elige los que más le gustan... En él (*i. e. Segunda mano*) pretende recuperar ciertos poemas que siempre le produjeron la sensación de que se los habían ‘pisado’ sus autores.... En el caso concreto, de Catulo entre la selección de poemas de *Segunda mano* y las propias tendencias de su poesía hay una similitud indiscutible.

4.1. *Catulo*

Cuatro son los poemas del veronés traducidos por Botas en *Segunda mano*, tres de ellos dedicados a Lesbia: *Lesbia siempre...* (7), *Celio, mi Lesbia* (58) y *Me preguntas, mi Lesbia, cuántos besos* (92) y uno a Egnatio: *Esa risa de Egnacio* (39)⁵.

De los dedicados a Lesbia un ejemplo bien conocido bastará para comprobar la ‘técnica’ de traducción:

VII. AD LESBIAM

Quaeris, quot mihi basiationes
 tuae, Lesbia, sint satis superque.
 quam magnus numerus Libyssae harenae
 lasarpiciferis iacet Cyrenis
 oraclum Iovis inter aestuosi
 et Batti veteris sacrum sepulcrum;
 aut quam sidera multa, cum tacet nox,
 furtivos hominum vident amores:
 tam te basia multa basiare
 vesano satis et super Catullo est,
 quae nec pernumerare curiosi
 possint nec mala fascinare lingua.

Me preguntas, mi Lesbia, cuántos besos
 tuyos me bastarían. ¿Cuántas pueden
 ser las torpes arenas del desierto
 de Libia, allá en Cirene, entre el oráculo
 de Júpiter Ammon y el sepulcro
 del viejo Bato? ¿Y cuántas las estrellas
 que en la cómplice noche van mirando
 los secretos amores de los hombres?

⁵ Este poema debió de ser añadido en la edición de 1994 de la *Poesía completa* de Víctor Botas (cf. Nota 1), pues R. Cortés, que utiliza en su estudio la primera edición *Poesía (1979-1992)*, no lo menciona en su estudio.

Ese número, Lesbia, es el de besos
que tendrías que dar a tu Catulo
para que los curiosos no los sepan
contar, ni maldecir las lenguas viperinas.

Como sucede en los poemas de Safo y Simónides, Botas ‘interviene’ en el texto convirtiendo en una serie interrogativa: «¿Cuántas pueden...?» (v.2), «¿Y cuántas las estrellas...?» (v.6) lo que son afirmaciones según la común interpretación de los diversos editores del texto catuliano.

Por otra parte, también el poeta de Verona le sirve de inspiración para sus poemas propios; así ocurre, por ejemplo, con el *carmen* 52 contra Nonio y Vatinio:

Quid est, Catulle? quid moraris emori?
sella in curuli struma Nonius sedet,
per consulatum peierat Vatinius:
quid est, Catulle? quid moraris emori?,

al que convierte en una crítica contra un anónimo ‘trepador’ en *Variación sobre un tema de Catulo de Historia Antigua*:

Te crearás gran cosa
tan sólo porque fuiste,
trepador, ascendiendo
quien sabe con qué argucias
y zalemas.
Tranquilo que no voy a nombrarte;
no me perdonaría
nunca que se pudiera
salvar algo de ti en el raro tiempo.

Lo que, a mi parecer, resulta curioso en este caso es que, de no ser porque se nombra a Catulo en el título, probablemente no consideraríamos este poema inspirado por él, lo que muestra, a su vez, la libertad del poeta ovetense para acercarse a los textos clásicos, y —en otro orden de cosas— nos da cierta seguridad para relacionar a los dos poetas en otras ocasiones, como en el poema *Teseo* de *Historia Antigua*, pues el nombre del héroe va unido a Catulo y Ovidio en la literatura latina, pero es fácil deducir que fue Catulo quien le inspiró en esta ocasión, entre otras razones porque el autor de las *Metamorfosis* es ignorado en la obra del asturiano. He aquí su versión:

Si Teseo llevó consigo a Ariadna
 por el mar como vino (ya no sé
 si la frase es de Sciascia o es del bueno
 de Homero) solamente
 por gratitud, no es raro
 que la dejara así, echando un sueño,
 en las rubias arenas de la isla de Naxos.
 No es raro, no: Teseo
 tenía que escapar de aquella cárcel
 del agradecimiento —al amor, *mes amis*, no le es posible
 vivir agradeciendo ni obligado a piedad.

Claro que cabe
 también que resultara
 Ariadna una sabihonda de esas que
 cualquiera las aguanta (hipótesis
 igualmente aceptable
 y que de sobra explica el abandono).

Lo otro,
 lo de liarse Ariadna con Dionisos (seamos
 realistas) yo me inclino
 a pensar que fue solo un mero asunto
 de vengativos celos de mujer
 despechada:

de chica
 tan lista como Ariadna (recordemos
 ese famoso hilo que a Teseo
 sacó del Laberinto) no imagino
 que pudiera quedarse (y menos luego
 de conocer al héroe) contenta
 con un pobre borracho medio imbécil,
 por muy dios que este fuera....

Es evidente la libertad en el tratamiento del mito y sobre este poema E. Álvarez Ramos (2018, 9) hace el siguiente comentario:

La tan usada ironía de Botas le lleva a la degradación total del mito. Comenzando porque se refiere a toda una parte del relato mítico como «lo otro, / lo de...», fórmula que consigue reducir el mito a relato trivial. Después, se apoya en alguna historia personal en la que el poeta se identifica con Teseo, deja a su *partenaire* representar el papel de Ariadna, pero de una hija de Minos muy particular a la que carga con todos los defectos y a la que le achaca todas las culpas de su ruptura. Justifica el poeta su pérdida o abandono (hay mucho de justificación en este insulto satírico), a través de

una directa descalificación personal («Ariadna una sabihonda de esas que / cualquiera las aguanta»), no solo de ella, sino de la persona que ahora es su pareja «un pobre borracho medio imbécil».

No sé si V. Botas en este caso «se apoya en alguna historia personal», pero la ironía es una constante en su lectura de los textos antiguos, una licencia que un poeta que vive y revive a los clásicos se puede permitir.

4.2. Horacio

Como hace notar R. Cortés (1998, 270) a propósito de la influencia de Horacio en Víctor Botas:

Ya desde su primer libro *Las cosas que me acechan* (1979) es evidente el modelo de Horacio en su tratamiento de la muerte y la perduración de sus escritos. Estos dos temas vuelven una y otra vez a lo largo de toda su obra. No en vano en su libro de traducciones, o mejor versiones poéticas, *Segunda mano* (1982) de las tres odas que figuran (*Et ture et fidibus iuvat* [I 36], *Carpe diem* [I 11 u Oda a Leucónoe] y *Exegi monumentum* [III 30]), dos corresponden emblemáticamente a ellos. Pero más allá de los temas poéticos concretos, el poeta ovetense se identifica con el tono distanciado e irónico del venusino, como podemos ver cuando, al tratar temas sublimes como el amoroso o los citados de la muerte y la perduración poética, da un quiebro y baja el diapason, terminando el poema *en anticlímax*.

Por su parte, Jesús Bartolomé (2017) analiza en un completo estudio la recepción de Horacio en el poeta asturiano desde tres puntos de vista: la construcción de Horacio como personaje poético, las versiones poéticas de *Segunda mano* y la recepción. Veamos un ejemplo de cada uno de estos aspectos.

El más representativo de la construcción de Horacio como personaje es el poema *Huellas durmientes en el Palatino*:

Aquí los veintisiete niños
 veintisiete doncellas entonaron
 el Canto Secular. Aquí la noche
 (a esa del tres de junio me refiero)
 se coronó de música. Aquí Horacio
 lloraría de júbilo (y de vértigo)
 al contemplar su gloria. Aquí olvidaron
 inmóviles procónsules triunfales
 —entornados los párpados, las caras

encendidas de minio, indiferentes—
 su condición humana. Aquí un César
 bromeó con su muerte. Aquí se amaron
 centurias de parejas, superpuestas
 como en selladas cajas, siglo a siglo.
 Y pasaron más cosas. Y quedaron
 quietas aquí sus huellas —¡cuántas huellas,
 cuántas huellas durmientes, madre, Virgen!
 Y sesudos doctores consiguieron
 clasificar muchísimas.
 Aquí,
 con comprensible (y culta) obstinación,
 los gatos italianos se desviven
 por dejar vero rastro de sus vidas.

El comienzo del poema es solemne, teñido del ambiente antiguo con un Horacio emocionado formando parte de la escena mientras se entona su *Canto secular*, y va avanzando hasta la modernidad en la que sesudos doctores clasifican las ‘huellas durmientes’ de la Antigüedad para, finalmente, terminar con la inevitable ‘beatífica coña’ de Botas en un anticlimático final.

Pero como señala J. Bartolomé (2017, 296):

El espacio concedido al éxito de Horacio, a cuya descripción se dedican tres frases enlazadas por la anáfora *aquí*, es un claro signo de encarecimiento. Encontramos una serie de acontecimientos públicos de importancia, pero es aquel en el que Horacio es protagonista el que se antepone al resto, que se describe con un tono más crítico (*olvidaron su condición humana... un César bromeó*). El uso del artículo determinado en las referencias que atañen a Horacio (*los veintisiete niños, las veintisiete niñas, la noche*), hasta la tercera en que lo nombra a él directamente, implica una comunidad de referencia entre lector y poeta que reconoce esa proximidad con el poeta latino.

Por otra parte, de las versiones poéticas de *Segunda mano* veamos el *Diálogo con Lidia* por ser el único que no está presente en las ediciones anteriores a *Poesía completa* (1994):

Quando yo te gustaba
 más que nadie y ninguno
 te estrechaba en sus brazos, me sentía
 más orondo y feliz
 que el propio rey de Persia.

—Cuando tú aún no estabas
 loco de amor por otra y era Lidia
 la primera y la única, más grande
 y fabulosa me veía
 que la romana Rea.
 —Ahora manda en mí Cloe, tan deliciosa
 por su voz y su cítara; por ella
 daría yo la vida (quién lo duda),
 si el destino así lo dispusiera.
 —También yo estoy ardiendo
 por quien, no una sino dos veces,
 moriría,
 si el destino así lo dispusiera.
 —Si aquel antiguo amor, al fin volviese
 a unirnos y, olvidando
 a Cloe, yo abriera a Lidia
 de par en par mi puerta, ¿qué
 pasaría entonces?
 —Aunque Calais es mucho
 más guapo que los astros de la noche
 y tú bastante birria y retorcido
 como el terrible Adriático, contigo
 quisiera yo vivir; envejecer contigo,
 tan contenta.

El poema se actualiza con términos y giros comunes y vivos muy acertados, una cualidad que caracteriza a Botas: ‘yo te gustaba’, ‘más orondo y feliz’, ‘más guapo’, ‘tú bastante birria’, ‘mucho más guapo’ y consigue transmitir, a mi parecer, el mismo tono y fin que el poema del venusino.

Por último, como ejemplo de la recepción de Horacio en Botas, en el poema que cierra su primera obra *Las cosas que me acechan*, el poeta refleja ya la vocación de inmortalidad de su obra, tan horaciana, que aquí alcanza también a la amada:

Yo sé que mis palabras te parecen
 cosas sin importancia; te equivocas:
 perdurarán intactas y el transcurso
 de los días del tiempo y de sus noches
 no las marchitará. Vendrá un futuro
 momento en que otros labios, aún secretos,
 acaso las pronuncien no sin cierto
 temblor. Tú y yo seremos polvo, y distintos

mármoles vocearán nuestras victorias
 y el hierro habrá cedido al prepotente
 rumor de la clepsidra. Mas tus ojos
 seguirán alentando en cada línea,
 perennemente jóvenes. También algo
 de aquel jardín que nunca compartimos.

4.3. Marcial

Con Marcial tiene Víctor Botas un trato —digamos— especial, pues además de ser el autor con mayor presencia en *Segunda mano* con diez poemas, realizó otras versiones que han sido editadas por Luna Borge (1995) y estudiadas por Conde Parrado (2016).

Aunque son diez las traducciones de *Segunda mano*, son nueve, sin embargo, los poemas de Marcial elegidos (I 73, II 68, V 34, VI 52, VI 71, XI 87, XI 62, XI 69 y XII 21), pues el poeta ofrece dos traducciones del epigrama v 34, un epitafio dedicado a la pequeña Erotion. La primera versión lleva el título de *Epitafio*:

Os encomiendo, padres, a la pequeña Erotion
 que iluminó mis horas con su risa
 para que sin temor avance hasta las negras sombras
 y las monstruosas fauces del tartáreo can.
 Seis días le faltaban para su sexto invierno.
 Que juegue dichosa entre tan dulces protectores
 balbuciendo mi nombre con ceceantes labios.
 No cubras, tierra, con duro manto sus blandos huesos
 ni le seas pesada; no lo fue ella contigo.

y en la segunda se amplía el título con la acotación: *Epitafio (segunda versión)*:

Os encomiendo, padres, a la pequeña Erotion
 que hacía mis delicias, para que
 no sufra, temerosa, ante las negras
 sombras ni me la asuste —pobrecilla—
 la insólita mirada de Cerbero.
 A punto estaba
 de cumplir seis inviernos. Que, contenta,
 juegue en tan venerable compañía,
 balbuciendo mi nombre, como ayer,
 con boquita aún torpe.

ASTURCO

Hic breuis ad numeros rapidum qui colligit unguem,
uenit ab auriferis gentibus Astur equus.

Esa singularidad viene dada por varios motivos: el más general es que el breve poema pertenece a *Apophoreta*, un libro que forma con *Xenia* un conjunto diferente al de los catorce libros de *Epigramas* (Muñoz Jiménez, 1996) y que ha tenido una menor repercusión en la tradición que los demás libros de Marcial. El segundo, es de carácter diferente y es que este epigrama no se presenta en la obra de Botas como un poema independiente, sino que forma parte de un poema mayor al que da título: *Asturcón* (*Epílogo marcial*) de *Historia Antigua*:

Este caballo de pequeña alzada
que ciñe, como puede, el torpe casco
a un trote acompasado, vino a ti
desde Asturias. —Comprendo
que los hay en la Bética más dóciles
con más escuela, vamos, y capaces
de recorrer la vía
Hercúlea, meneando
las cachas casi casi
igual que Telezusa (sí, la chica
aquella, gaditana por más señas,
que de sobra podría
levantársela a un muerto
con sus danzas) ... Pero este,
este que vino
a ti desde las brumas
sigilosas...
contento se daría
en los dientes con un canto,
si acertara a traerte...
unas gotas
de sonriente coña beatífica.

Por otra parte, hay además en el poema una doble presencia de Marcial, pues Botas integra también en él el epigrama 199 de *Apophoreta*:

PUELLA GADITANA

Tam tremulum crisat, tan blandum prurit, ut ipsum
masturbatorem fecerit Hippolytum,

Con la reunión de los dos poemitas latinos es posible considerar que el poema de Botas tiene un carácter metapoético, en el que identifica la sobria poesía con el caballo astur que ‘ciñe, como puede, el torpe casco a un trote acompasado’ y la de los poetas andaluces con la airosa y garbosa Telezusa (D’Ors, 1989).

De la singularidad de este poema es buena prueba que es uno de los pocos a los que el poeta añadió una *Nota del autor*:

«Asturcón (Epílogo marcial)» No se inquiete el lector: esto de ‘epílogo marcial’ no implica belicosidad alguna; recuerda, simplemente, que los primeros versos, que van en ‘bastardilla’, los he tomado de un brevísimo texto de Marco Valerio Marcial, titulado, por cierto, ‘Asturcón’.

¿Tal vez la inclusión responda a que era consciente de la ‘sonriente beatífica coña’ que el poema encerraba?

5. Las obras en prosa

La producción en prosa de Víctor Botas es sensiblemente menor que la de su obra poética; escribió una novela corta ‘policíaca’, *Yanira* (1996), los cuentos de *El humo del Vesubio* (1997) y la novela *Rosa rosae* (1992).

En las dos primeras la presencia concreta de la literatura clásica es difusa, aunque como señala San José Vázquez (2024, 109):

En la novela corta *Yanira* (1996) y los cuentos de *El humo del Vesubio* (1997) se condensa ese cruce de vías entre el epicureísmo y el estoicismo: novela de detectives de los bajos fondos romanos que son preludeo de algunas escenas de *Rosa rosae*, la primera; y cuadros narrativos, los segundos, que, sin necesitar ubicarse en la Antigüedad, pues son de ambiente actual, exponen la aporía vital, sobre el trasfondo ominoso de un Vesubio humeante visto desde Pompeya y Herculano.

Por ello, atenderé brevemente a *Rosa rosae*, una novela que, en principio, puede parecer una novela histórica, pero con personajes de nuestra época que ‘suplantán’ a personajes del pasado y se revisten —podría decirse— con ropajes antiguos. Hay unanimidad entre los críticos en que es una

novela en clave, lo que «subvierte cualquier intento de rigor documental y de historicismo en la obra» (San José Vázquez 2024, 120).

Así, por ejemplo, se puede establecer cierta relación con Mecenas y los contertulios de la tertulia del café Oliver de Oviedo, de la que formaba parte Víctor Botas, de manera que, como señala Carmen Morán (2015, 425), el círculo de Mecenas era una «pintura al fresco» de la tertulia del Oliver.

En este ambiente son también innumerables, como era esperable, las citas intertextuales de los clásicos y la presencia de personajes literarios, al punto de ser: «La pieza central de la apropiación clasicista de Botas y *opus magnum* de su obra», según expresión de San José Vázquez (2024, 110).

6. Final: La Antigüedad viva en Víctor Botas

Como decíamos al principio de este artículo, muchos títulos de las obras de Víctor Botas remiten el Mundo clásico, pero también son muchos los poemas propios —más allá de las traducciones de *Segunda mano*— relacionados con títulos que lo rememoran, aunque en muchas ocasiones no esté presente la Antigüedad en ellos y el poeta haya creado una relación a veces difícil de descifrar.

El Mundo clásico, más allá de los textos antiguos, impregna su vivir; así, ocurre en un poema sobre una situación cotidiana⁷:

Esta mañana, un viejo
peluquero charlaba
con alguien, apoyando
la espalda, ya vencida,
en su pared (los brazos
en jarras y la blanca
bata a medio desabrochar: era caliente
la tarde y no corría
ni un tanto así de brisa).
Aquella escena
trivial, seguramente
(pensé) va repitiendo
otra que bien podría
tener su sitio exacto diecinueve

⁷ Cf. el magnífico comentario sobre este poema de P. Conde Parrado y J. García Rodríguez (2010, 423–424).

siglos atrás: en la mañana
 final de un veinticuatro
 de agosto, en una calle
 de Herculano.
 No obstante,
 debió haber diferencias: la colilla
 que yo tiré al pasar,
 justo a su lado.

Víctor Botas profetizó ya la inmortalidad de sus versos con aires clásicos —una vez más— en el poema que cierra su primera obra *Las cosas que me acechan*:

El ciego Amor se me posó en los ojos
 y te vi como sólo puede él ver a sus hijos:
 coronada en la noche de fragantes guirnaldas
 y danzando en silencio a la luz de la luna,
 en un temblor de sistros que agitaban tus manos.
 Tú misma te encargaste de romper el hechizo;
 tú misma, tú, esa magia, ese encanto, los dones
 que el azar impasible así nos ofrecía,
 como quien te regala sin motivo una rosa.
 Y el dios loco escapó: huyó espantado y solo,
 hacia alguna otra parte, los párpados sellados.
 He aquí tu grandeza, tu miseria, tu sino.
 Tu victoria también sobre un dios inocente:
 durante un breve tiempo las divinas miradas
 se fijaron en ti y me fueron dictando
 cosas que están aquí, que aquí se quedan —quietas—
 y me salvan de ser tan sólo un pobre imbécil,
 y a ti (no, no es necesario que me agradezcas nada)
 de ser sombra y ser polvo y ser nadie y olvido.

Una reflexión de Santos Domínguez confirma que la vocación de inmortalidad del poeta se ha cumplido, al menos, durante los 32 años pasados desde su temprana muerte:

Es la cultura vivida y asimilada, alejada del adorno de bisutería del culturalismo más superficial. Con una mezcla de vehemencia y distanciamiento que se sirve por igual de la ironía y del mundo antiguo, la vida y la literatura, la experiencia personal y el simbolismo culturalista, el humor y la amargura

vertebran una obra poética que construye un universo literario tan singular y tan auténtico que el tiempo no ha sido capaz de dañarlo⁸.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ RAMOS, E. (2018) «El concepto de tradición clásica y su permanencia en la poesía contemporánea española (de 1950 a la actualidad)», *Dicenda* 36, 9–31.
- ARENAS CRUZ, M. E. (2003) «Culturalismo y poesía: la mirada de Víctor Botas», *Artifara* 3, 1–21.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2004) «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta», *Anales de Literatura Española. Literatura española desde 1975* 17, 11–34.
- BARTOLOMÉ, J. (2017) «El Horacio lírico de Víctor Botas», *Pasavento* V. 2, 291–316.
- BOTAS, V. (1979) *Las cosas que me acechan*, Avilés, Jugar con Fuego.
- BOTAS, V. (1980) *Homenaje*, Oviedo, s. n.].
- BOTAS, V. (1980) *Prosopon*, Carboneras de Guadazaón (Cuenca), El Toro de Barro.
- BOTAS, V. (1982) *Segunda mano*, Gijón, Noega.
- BOTAS, V. (1983) *Mis turbaciones*, Barcelona, Laertes.
- BOTAS, V. (1984) *Arcana Imperii*, Avilés, Cuadernos de Cristal.
- BOTAS, V. (1985) *Aguas mayores y menores*, Oviedo, Oliver.
- BOTAS, V. (1987) *Historia antigua*, Pamplona, Pamiela.
- BOTAS, V. (1992) *Retórica*, Gijón, Ateneo Obrero D. L.
- BOTAS, V. (1992) *Rosa, rosae*, Zaragoza, Crítica 2(mil).
- BOTAS, V. (1994) *Las rosas de Babilonia*, Sevilla, Renacimiento.
- BOTAS, V. (1994) *Poesía (1979–1992)*, Gijón, Llibros del Peixe.
- BOTAS, V. (1995) *Versiones libertinas de Marco Valerio Marcial*, en J. Luna Borge (ed.), *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Peixe, 131–154.
- BOTAS, V. (1997) *El humo del Vesubio*, Oviedo, Nobel.
- BOTAS, V. (1999) *Poesía completa*, Gijón, Llibros del Peixe.
- BOTAS, V. (2004) «Diario inédito (1981–1987)», *Clarín: Revista de nueva literatura* 53, 48–55.
- BOTAS, V. (2012) *Poesía completa*, J. L. García Martín (ed. y pról.), Ediciones de la Isla de Siltolá, Sevilla.

⁸ *Nota final (y fuera de tono)*: Durante la preparación de este artículo, contagiada malamente por la poesía de Víctor Botas, me han venido a la mente unos pobres versos que con todo mi respeto y admiración le dedico *in memoriam* (sé que me perdonará):

Probablemente el poeta
sonreíría socarrón
con las cosas que aquí digo.
Y, sobre todo,
—lo sé—
le importarían un higo.

- CAMPBELL, D. (1982) *Greek Lyric, Vol. I: Sappho and Alcaeus*, Harvard University Press.
- CONDE PARRADO, P. & GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2016) «El libertino Víctor Botas y sus versiones de Marcial», *Mañana es hoy: Víctor Botas, veinte años después* (J. García Rodríguez ed. lit), Ediciones de la Universidad de Oviedo, 29–51.
- CONDE PARRADO, P. & GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2010) «Que aún la lava del Vesubio nos podría abrasar: Pompeya en la poesía española contemporánea», *CFC-ELat* 30.2, 415–441.
- CORTÉS TOVAR, R. (1998) «El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas», *CFC-ELat* 14, 269–283.
- DOMÍNGUEZ, S. (2001) *Diario de un albañil*, Toledo, CELYA Editorial.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, M. J. (1996) «Rasgos comunes y estructura particular de *Xenia* y *Aphophoreta* de Marcial» *CFC-ELat* 10, 135–146.
- D'ORS, M. (1989) «La metapoésía de Víctor Botas», *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, M.^a C. Argente del Castillo Ocaña (coord.), 1, 425–444.
- LUNA BORGE, J. (1995) *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Peixe, 131–154.
- PÉREZ GARCÍA, N. (1996) «Catulo y la poesía española de la segunda mitad del siglo XX», *CFC-ELat* 10, 99–113.
- ORTEGA VILLARO, B. (2019) «La *Antología griega* en la poesía española contemporánea», *Minerva* 15, 207–218.
- ORTEGA VILLARO, B. (2019) «Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas», *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, P. Conde Parrado- J. García Martín (eds), Gijón, Llibros del Peixe, 11–28.
- SÁENZ HERRERO, J. (2007) «La poesía “pisada” de *Segunda mano*: Víctor Botas y sus traducciones de Catulo, Horacio y Marcial», *Interlingüística* 17, 934–943.
- SAN JOSÉ VÁZQUEZ, E. (2024) «*Rosa rosae*, de Víctor Botas: una novela histórica *sui generis*», *CFC-ELat* 44.1, 105–122.

De Jaime Siles a Horacio: tradición clásica visible e invisible

From Jaime Siles to Horace: visible and invisible classical tradition

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS

Universidad de Salamanca

jagi@usal.es

DOI: 10.48232/eclas.168.07

Recibido: 15/04/2026 — Aceptado: 16/04/2026

Resumen.— El artículo estudia la tradición clásica en el libro *Pasos en la nieve* de Jaime Siles, otorgándole un valor central en la trayectoria del poeta, lo que permite extraer consecuencias para el conjunto de su obra. Se estudian a fondo unos cuantos poemas que desvelan la conexión textual con varios autores latinos: Manilio, Plauto, Catulo, Ausonio, y, sobre todo, Horacio. Se examina la presencia de varios tópicos horacianos que forman un conjunto bien trabado estética y éticamente: *Odi profanum volgus, Exegi monumentum, labor limae, non omnis moriar, carpe diem...* Se estudian también textos de poetas que actúan como mediadores modernos (Housman, Auden, Eliot). Se exponen las diferencias y similitudes entre Housman y Siles y se presenta a este último como autor de síntesis, que supera las contradicciones de Housman. Se atiende a la integración de poesía y filología como un elemento de tradición clásica con importantes repercusiones favorables para nuestra cultura y nuestros estudios.

Palabras clave.— Jaime Siles; tradición clásica; A. E. Housman; Horacio; Ausonio

Abstract.— This article examines the classical tradition in Jaime Siles's book *Pasos en la nieve*, highlighting its central role in the poet's trajectory and drawing implications for his entire body of work. A selection of poems is analyzed in depth, revealing textual connections with various Latin authors: Manilius, Plautus, Catullus, Ausonius, and, above all, Horace. The presence of several Horatian themes is explored, forming a cohesive whole, both aesthetically and ethically: *Odi profanum volgus, Exegi monumentum, labor limae, non omnis moriar, carpe diem*. Texts by poets who act as modern mediators (Housman, Auden, Eliot) are also studied. The differences and similarities between Housman and Siles are presented, and Siles is portrayed as a synthesizing author who transcends Housman's contradictions. The integration of poetry and philology is considered as an element of classical tradition with significant and positive repercussions for our culture and scholarship.

Keywords.— Jaime Siles; classical tradition; A. E. Housman; Horace; Ausonius

A Jaime Siles, *ex imo corde gratias*

1. *Pasos en la nieve*, un libro central

La tradición clásica traza en la obra de Jaime Siles dos líneas, una visible (hecha de nombres, temas, personajes, ciudades, mitos, etc.) y otra más

escondida, fruto de *un modo de sentir y elaborar la poesía*. Esta segunda es casi un hilo invisible que sujeta toda su obra. Metonímicamente vamos a explorar la totalidad de su escritura a partir de un libro, *Pasos en la nieve*, publicado hace dos décadas (Siles 2004) y bien asentado en la recepción crítica, tanto su conjunto como algunos de sus poemas (Díez de Revenga 2004, Calvo Revilla 2006, Ruiz Soriano 2006, Díaz Arenas 2011, García-Jurado 2017, Gómez Villegas 2023). Vio la luz en la colección *Nuevos textos sagrados* de Tusquets, que, bajo esa sacralidad laica, proponía una ampliación actual del canon. El libro se revela como central en la etapa de madurez de Jaime Siles y como un clásico en la poesía contemporánea española y europea.

Si, a lo largo del libro, los pasos en la nieve constatan alegóricamente lo efímero, lo clásico (en sus temas visibles y en su modo invisible de elaboración) funciona en él como luz que orienta, salvación frente a la fugacidad y belleza indubitada. La atención al proceso creativo se cierne sobre el conjunto del volumen, cuyo epígrafe inicial es una cita latina de Giambattista Vico: *verum ipsum factum*, convertida aquí en una poética que podríamos traducir así: «Lo verdadero se encuentra sustantivamente en lo realizado». Eso es algo objetivo y va a ser el lenguaje poético.

2. Housman, Manilio y Siles

En el centro de este libro central, el poema *A. E. Housman acaba su edición de Manilio* se yergue como una de las composiciones mayores de toda la obra de Siles. Su extensión (doscientos versos, ocho páginas) va pareja con su alcance, en el que cuestiones vitales, poéticas y culturales se ponen en juego con una perspectiva de totalidad. Es un texto presente en las principales antologías de Siles. García Jurado (2017, 127), que lo ha calificado de poema inagotable, lo ha estudiado como monólogo dramático en el que detecta una filología melancólica y una serie de tensiones que relacionan al poeta con sus modelos. Por su parte, Gómez-Villegas (2023) ha encuadrado el poema en la elegía fúnebre y ha desvelado numerosas referencias históricas del texto.

Cronológicamente, Housman es el mediador entre Manilio y Siles. Pero la tradición clásica puede ordenar las cosas de otro modo: en el poema de Siles, Housman es el clásico (el modelo) y Manilio el mediador entre ambos poetas-filólogos. Mediadores serán también Auden y Eliot.

La locución adverbial «al fin» aparece dos veces en el poema, en dis-

tintos planos de lenguaje y de tiempo. La primera se inscribe en la nota manuscrita que, idealmente, Housman pone en el momento de concluir la edición (Siles 2024,123):

Vuelvo a abrir mi edición de Manilio,
y le añado esta muy breve nota a pie de página,
algo que, como todo, distraiga al buen lector:
«Esta mañana he acabado, al fin,
mi edición de Manilio.
Sé que a nada ni a nadie servirá.
Estoy contento de ello, pues
siempre he creído en el gozo y el lujo
de la inutilidad.
¿Hay algo más inútil
que recorrer el mapa de uno mismo?»

Y otra en el final del propio poema, puesta en la voz de Housman como *dictum*: «al fin logré acabar mi edición de Manilio».

Hay un quiasmo en esas dos ocurrencias de la locución adverbial. «He acabado al fin» / «al fin logré acabar» que resalta su significado poético. Tres asuntos canta Siles en la voz de Housman: las dificultades, el proceso y el resultado. La tradición clásica entronca tanto con el poeta antiguo (Manilio) como con el filólogo moderno (Housman). De hecho, este compite en celebridad con aquel en la historia de nuestros estudios por al menos cuatro razones:

La primera es el misterio de que este filólogo excepcional eligiera para la más importante de sus ediciones (y, según él, de sus obras) un texto y un poeta de rango secundario como los *Astronomica* de Manilio. Puede que a Housman le atrajera Manilio precisamente por lo que Volk (2009) ha llamado «the mystery of Manilius». Quizá quería ser tan enigmático como el autor que editaba.

La segunda es la doble condición de Housman como poeta y filólogo clásico, con la peculiaridad —que acentúa el misterio— de que diferenció tanto ambas dimensiones que literalmente llevó una doble vida intelectual.

La tercera, probablemente consecuencia de la anterior, es su visión de la edición textual como una tarea puramente objetiva, científica y no literaria. El contenido del texto le resultaba un obstáculo y una distracción (aunque el tema científico de Manilio ayudara al cientifismo de su editor) (Page 1983, 171). Semejante concepto de la filología queda tan lejos del

humanismo moderno que Housman, de hecho, rechazó en alguna ocasión impartir conferencias de crítica literaria.

La cuarta es el tiempo que dedicó a su edición de Manilio: más de treinta años (de 1898 a 1930). No fue un plazo calculado, sino fruto de ampliaciones que lo ocuparon desde la mediana edad hasta la ancianidad, con miedo a no verlo terminado (Page 1983, 169). Housman puso su inteligencia y su pasión en ello, indiferente al éxito. La evolución de la cultura clásica hizo que la obra fuese mucho más minoritaria cuando Housman la concluyó de lo que ya era cuando la empezó. Siendo Housman también un poeta, todo eso nos recuerda a otro, el más desdeñoso con el público ignaro, el Horacio del *Odi profanum volgus*.

Housman declaró cuando hubo concluido: «the last volume of my great work is now published», como recuerda Page (1983, 169)¹. Su rechazo a doctorados honoríficos y condecoraciones se basaba en «a sense that his fame must rest on his published work, his “monument”» (Page 1983, 133)².

L. P. Wilkinson (1974, 40) fue el primero que apuntó a que ese «monumento» pertenecía ya a otra época: «an edition of Manilius was a fast-diminishing monument in the modern world». Y lo insertó claramente en la tradición clásica al atribuir a Housman conceptos horacianos que traducían el *Exegi monumentum*: «the desire to build such a monument».

Esa es la tradición clásica que encontró Siles a la hora de dar voz a su Housman. La obra creativa de Housman es mucho más afín a Marcial y Catulo que a los poetas cuyo texto editó, como Juvenal, Lucano o Manilio (Page 1983, 205). Por tanto, no es en la poesía donde hay que buscar el enlace, sino en la *tradición clásica filológica* que, por otra vía, también conduce a Horacio. Shackleton Bailey (1963, 110) planteó lúcidamente que el Horacio editado por Bentley era el *modelo* seguido por Housman en su Manilio³. Las ediciones también se convierten en textos clásicos.

El *Exegi monumentum* de Horacio fue el patrón para la visión personal que Housman tenía de su edición, para la recepción de otros filólogos, y lo será para la versión poética de Siles. Como el vate romano, Housman se está autocanonizando, aunque sorprendente y paradójicamente prefiere hacerlo como editor —de un texto secundario, además— y no como poeta.

Las contradicciones y paradojas de Housman quedan resueltas en el

¹ Similar es otra expresión que emplea Page (1983, 19) para la edición housmaniana de Manilio: «magnum opus».

² Cursiva mía en esta y en todas las demás citas de Housman, Wilkinson y Page.

³ Housman, admirador de Bentley, rechazó rotundamente esta explicación.

poema de Siles, que trata la edición de Manilio como objeto poético y lo hace en términos horacianos. Esto resulta especialmente armonioso estéticamente, porque Horacio era el autor del poema favorito de Housman. Es sabido que toda la frialdad académica del profesor británico se vino abajo en el famoso episodio de 1916, en que —de modo extraordinario— confesó en clase que la oda *Diffugere nives* era el mejor poema de la literatura antigua. Después de leer la oda en latín y su propia traducción, dijo: «Me gustaría emplear los pocos minutos que nos quedan en considerar esta oda simplemente como poesía». (Highet 1954, 299).

Este —dijo apresuradamente, casi como un hombre que traicionara un secreto— es para mí el poema más hermoso de la literatura antigua, y salió rápidamente del aula. (Highet 1954, 300).

Lo excepcional de esa declaración constituye un *momentum* en la tradición clásica, comentado y criticado severamente por Highet (1954, 300):

Esta creencia de que el estudio y la enseñanza de las literaturas clásicas tenían que ser pura y científicamente objetivos ha echado a perder a muchos maestros y a muchos, muchísimos buenos discípulos. A ella se debió en gran parte el retroceso del interés público por los clásicos durante la segunda mitad del siglo XIX.

Igualmente ve Highet (1954, 299) una falta de humanidad en la erudición de Housman. Son problemas mayores que también resuelve Siles elegantemente en su poema.

¿Cómo libera Siles a Housman de sus paradojas? El poema del valenciano armoniza las voces del Housman editor clásico y del Housman poeta; y conecta a ese nuevo Housman (único, más que unificado) con Horacio, el poeta romano al que el británico realmente valoraba más. Siles es capaz de mostrar un Housman horaciano también en su dimensión psicológica: muy seguro de sus logros sin por ello renunciar a la gentileza. El Housman real, famoso por su arrogancia, suavizó su comportamiento una vez concluido su *opus magnum*.

El conjunto del poema silesiano no puede entenderse (en varios planos) si no es como una amplificación del primer verso de la oda 3,30 de Horacio *Exegi monumentum aere perennius*. «Al fin logré acabar» o «he acabado» traducen casi literalmente *Exegi*. «Mi edición de Manilio» es *monumentum* (ya era *monument* para Housman y para los eruditos que reseñaron su obra, como Wilkinson). La diferencia cualitativa está en que

ellos (los eruditos, entre los que se incluye el propio Housman) llevaron el tópico horaciano al código de la filología. Siles lo devuelve al lenguaje de la poesía: reconcilia a Housman con Horacio y, por ende, con la filología humanística.

El poema de Siles es, en cierto modo, una analepsis ficticia (o verosímil, según se lea) que retorna a la doble escritura de Housman (poética y filológica) para cubrir un hueco: el de la síntesis entre poesía y filología clásica⁴. Los resultados positivos sobre la cultura van más allá de un poema y de un autor individuales. Hace visible una poesía de estirpe clásica que sí puede sostener una filología humanística (en contra de lo que afirmaba Housman). Comunica la humanidad de la poesía de Siles a la filología de Housman. Y eso sin ceder ni un ápice en rigor filológico. Esa es una gran aportación de la poesía de Siles a la tradición clásica. Encarna perfectamente la figura del *poeta doctus* (González Iglesias 2021) y la proyecta sobre Housman. El *scholar* de Cambridge había separado la tesis (filología) y la antítesis (poesía). Creo que lo hizo en ese orden, aunque también podría ser válido el contrario. En cualquier caso, Siles, desde la tradición clásica, ofrece una síntesis de ambas en su poema.

Los estudiosos han insistido en la similitud entre Siles y Housman por su doble condición de filólogos y poetas, lo que habría facilitado la fusión entre el yo de ambos en el magno poema del valenciano. Pero, en realidad, sus vidas no son paralelas sino divergentes. Auden escribió un célebre soneto que lleva por título el nombre *A. E. Housman*. Es uno de los hipotextos para el poema de Siles, que ejerce sobre él la *amplificatio*. El texto del valenciano no solo es una ampliación del de Auden sino que también es un metatexto que veladamente lo alude. El Housman de Siles (2004, 117) confiesa:

Ya no tengo ni alumnos, ni clases ni visitas
salvo Auden: ese chico me aprecia
tal vez más que yo a él;
escribe —creo—
pero no me lo enseña,

Auden había retratado así a Housman (remito a García Jurado 2017, 127): «he became / The Latin Scholar of his generation», algo que también podría valer para Siles (tomando de Auden únicamente esa frase, eso sí).

⁴ Nueve años antes de *Pasos en la nieve*, la editorial valenciana Pre-Textos había publicado una antología bilingüe de la poesía de Housman (1995) realizada por Juan Bonilla y titulada *A un joven atleta muerto*. Debemos tenerla en cuenta como uno de los eslabones en una múltiple tradición clásica.

A ello parece aludir Luis Alberto de Cuenca (2014, 453): «Jaime Siles es un auténtico príncipe de humanistas de su generación». En esa aparente traducción que Cuenca hace de Auden hay una significativa variación que habría horrorizado a Housman: el título de humanista.

En *Poesía y filología*, una lección magistral pronunciada en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Salamanca, Siles (2011) ha reivindicado la armonía entre ambas. Como filólogo, estudió la poesía (clásica y moderna, en varias lenguas) y, lo que es más difícil, es capaz de cantar la filología como poeta (el mejor ejemplo es poema *De vita philologica*).

Es más, el poema que estamos comentando, *convierte en poesía la filología científica de Housman*, algo con lo que tampoco Housman estaría de acuerdo. Claro que el Siles poeta recoge el fruto de una trayectoria investigadora previa en la que no ha separado la filología científica de la humanística. Luis Alberto de Cuenca (2014, 454) afirma sobre Siles:

Ha simultaneado siempre los estudios filológicos con la creación poética, sin que en ningún momento haya habido entre ambas actividades más que muestras continuas de complicidad y entendimiento. (...) En Siles, filólogo hasta las más recónditas entretelas de su espíritu y poeta hasta la médula, el amor a la palabra que implica el término *philologia* se expande sin conflicto hacia el área donde reina la Palabra por excelencia y con mayúscula, que es siempre la poética.

Toda la obra de Siles está animada por ese proyecto (también unitario, más que unificador). Una prueba reciente es el trabajo sobre las tumbas de los Escipiones que contiene en miniatura el arco completo de la filología (Siles 2025), desde las cuestiones textuales, epigráficas, arqueológicas hasta el comentario histórico, métrico, literario y poético. La filología clásica es para Siles la filología total, la ciencia general del lenguaje y, por tanto, de la realidad. Siles ha sido presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, mientras que Housman rechazó ser miembro de la Classical Society. Siles tiene de la poesía el mismo concepto amplio que de la filología y ambas se armonizan en la raíz grecolatina. El problema de Housman es que rompió una tradición clásica que se remontaba a los alejandrinos (cuyo exponente más alto es Calímaco) y que Siles recupera sin conflicto.

Por todo ello, el poema que Siles dedica a Housman no es tan obvio como parece inicialmente. Sutilmente es a la vez un *tour de force*, una curación de la esquizofrenia discursiva de Housman y una palinodia

puesta en boca del inglés. En justa reciprocidad, este poema permite a Siles autorretratarse de un modo más amplio: el valenciano —salvo excepciones menores— no se ha dedicado en su muy extensa bibliografía a la edición de textos latinos (sí a la de poetas españoles). Al fundir su yo con el de Housman, está siendo alguien idéntico y alguien radicalmente distinto de sí mismo. El poema es un canto en primera persona propia, pero también la exploración de un yo clásico ideal (poético y filológico). No es cuestión menor. Algunos estudios recientes tienen en cuenta cómo se integran en un yo único las dimensiones académica y creativa de algunos poetas que son profesores de clásicas. Hannaway (2013) lo ha explorado en los ejemplos contrapuestos de A. E. Housman y de Anne Carson. Siles representa una tercera vía, más clásica en sentido estricto. Quizá más horaciana.

Cualquier lector sabe que Horacio reivindica una obra más duradera que el bronce. Siendo así que Roma elegía para sus inscripciones memorables los materiales más duros (el mármol o el bronce), Horacio se atrevió a proclamar una perduración mayor que la de Roma, cosa que se ha cumplido. Eso implícitamente está pidiendo Housman para su edición. Y eso —si extraemos todas las consecuencias horacianas— está pidiendo Siles para su propia poesía. Por algo ha reivindicado a Horacio como su «modelo formal» (Siles 2011, 33) en poesía. Desde la filología también ha analizado su importancia para la tradición poética: «Horacio lírico revisitado: de la doctrina epicúrea a la renovación de la tradición poética», título de su ponencia plenaria en el XV Congreso de la SEEC (Siles 2021b).

Por último, debemos recordar que los textos actuales nos permiten leer los antiguos de una manera nueva y más completa. Cuando la tradición es, como poco, bidireccional, hemos pasado al dominio de la recepción clásica. De modo que el *Exegi monumentum* de Horacio se podría traducir con un matiz aportado por Siles al dar voz a Housman: «por fin logró acabar el conjunto monumental de mis odas».

3. *Labor limae*

Ya hemos señalado que Siles (2004, 117) hace que Housman cante el resultado de su edición, pero también el proceso: «Todavía lo leo, lo reviso, lo anoto. /Tantas veces». La tarea y la temporalidad del poeta (y del editor) protagonizan otro poema de *Pasos en la nieve*, significativamente titulado *Labor limae*. Es la intertextualidad con Horacio más visible dentro del

libro y se encuentra entre las más visibles de toda la obra de Siles, más incluso que la conexión que establece con el *Ars* de Horacio en el libro *Columnae* (González Iglesias 2021). Siles (2004, 59) escribe: «Pulo una difícil forma poemática. /En ella no estoy yo.» Esta intertextualidad casi perfecta se da con una expresión del *Arte poética* (ars 291) que ha dado nombre a un tópico: *limae labor et mora*.

Y ni por su valor ni por sus nobles
 armas sería el Lacio más pujante
 que por su idioma, si no disgustase
 uno por uno a todos sus poetas
 la labor de la lima y su demora. 290
 Vosotros, que sois sangre del rey Numa,
 descartad el poema al que no hayan
 muchos días y muchas correcciones
 diez veces sujetado y corregido
 con perfección de estatua bien pulida. 295
 (trad. González Iglesias 2012, 97)

¿Y la expresión «forma poemática»? En el *Arte Poética* de Horacio *forma* presenta una aparición temprana en el verso 9, *uni / reddatur formae*, cuando alude a que en el monstruo (es decir, en el poema desordenado y no sometido a coherencia), los elementos no «se dejan reducir a única figura». La forma, resultado del trabajo del poeta sobre el poema, lleva aparejado un logro anterior (la unidad del texto, que le otorga también la condición de *simplex* como categoría horaciana) y otro posterior (su inteligibilidad, que no solo guarda relación con la lectura, sino con el intelecto). A eso hay que añadir que el término *forma* (en el latín de Horacio y en el castellano de Siles) implica la inserción del lenguaje poético en el modo clásico de funcionar la literatura: por mimesis, por imitación, que no es otra cosa que figuración cuando se refiere a la realidad. No implica que la poesía sea descriptiva o realista, sino que sea (si se me permite la aparente redundancia) lenguaje intelectualmente inteligible, algo que hace que se remonte al *lógos* griego. La forma poemática también hace que el poema sea reconocible en la familia de la poesía, como un miembro más, con el «aire de familia», la *Familienähnlichkeit*, que Wittgenstein definió en lógica y que en tradición clásica es la consecuencia de la imitación de unos textos por otros.

El concepto de «forma poemática» es superior al de «poema», como un círculo más estricto y más alto. Es más que un poema con forma.

Es el lenguaje sometido a la forma (Horacio usa en *Ars* 293 el verbo *coercuit*, «obligó, sometió») hasta hacer que esta sea lo sustantivo. Ese es, en realidad, el objetivo del poeta que trabaja su obra. En cambio, el texto heterogéneo, que da como resultado el monstruo, no se deja reducir a lo uno. En realidad el término «forma», tanto en Horacio como en Siles, es equivalente del latín *figura*: el resultado de trabajo laborioso del poeta (emparentado con *ingere*, lo que hace el alfarero con su objeto, que en ese caso es dúctil)⁵. La metafórica labor de la lima sobre ese primer material blando viene a significar las correcciones necesarias sobre el texto: enmiendas tachaduras, supresiones... Es lo que Horacio (*ars* 294) recoge en el término *praeseptum*. Esa sería la interpretación literal. Siles matiza: «una difícil forma poemática», expresión que esconde la belleza bajo los tecnicismos poetológicos. Esconde igualmente una enálage: lo difícil no es la forma poemática, sino el trabajo requerido para conseguirla. En un segundo paso se encuentra la lectura conceptual, que implica una metáfora de materiales duros, tanto en Horacio como en Siles. Horacio (y Siles lo tiene en mente) primero plantea la metáfora del alfarero modelando el barro y luego la del escultor que talla el mármol. Ese segundo momento es el que sintetiza la dificultad, por la resistencia del lenguaje que requiere un trabajo escultórico.

Horacio describe el proceso de pulido con gran precisión técnica: *carmen* (la «forma poemática» de Siles) es objeto directo de dos verbos, *coercuit* y *castigavit*: «sujetó» y «corrigió». ¿Cómo llegamos al verbo «pulo»? Se contiene en la fórmula *ad unguem* (*ars* 294), «hasta la uña». Referido a la obra, implica el pulir hasta el más pequeño detalle de la estatua con la que se equipara el poema. Referido al poeta-artista, supondría la comprobación del pulido pasando la uña. Se trata de quitar (más que de poner) y de comprobar.

El trasfondo horaciano nos permite entender plenamente este poema de Siles, el libro en el que se integra y de la obra entera del poeta, fruto de este modo invisible de trabajar. La vinculación horaciana es doblemente bidireccional, como pasaba en *Columnae* (González Iglesias 2021, 454–455). Por un lado, el consejo de Horacio se cumple en el poema de Siles, mientras el poema de Siles se convierte, a su vez, en un arte poética. Por otro, Horacio nos ayuda a entender a Siles, al mismo tiempo

⁵ «Forma poemática» no es, en ese presente del proceso, un sustantivo estático, sino actuante (igual que el adjetivo «poemática» no solo es derivado de poema, sino que tiene el sentido primigenio del verbo «crear, hacer»). En «forma», a la inversa, están los sentidos de sus verbos derivados. Horacio en el *Arte poética* no usa el sustantivo, pero sí dos formas verbales (v. 108) el *format* (cuyo sujeto es la naturaleza) y *formare* (v. 126) como tarea del poeta que crea un nuevo personaje.

que el texto de Siles reinterpreta el *Arte* de Horacio, cuyo resultado bien podría resumirse, casi traducirse, en la línea de Siles: «una difícil forma poemática». Horacio criticaba la indolencia de los poetas romanos que le habían precedido a la hora de trabajar con la lima. Siles responde al reto de Horacio, aplicándolo en su exigencia mayor.

Unas cuantas consecuencias horacianas se deducen del trabajo de pulir el poema en un trabajo difícil. Pudiera parecer que la concentración del poeta en esa labor artística (sin desdeñar lo artesanal) lo distancia cada vez más de la filología, por volver a la antinomia de Housman. Pero pronto nos damos cuenta de que sucede lo contrario. La minuciosa corrección del poeta sobre su propio texto se vuelve similar, si no idéntica, a la tarea que después ejercerá el filólogo sobre el mismo texto. Pulir para alcanzar la perfección, como dice Horacio, hasta el detalle mínimo. Eso hizo Housman con el texto de Manilio (que es «difícil forma poemática»). Housman podría suscribir el verbo silesiano-horaciano: «pulo». ¿Entonces? En un verso Siles soluciona la incompatibilidad que Housman se autoimpuso entre filología y poesía, mostrándonos que el trabajo poético puede ser filológico y que el trabajo filológico puede ser poético. En esto, Siles no hace sino concentrar varios pasajes horacianos.

En *Ars* 445–450, el de Venusia había descrito con más detalle cómo es el trabajo de pulir el texto:

En cambio el hombre íntegro y sensato
rehará todos los versos que carezcan
de arte, será duro con los duros,
trazará con el cálamo una marca
negra cruzando versos descuidados,
podará florituras pretenciosas,
procurará dar luz a los que quedan
poco claros, también explicará
cualquier ambigüedad, y con un signo
anotará los cambios necesarios.
Acabará hecho un Aristarco

Y, el resultado final, como vemos, es que el poeta se convertirá en el filólogo por excelencia: Aristarco. *Fiet Aristarcus*, dice Horacio (*ars* 450). Director de la Biblioteca de Alejandría, inventor de los signos del aparato crítico, primer editor del texto de Homero (es decir del poeta por excelencia), Aristarco encarna las virtudes de la filología helenística (valga la casi redundancia). Guardián del lenguaje y de la calidad literaria, su nombre

aporta una particularidad: no fue poeta y entre sus cuarenta discípulos solo hubo un poeta. Esto nos devolvería a la incompatibilidad housmaniana entre la ciencia y la creación, si no fuera porque Siles las da por superadas, siguiendo a Horacio. No es tanto que el poeta se convierta en Aristarco, sino que «acabará hecho un Aristarco» el corrector por antonomasia. A la excelencia del poeta horaciano se suma el rigor propio de un filólogo alejandrino, cualidades que confluyen en Siles.

¿Más consecuencias que Horacio puede aportar a la declaración silesiana en *Labor limae*? Horacio asigna la corrección al poeta sensato, opuesto al poeta loco. Cordura, seguimiento de Minerva (esto es de la inteligencia...) Racionalidad, sí. Pero también hay una derivación ética. El poeta que pule su texto es *vir bonus et prudens* (*ars* 445). Todo lo que acabábamos de ver procede de *prudens*⁶. ¿Y *vir bonus*? ¿«Hombre de bien», «Hombre bueno»? Ambos probablemente. Ni Horacio en la Antigüedad tuvo miedo del término, ni Antonio Machado, uno de los padres de nuestra modernidad poética, tuvo miedo de afirmar que era, en el buen sentido de la palabra, bueno. ¿Ética en la corrección? Sí, porque el bien es único. Pulir una difícil forma poemática es buscar la perfección estética, y, al tiempo, inevitablemente, dota al poeta de una condición magisterial, por magistral, como poeta y como crítico. En el *Arte* (438), Horacio pone como ejemplo a Quintilio Varo, el crítico literario amigo de Virgilio que protagoniza la oda 1, 24 de Horacio. El poeta que es capaz de trabajar bien su propia obra se convierte a la larga en maestro de otros poetas.

Siles enuncia el sintagma de acuerdo con la formulación habitual del tópico *labor limae*, que invierte los términos del original. También lo resume. ¿Desvirtúa eso la eficacia de la intertextualidad con la *Poética* de Horacio? Todo lo contrario: recurrir a la acuñación secular del tópico refuerza el vínculo intertextual, fraguado en la tradición clásica, y subraya la «horacianidad» del poema, no sólo porque Horacio sea el poeta romano más fecundo en tópicos, sino porque su *forma mentis poetica* parece estar actuando para que sus versos o sus fragmentos acabasen en forma de tópico. Casi autológicamente, Horacio parece esperar el pulido del tiempo sobre sus *callidae iuncturae*.

La fórmula horaciana completa nos sirve para explicar, como si fuera un comentario en orden cronológico inverso, el enunciado de *limae labor et mora* (*ars* 291). Siles declara estar cumpliendo una, pero la intertextualidad incluye la otra: la labor de la lima y la demora. Como hendíadis,

⁶ En paralelo a la definición catoniana del orador, *vir bonus dicendi peritus*.

significa «la lentitud propia del acto de pulir». Y así se concatenan como las cerezas los tópicos horacianos. La lentitud no está solo en el proceso. Se confirma en los nueve años de espera que Horacio propone antes de publicar (*ars* 388). También se vincula a la excelencia del *poeta doctus*, cifrada en las columnas de Horacio (*ars* 373) y de Siles en *Columnae* (González Iglesias 2021)⁷. Todo ello conduce a la perduración del artista en su obra: el *Exegi monumentum* de Horacio en la oda 3.30 es el «Por fin logré acabar mi edición de Manilio» que Siles hace decir a Housman y es el «pulo una difícil forma poemática» del propio Siles. Este «pulo» comparte con *exegi* el ser un verbo en primera persona. Horacio y el Housman silesiano hablan en perfecto, mientras que el propio Siles nos lo cuenta en un proceso durativo que «transmite en directo» el proceso creativo, equivale a un «estoy puliendo» autológico. Esa es una de las claves de la modernidad de Siles y de la innovadora *aemulatio* que ejerce con respecto a Horacio.

Muy interesante es la *intertextualidad sintáctica*: «pulo» y *exegi* en la misma posición. Comprendemos ahora que «difícil forma poemática» es otra muy buena traducción para *monumentum*. Se suma a las características horacianas que hemos atribuido a «forma poemática» (perfección, unidad, inteligibilidad, simplicidad, carácter mimético, claridad, figuración). ¿Todo ello se agota en el objeto lingüístico que llamamos poema? Ni mucho menos. Ese es el primer paso, como sucede en Horacio. Al situar el yo en una perspectiva de claridad, el poema conquista la eternidad por vía de la lentitud. Sale del tiempo lineal, rápido, vertiginoso, de la modernidad tardía, para volver al tiempo circular, que es de los clásicos.

Siles llega a ese tiempo clásico directamente (sincronizándose textualmente con Horacio) pero también —creo— mediante uno de sus maestros, Eliot, que funciona como un gran mediador, esa categoría fundamental de la tradición clásica. En el Siles más clásico late el Siles más moderno, el que cumple lo que Eliot, siguiendo a los presocráticos, formuló en los cuatro primeros versos del primero de sus *Cuatro cuartetos*:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present.

⁷ No parece casual que en *A. E. Housman...*, Siles (2004, 119) recurra a este símbolo: «que extiende su dominio por columnas».

El «yo» desorientado de Siles en *Pasos en la nieve*, desubicado a menudo, que (se) interroga insistentemente por su lugar en el mundo y en el texto, encuentra en la intertextualidad con Horacio un anclaje que lo sitúa en la tradición, en el mundo y en el lenguaje. Se salva en el acto de pulir la forma poética, pero más aún se salva en el acto de declarar que lo está haciendo. En la lúcida consciencia de las cosas y en el enunciado bello que las convierte en logos. El «pulo» convierte el *exegi* en un tiempo eternamente presente, en el que permanece el poeta y permanecemos sus lectores, traspasando los años, *perennius*, por decirlo con Horacio. Para entender esta gran mediación del poeta británico, remito al espléndido ensayo de Siles (2021b), *Un Eliot para españoles*⁸.

Situarse en la tradición no es quedarse en el pasado, sino en un presente sin fin. La consecuencia horaciana definitiva de *Labor limae* la hemos visto ya en *A. E. Housman...* y la volvemos a encontrar aquí, enlazando con la oda 3,30: *Non omnis moriar*. La edición de Manilio y la propia poesía son triunfos, siquiera parciales, sobre la muerte. Esto no es una hipérbole, sino una certidumbre (aunque sea también parcialmente) en los textos sucesivos de los poetas (Horacio, Eliot, Siles...) y, por ellos, en el lenguaje mismo.

4. *Captivi*, de Plauto

El poema *A. E. Housman...* forma parte de una sección dentro de *Pasos en la nieve* que lleva el significativo título *Vidas evaporadas*. Los poemas de Siles ofrecen una salvación frente al olvido y a la muerte. Acogen una serie de personajes, cercanos todos a Siles en el tiempo y en alguna afinidad personal y estética: su maestro Antonio Tovar al llegar a Salamanca, A. E. Housman al terminar su edición de Manilio, Antonio Espina, Anthony Blunt, José María Ribelles, Juan Ferraté. Todos en la órbita de las humanidades y del arte. Todos en la tradición clásica, aunque de distintos modos.

Basta con una cala para dar cuenta de ello. Sir Anthony Blunt, en el monólogo dramático que le concede Siles (2004, 132–133), medita:

No solo los astros ven
los furtivos amores de los hombres:
también yo que no soy ningún astro,

⁸ Volviendo a Housman, Eliot lo consideraba uno de los maestros vivos de la prosa en inglés (Page 1983, 139).

asisto al espectáculo del ser. Y no me gusta.

La humanidad de Blunt está configurada a partir de su (implícita) lectura de Catulo 1,7,7–8: «*aut quam sidera multa, cum tacet nox, /furtiuos hominum uident amores*». La apropiación de los versos de Catulo es un auténtico acto de recepción clásica, que los inserta en un poema de signo absolutamente distinto.

Cierra la serie un poema que rompe el procedimiento de conjunto: *Captivi*, de Plauto. A diferencia de los otros, el título no nombra al protagonista contemporáneo, sino al autor latino de fondo. Es por ello el más llamativo —de nuevo, aparentemente— desde el punto de vista de la tradición clásica. ¿Es Plauto aquí lo que era Manilio en el poema dedicado a Housman? En ese caso ¿cuál es la vida evaporada aquí? Podría ser el profesor de textos latinos de Siles en Salamanca, Ricardo Castresana, en un curso en el que tradujeron *Captivi*⁹. Siles habla de él y lo interpela con el trato respetuoso, «Don Ricardo»¹⁰, a pesar de que habían pasado treinta años desde los hechos relatados. Parece cierto que el protagonista no es Plauto, como no lo era Manilio en el poema de Housman. Jugando con el título plautino, la secuencia trimembre que llega hasta Siles (y que articula toda la serie de poemas) queda aquí más evidente: «Querido Don Ricardo / esclavos de la vida / somos todos: Plauto, usted y yo» (Siles 2004, 141). Así deducimos esta otra: Manilio-Housman-yo. El protagonista último es el propio Siles, como lo es en toda la serie. La vida evaporada es la propia. *De me fabula narratur*, parece decirnos —también horacianamente— el poeta valenciano. Su evocación de las clases en la facultad salmantina, el palacio de Anaya, con su arquitectura neoclásica (de nuevo invocando las columnas) no hace sino evocar la clasicidad perdida del mundo de su juventud. ¿Cuál es la salvación? Una vez más, el texto en latín, la filología, el estudio riguroso. Lo demás son incertidumbres, que el poema concreta en múltiples interrogaciones. En relación con el poema dedicado a Housman, hay dos datos cronológicos externos que me gustaría anotar. En esa «mañana de 1971» Jaime Siles

⁹ Estas evocaciones poéticas tienen su correlato en las filológicas: Siles (2023, 57 y 95) también ha evocado en prosa su aprendizaje clásico en su *alma mater* salmanticense. Dado que sus profesores son también objetos poéticos, puede verse la lista completa de docentes de Filología Clásica que tuvo Siles durante los cursos 1970–71 y 1971–72 en González Marín (2023, 160–161).

¹⁰ El tratamiento «don» para el profesor marca una época de reconocimiento de la autoridad magistral, ininterrumpida desde el mundo antiguo hasta hace muy poco. Tiene, por tanto, una inserción implícita y analógica en la tradición clásica. Pensemos que Javier Velaza en el poema *Débil*, de *Las ignorancias* (libro de 2025), introduce un interesante anacronismo, cuando llama «don Orbilio» al maestro de Horacio.

podía tener veinte o veintiún años (ya que nació en abril de 1951 y en esa época las asignaturas duraban toda el curso). El más famoso poema de Housman se titula *When I was one-and-twenty* y en su segundo verso declara: «I heard a wise man say». En el poema de Siles «un hombre de mi edad / de la edad que ahora tengo / explica a sus alumnos / un pasaje de Plauto». Siles —profesor ya, maestro, sucesor de Horacio— ha vuelto al texto de Plauto y proustianamente ha retornado a su etapa de estudiante salmantino «después de treinta años» (Siles 2004, 141). En la traducción de Bonilla, Housman nos cuenta algo que parece lo mismo que le pasó al joven Siles: «cuando tenía veintiún años / un hombre sabio me avisó». Es como si nos hablara el mayor de los Pisones, al que Horacio encomendó su *Poética*. ¿Y el plazo de los treinta años? También es housmaniano, es el que el filólogo británico entregó al texto de Manilio. Anoto, en fin, la relación de este poema con otros dos del libro que extreman las dos figuras arquetípicas contenidas en *Captivi, de Plauto: Antonio Tovar llega a Salamanca* (en el que Siles despliega la figura del maestro no ya en uno de sus profesores, sino en su director de tesis). Y la figura del estudiante, que se amplifica en el poema: *En otra Salamanca*, que concluye con una sentencia impresionante, que bien podría cifrar la filología clásica melancólica (García Jurado 2017, 122 y 128) de Siles y de otros poetas discípulos suyos: «en otra Salamanca pasó mi juventud» (Siles 2004, 112).

5. *Acotaciones: del carpe diem al tema de la rosa*

Acotaciones es un poema que se integra en la VIII sección de libro, titulada de manera algo más amplia que el poema: *Acotaciones y confidencias*. Es este un texto sobre el recuerdo y la percepción subjetiva de lo real, atravesado por la temporalidad. Los dos primeros versos lo integran en la alegoría del libro: «En el flujo y reflujo de una nieve muy lenta / en la que flota sólo un perfume de tiempo». Ahí se da la consciencia extremada del poeta: «percibo algo que queda más allá de las cosas». Todavía en su zona inicial se describe el motivo recordado: «Un agua que rodea el tallo de unas rosas». El poeta se identifica con esas rosas recordadas, tanto en la existencia como en el fin de esta. El poema anota lo que indubitablemente existe, que es el recuerdo (Siles, 145):

Dentro del búcaro donde están las rosas
cuyo tallo aún verdea y extiende

sobre la superficie de la mesa
líquenes de sombra

A la luz del horacianismo general del libro, planteo, todavía como hipótesis, la conexión de este poema con el poema latino *De rosis nascentibus*, cuya autoría se atribuye a Ausonio, aunque se nos haya conservado en la *Appendix Vergiliana*. Es llamativo que Siles recoja el color verde de los tallos con un solo vocablo, el verbo «verdea». Así es como describe ese color la lengua latina (*viret*) y exactamente es como lo hace el poema de Ausonio (v. 25), *haec viret angusto foliorum tecta galero*, y, por último, como suelen hacer las traducciones (sigo la de Antonio Alvar en Cuenca y Alvar 2004): «una [rosa] verdea cubierta por un estrecho sombrero de hojas».

No menos relevante es que Siles use el verbo en singular y en presente, exactamente como el poema latino. En Ausonio el singular es lógico, porque se refiere al tallo de una rosa (o a las rosas de una en una). En cambio, en Siles, es un singular colectivo, casi un singular poético, fruto del arte (en rigor, esperaríamos «cuyos tallos aún verdean»). Lo que habitualmente no tendría por qué ser un latinismo ni un poetismo, aquí considero que es ambas cosas, la segunda por la primera, dentro ya de la tradición clásica, como espero demostrar.

El adverbio «aún» se reitera en otros versos que traen otro plano de realidad y de lenguaje «la lámpara que aún tiene, como entonces/ encendida su luz». «De manera que todo lo sufrido/ es aún mi sufrir» (Siles, 146). Otro adverbio, «todavía», sinónimo y variante de «aún», reforzará la urgencia temporal: «la comenzada muerte de las rosas /todavía no ha comenzado su proceso» (Siles, 146). El momento anterior es el de la vida y llega hasta el instante de la contemplación, que se fusiona con el poema.

En este punto ya podemos establecer una relación intertextual con el *De rosis nascentibus*. Las rosas de Siles no están en su momento naciente. Al contrario, están empezando a morir. Hay una prolepsis en el endecasílabo «la comenzada muerte de las rosas» que hace insoslayable relacionarlo con el famosísimo final de Ausonio (Cuenca y Alvar 2004):

Si vio nacer una la Aurora rutilante,
a esa la caída de la tarde la contempla ya mustia.
Mas no importa: aunque inexorablemente deba la rosa rápida morir,
ella misma prolonga su vida con los nuevos brotes.
Coge las rosas, muchacha, mientras está fresca la flor y fresca tu
juventud,
pero no olvides que así se desliza también tu vida.

El poema de Siles se inserta de lleno en el tema de la rosa, vinculado a uno de los tópicos mayores de la tradición clásica: el *collige, virgo rosas* y por él, al *carpe diem*. A su vez, la oda 1,11 de Horacio era una variación sobre un fragmento de la carta de Epicuro a Meneceo. De pronto, se abre ante nuestros ojos una línea clásica que va desde la Grecia helenística hasta el Barroco.

Siles insiste llamativamente en la familia léxica de «fluir» («flujo», «reflujo», «flota», «fluimos», «fluir»): «En el *flujo* y *reflujo* de una nieve muy lenta / en la que *flota*»¹¹. Sabedores de la consciencia lingüística de un latinista tan fino como Siles, no podemos excluir de esa serie el término «flota», cuyo origen latino, *fluctuat*, es un verbo derivado de *fluctus*, que a su vez procede de *fluire*. Finalmente el poeta asocia su caducidad a la de las rosas («ellas y yo *fluimos*») y constata que solo el recuerdo las sustrae a ese deterioro: «ahora que la memoria las aísla / de lo que fue o ha sido su *fluir*» (Siles 2004, 146). En ese punto podemos comparar esas seis formas de la familia léxica de «fluir» con otro vocablo del poema de Ausonio, el verbo *defluxit*, perfecto de *defluo*, («descender suavemente, como el agua que fluye») que aparece en el verso del *De rosis* 37: *ecce et defluxit rutili coma punica floris / dum loquor, et tellus tecta rubore micat*. «He aquí que la purpúrea cabecera de la flor se desprende suavemente / mientras estoy hablando». El *dum loquor* del posible hipotexto latino tiene dos consecuencias para nuestra lectura desde la recepción clásica.

La primera es intelectual, de orden discursivo: nos muestra que el transcurso del poema de Siles es también el del tiempo que duran las rosas. Después de Ausonio, la rosa se convierte en unidad poética de medida del tiempo. Siles no ha hecho sino aplicar esa unidad de medida a su propia temporalidad. Si el poema latino antiguo se titula tradicionalmente *De rosis nascentibus*, el de Siles bien podría acogerse al rótulo «De las rosas murientes», puesto que habla de «la comenzada muerte de las rosas». Lo que *prima facie* parece una réplica contradictoria al poema de Ausonio, no es sino una variación, una síntesis enfocada desde el final del poema, que es el fin de la vida de esas flores.

La segunda consecuencia del *dum loquor* ausoniano es, como sabemos, su intertextualidad casi perfecta con la oda 1,11,7–8 de Horacio: «*Dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem*». Eso nos lleva a concluir que, bajo las rosas efímeras de Siles, late un *carpe diem*, más velado, eso sí, que en el de Ausonio.

¹¹ Las cursivas en esta serie de términos son mías.

Es interesante que en el poema de Siles las rosas están ya cortadas, en el búcaro. Los verbos *carpe* y *collige* se han cumplido ya. «Alguien» lo ha hecho: «alguien ha puesto hoy / rosas en un búcaro». Siles omite elegantemente cualquier identidad y así debemos dejarlo. En cambio, si leemos a Siles desde Ausonio, ese alguien sería la doncella destinataria del imperativo famoso. Más aún: si lo leemos desde Horacio, sería Leucónoe. En ambos casos, lo que importa es que el poeta (categoría que asume a los tres de esta sucesión, Horacio, Ausonio y Siles) contempla las rosas ya cortadas, en un momento posterior. ¿De qué ha servido la sabiduría de los poetas sabios, Horacio y Ausonio, una vez cumplido su consejo? De no mucho, si constatamos, por un lado, las dudas que cercan al poeta actual y, por otro, la inexorable muerte que acecha a las rosas, que no se han librado de esa amenaza por haber sido cortadas. El mismo destino espera a los otros destinatarios del poema (poeta, doncella, lectores).

Con esa continuidad entre dos momentos, el texto de Siles se vuelve una suerte de secuela de los dos tópicos antiguos. Su título *Acotaciones* puede adquirir así un sentido particular que nos hace ver que *Acotaciones* puede funcionar como hipertexto de los poemas de Ausonio y Horacio (de cada uno de ellos, y del clásico por el tardío). Se ajusta impecablemente a la definición académica del término *acotación* (DRAE): «apunte en el margen de algún escrito o impreso». Incluso el ejemplo de uso y los sinónimos nos pueden ayudar a entender el texto de Siles en la tradición clásica: «Devolvió el manuscrito lleno de acotaciones»¹².

Este nuevo momento hace que los tres textos se relacionen casi como viñetas de una secuencia o como fotogramas de una película en movimiento. Algo de eso parece tener en mente el poeta (aunque él hable de la realidad, y nosotros del lenguaje) cuando afirma sobre las rosas: «ellas y yo fluimos / hacia este *continuum* de imágenes». Además de la sucesión visual, es inevitable plantearse una *sucesión textual*, propia de la tradición clásica, que no deja de ser un *continuum*. La memoria, verdadero motor del poema de Siles, no solo recupera las rosas de otro momento vital. También hace que las rosas presentes sean vistas a la luz de las rosas de Ausonio y, por tanto, del *carpe diem* de Horacio. Un poema tan absolutamente lírico se integra así en una suerte de modo narrativo que lo articula con los otros dos poemas líricos que lo preceden, el de Horacio y el de Ausonio.

¹² Además, dado el interés de Siles por el teatro y los varios monólogos dramáticos presentes en el libro *Pasos en la nieve*, no está mal leerlo también como acotaciones al texto dramático, que dan la clave de su lectura.

Sin descartar la invitación al goce vital, muy encriptada (y resuelta nuevamente en melancolía) hay otras ramificaciones del tópico horaciano en otros tópicos que parecen haber atraído a Siles. «Y yo, que las miraba», declara el poeta novísimo. Ausonio usa el verbo que da origen a «miraba», también en imperfecto de indicativo y en primera persona de singular, aunque el sentido sea «admirar». Su complemento directo también son las rosas (*mirabar... rosas*). *De rosis nascentibus*, 35–36: «*mirabar celerem fugitiva aetate rapinam, / et dum nascuntur consenuisse rosas*». «Yo estaba sorprendido de ver el robo implacable del tiempo huidizo / de contemplar cómo envejecen las rosas apenas nacidas». Curiosamente, la mayor coincidencia de Siles con Ausonio es la del yo que ve y es consciente: «desde dónde las veo, / en qué edad me sitúo», dirá Siles.

Volvamos a la arborescencia temática del *carpe diem*, que lo lleva en la Edad Media latina a transmutarse en el *Gaudeamus*, y, dentro de este, a dar nombre definitivo al tópico del *ubi sunt*, de honda raigambre grecolatina. Este tópico, asociado al de las rosas efímeras, hace posible que leamos plenamente las preguntas de Siles en términos latinos. El poema lanza en su final una serie de preguntas acumuladas, como en una *congeries* angustiosa: «¿desde dónde las veo?, / ¿en qué edad me sitúo? / ¿O, como ellas, carezco de tiempo yo también? / ¿Un yo sin tiempo puede darse en lo vivo? / ¿Un yo sin tiempo es un yo también?» Creo que podemos resumirlas variando el tópico. Siles se plantea un «*ubi sum?*». La diferencia: que él no está urgido por el ansia de placer ni por el miedo a la muerte, sino por la necesidad de conocimiento. Su *ubi sum* posmoderno está conectado directamente con el *collige, virgo, rosas* y con el *carpe diem*, tanto como lo estaba el *ubi sunt* medieval. Entre lo vital y lo intelectual se sitúa el *ubi sum* de Siles, que podemos calificar de existencial, porque convierte las interrogantes del *ubi sunt* en las incertidumbres del hombre sin más asideros que los de una cultura hecha, a su vez, de preguntas. La respuesta, de acuerdo con la poética de Siles, está en el propio texto. El lugar del yo, como el de las rosas, es el propio poema.

Y así llegamos a la última rama de esta arborescencia de tópicos latinos. Umberto Eco hizo famoso en la cultura de masas un dístico latino medieval: «*stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*» «La rosa primigenia perdura en su nombre, tenemos solo los nombres desnudos». Era una curiosa variante textual del poema escrito por Bernardo de Cluny. Oigamos la explicación del propio Eco en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*: «Se trata de un verso extraído del *De contemptu mundi* de Bernardo Cluniacense que compuso variaciones sobre el tema del *ubi sunt*.» (Eco

1985, 9). La idea es «que de todo eso que desaparece solo nos quedan meros nombres» (Eco 1985, 9).

Siles muestra que lo que queda de las rosas es el poema, el lenguaje que nombra y que salva, porque un poema es un nombre pleno. En ese sentido de plenitud, Siles salva las rosas más que Ausonio. Casi formando un díptico, el libro *Pasos en la nieve* presenta, en la página de enfrente, el poema *Inercias*, cuya estrofa final se expresa con similar incertidumbre respecto al yo, y similar certidumbre respecto al lenguaje (Siles 2004, 147):

y volveré a encontrar
sólo tu nombre.
Tu nombre es quien me espera:
solo tu nombre.

«Solo tu nombre» no sería mala equivalencia para el tópico del *nomina sola*. No pretendo que este otro poema se refiera a las rosas. Pero sí nos ayuda a explicar el poema anterior como *nombre de las rosas*, es decir, como lenguaje en el que perdura lo que fue efímero (incluido el yo del poeta, que fluye con las rosas y con el poema). Y no solo de estas. Es sabido que el poema de Bernardo en su edición más reconocida, menos bella pero más lógica, afirma algo distinto: «*Roma pristina nomine, nomina sola tenemus*» (Halvarson 1963, I, 952). De Roma quedaría solo el nombre (que es lo que vino a decir Horacio en la oda 3.30, convertida en uno de los nombres de Roma). De nuevo en estrecha relación con el *ubi sunt*, el tema de la fugacidad de la rosa parece haber surgido del de la desaparición de Roma. La paronomasia *Roma/rosa* nos lleva a otra de Siles, «rosas»/«cosas». Todo lo que hemos dicho sobre la fugacidad de las rosas vale para la fugacidad de las cosas. En justo contrapeso, también el poema salva las cosas, es decir, lo real. Aquí el término «cosas» abre una relación fuerte con otro poema latino especialmente caro a Siles, el *De rerum natura* de Lucrecio, que dejamos para otra ocasión.

6. Conclusiones

Hemos visto la fuerte presencia de la tradición clásica en el libro *Pasos en la nieve*, central en la trayectoria de Siles. Aunque los textos y autores invocados son diversos (Manilio, Plauto, Catulo, Ausonio), el autor de referencia es sin duda Horacio. Varios tópicos horacianos, tanto de la *Poética* como de las *Odas* se detectan de modo más o menos visible en el

libro: *Odi profanum vulgus, Exegi monumentum, labor limae, non omnis moriar, carpe diem...* Además de esas relaciones textuales, hay un modo invisible de concebir el poema y la vida basado en la búsqueda de la excelencia, que no deja de ser una forma del bien, con consecuencias estéticas y éticas totalizadoras en la obra de Siles. Horacio es para Siles un modelo formal, pero también intelectual: poeta de la inteligencia y de la cordura. Hemos visto como una aportación valiosa a la cultura y a los estudios clásicos el concepto de Siles que armoniza la poesía y la filología, desplegando también los consejos horacianos y haciendo compatibles la filología científica con la humanística. La conciliación entre el profesor de clásicas y el creador inserto en la tradición sitúa a Siles en una tercera vía, diferente de los modelos de Housman y de Anne Carson. Todo ello forma parte de la más alta tradición clásica literaria.

Referencias bibliográficas

- CALVO REVILLA, A. (2006) «Pasos en la nieve en la trayectoria poética de Jaime Siles», *RILCE. Revista de filología hispánica* 22, 139–154.
- CUENCA, L. A. DE Y ALVAR, A. (2004), *Antología de la poesía latina*, Madrid, Alianza.
- CUENCA, L. A. DE (2014) «Coda: Apunte sobre Jaime Siles», en S. Arlandis (ed.), *Desvelo del lenguaje. La poesía de Jaime Siles*, Madrid, Biblioteca Nueva, 453–454.
- DÍAZ ARENAS, A. (2011) «“Pasos en la nieve” y “Actos de habla” de Jaime Siles», *Liburna* 4, 161–167.
- DÍEZ DE REVENGA, J. (2004). «Pasos en la nieve de Jaime Siles», *La Opinión* 25–6.
- ECO, U. (1985), *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- GARCÍA-JURADO, F. (2017) «Teatralidad de lo lírico: el “monólogo dramático” como encuentro complejo entre literaturas antiguas y modernas» en Carmen González Vázquez (ed. lit.), *El teatro en otros géneros y otros géneros en el teatro: II Estudios de teatro romano en honor del profesor Benjamín García Hernández*, Zaragoza, Libros Pórtico, 103–135.
- GÓMEZ VILLEGAS, N. (2023) «*Funus Grammaticorum*: funerales de filólogos», en M. A. Coronel y R. Hernández (eds.), *Jaime Siles. Un poeta para la vida, una vida para la poesía*, Valencia, Olé, 405–417.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2012) *Horacio. Arte poética*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2021) «*Columnae* en Horacio y en Jaime Siles: la excelencia del *poeta doctus*», *SPhV Anejo* 2, 447–456.
- GONZÁLEZ MARÍN, S. (2023), «Lista de profesores de filología clásica en la Universidad de Salamanca desde el curso 1938–39 hasta 2022–23», en M. A. Andrés Sanz, M. P. de Hoz García-Bellido y M. A. Santamaría Álvarez (eds.) *La filología clásica y la Universidad de Salamanca. Conmemoración del VIII Centenario de*

- la Universidad. 1218–2018*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 139–212.
- HALVARSON, K. (1963) *Bernardi Cluniacensis Carmina de Trinitate et De Fide Catholica, De castitate servanda, In libros Regum, De octo vitiis*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- HANNAWAY, C. B. (2013) *Translations of the Self: A. E. Housman and Anne Carson, Between Scholarship and Creativity*. Tesis doctoral, Durham University.
- HIGHET, G. (1954) *La tradición clásica : influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, t. II, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1954.
- PAGE, N. (1983) *A. E. Housman: A Critical Biography*, Londres, Macmillan.
- RUIZ SORIANO, F. (2006) «*Pasos en la nieve de Jaime Siles: el dolor de la vita punctum fugit*», Cuadernos para investigación de la literatura hispánica, 31, 133–164.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (1963) «Bentley and Horace», *PLPh* 10, 105–115.
- SILES, J. (2004) *Pasos en la nieve*, Barcelona, Tusquets.
- SILES, J. (2011) *Poesía y filología*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- SILES, J. (2021a) *Un Eliot para españoles*, Sevilla, Athenaica Ediciones.
- SILES, J. (2021b) «Horacio lírico revisitado: de la doctrina epicúrea a la renovación de la tradición poética» en Jesús de la Villa Polo *et al.* (eds.), *Forum classicorum: perspectivas y avances sobre el Mundo Clásico*, Madrid, Guillermo Escolar Editor; Sociedad Española de Estudios Clásicos, 99–140.
- SILES, J. (2023) «La Universidad de Salamanca y la Filología Clásica del Siglo XX», en M. A. Andrés Sanz, M. P. de Hoz García-Bellido y M. A. Santamaría Álvarez (eds.) *La filología clásica y la Universidad de Salamanca, Conmemoración del VIII Centenario de la Universidad. 1218–2018*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 55–102.
- SILES, J. (2025) «Lingüística, filología y hermenéutica en torno a CIL, I2, 11», *Archivum* 75, 681–707.
- VOLK, K. (2009) «The Mystery of Manilius», *Manilius and his Intellectual Background*, Oxford, Oxford University Press, 1–13. DOI: <<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199265220.003.0001>>
- WILKINSON, L. P. (1974) «A. E. Housman, Scholar and Poet», *HJS* 1,32–46.

Poetas romanos en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: antología comentada*

Roman Poets in the Poetry of Luis Alberto de Cuenca: An Annotated Anthology

VICENTE CRISTÓBAL

Universidad Complutense de Madrid
vcristob@ucm.es

JUAN LUIS ARCAZ POZO

Universidad Complutense de Madrid
arcaz@ucm.es

DOI: 10.48232/eclas.168.o8

Recibido: 15/04/2026 — Aceptado: 20/04/2026

Resumen.— El objeto del presente trabajo es ofrecer una muestra comentada de la recepción de algunos de los principales poetas latinos en la poesía de Luis Alberto de Cuenca.

Palabras clave.— Luis Alberto de Cuenca; Tradición clásica; Catulo; Lucrecio; Virgilio; Horacio; Propertio; Ovidio; Marcial; Pseudo-Ausonio

Abstract.— The object of this work is to offer an annotated sample of the reception of some of the main Latin poets in the poetry of Luis Alberto de Cuenca.

Keywords.— Luis Alberto de Cuenca; Classical tradition; Catullus; Lucretius; Virgil; Horace; Propertius; Ovid; Martial; Pseudo-Ausonius

Dedicamos estas páginas a Antonio Alvar Ezquerro —él adivinará por qué—, laureado traductor y estudioso de los poetas latinos... y, sobre todo, buen amigo

Varios de los muchos estudios que se han publicado en torno a la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) están dedicados a analizar el peso que en ella tiene la tradición clásica¹, un aspecto que también es crucial para el resto de la generación novísima en la que nuestro autor se

* Aunque la disposición, organización y revisión general del material del presente trabajo ha sido realizada conjuntamente por los autores que firman el artículo, queremos hacer constar que los comentarios a los poemas de Catulo han corrido a cargo de J. L. Arcaz Pozo y los relativos a Lucrecio, Virgilio, Horacio, Propertio, Ovidio, Marcial y Pseudo-Ausonio se deben a V. Cristóbal.

¹ Véanse, entre otros, los estudios más o menos generales y/o particulares de Lanz (1994 y 2011), Suárez Martínez (2008, 2010, 2014, 2017 y 2019), Martínez Sariego-Laguna Mariscal (2010), Adrados (2011), Logroño Carrascosa (2018) y Giménez (2021).

encuadraría. Pues, a pesar de no contarse inicialmente entre los poetas incluidos en la conocida antología de J. M.^a Castellet que da nombre al grupo (*Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970), sería posteriormente, junto con otros poetas de los años 70, sumado a dicha generación por compartir similares presupuestos estéticos. Uno de esos presupuestos es precisamente el frecuente vínculo con lo grecolatino al que ahora nos estamos refiriendo. En esa bibliografía específica suele incidirse en que la notable huella del mundo antiguo en la obra del poeta madrileño obedece a —y está condicionada por— su formación y su oficio como filólogo clásico; ese es el factor, claro está, que ha marcado y determinado buena parte de su producción, tanto la de su etapa más hermética y oscura (característica aplicable también a otros novísimos) como la de la denominada «línea clara» que se inicia con la publicación en 1985 del libro *La caja de plata* (Sevilla, Renacimiento).

En efecto, sus vínculos académicos con el mundo clásico, orientados preferentemente hacia el helenismo (con trabajos científicos y traducciones que han dado cuenta, entre otras muchas publicaciones, de las obras de Homero, Eurípides, Calímaco, Euforión de Calcis o Argentario), han generado una suerte de alianza entre filología y creación poética cuyas evidencias textuales, explícitas o implícitas, ya han sido destacadas convenientemente². Y aunque en el escrutinio que tales trabajos han hecho de sus deudas con la tradición de Grecia y Roma suelen tenerse en cuenta los poetas latinos, no han sido estos, sin embargo, objeto de puntual atención, salvo en referencias tangenciales. El objeto, pues, de las páginas que siguen es ofrecer un breve florilegio comentado de los poetas de Roma (Catulo, Lucrecio, Virgilio, Horacio, Propertio, Ovidio, Marcial y Pseudo-Ausonio) que son, en especial, materia lírica de los últimos libros del vate contemporáneo, los menos estudiados por la crítica. Y también en este caso, al igual que ocurre con la tradición literaria griega, conviene tener en cuenta que la pregnancia de lo latino en su obra se fundamenta en una razón filológica evidente, ya sea por su faceta profesional de filólogo y estudioso del mundo antiguo o ya por su papel de traductor de algunos de esos poetas antiguos mencionados que fueron incluidos en la *Antología de la poesía latina* que en 1981 (Madrid, Alianza) publicó juntamente con Antonio Alvar y en la que se daba cabida a una selección de textos en verso que iban desde la época arcaica hasta la imperial.

² Y aún podemos señalar brillantes ejemplos, como los poemas «La Historia es un género literario» o «Elogio de la palabra artística», de su libro *Después del paraíso*, en los que siendo el contenido plenamente filológico, es a la par sumamente poética su forma y su contextura.

En líneas generales, puede decirse —a modo de adelanto conclusivo de nuestros comentarios a esta antología— que la manera de Luis Alberto de Cuenca de hacer recreación de pasajes de la poesía latina (como ocurría en el caso de su herencia de lo griego) es la de asociar un elemento de actualidad a un pasaje antiguo determinado; se da habitualmente un proceso sutil —o a veces brusco salto— desde lo antiguo, lo que le sirve de referente y punto de partida, a lo actual, lo personal, lo próximo; mayormente el polo antiguo está explícito, pero a veces no lo está, o solo difuminado y casi invisible, o de él se da un reflejo deformado y hasta distorsionado; no sucede nunca, en cambio, que sus reescrituras queden ancladas en el mero plano arqueológico. En unos casos pesa más el elemento arqueológico que el actualizador, y viceversa, en otros, más el *aggiornamento* que el referente antiguo. La operación es —a nuestro parecer—, además de sencilla, también poéticamente muy eficaz.

Veamos a continuación el muestrario que hemos seleccionado de acuerdo con el orden cronológico de los autores latinos y, dentro de estos, el del relativo al año de publicación de los libros que antologamos.

1. Catulo

Hace ya bastantes años, Jaime Siles (1992, 15) definió el perfil poético-filológico de nuestro autor diciendo que «más que un poeta propiamente alejandrino, Luis Alberto de Cuenca es un poeta posmodernamente neotérico [...] al modo de un Calímaco que tuviera un Catulo en su interior». Y no en vano, según confesión del propio poeta madrileño, de todos los autores clásicos (incluyendo también a los autores helenísticos griegos y, en especial, los epigramas de la *Antología Palatina*) el poeta que más decisivamente ha influido en su poesía ha sido Catulo. Así, preguntado en una entrevista aparecida en 2015 sobre los autores que mayor impacto habían tenido en su obra, y después de mencionar las influencias literarias de antiguos y modernos, recalaba que «también, por supuesto, poetas latinos como Catulo, sobre todo. Los epigramas de Catulo han sido decisivos en mi formación»³. Por todo ello, como ocurre en otros poetas contemporáneos, puede decirse que el espíritu inconformista y contestatario, además de refinado y culto, de Catulo, más allá de la temática amorosa que marca su obra y toda su tradición literaria posterior, impregna con más o me-

³ «Luis Alberto de Cuenca: “Hay que mezclar a Homero con Spiderman”», entrevista realizada por Javier Ortega y publicada en la revista *Dialogados* (disponible en la URL: <https://dialogados.com/entrevista-luis-alberto-de-cuenca-cultura-filologia-poesia-homero-spiderman>).

nos explicitud algunos de los poemas más recientes —aunque también anteriores— de Luis Alberto de Cuenca. Se trata, en suma, de evocaciones sutiles y, al estilo de lo que debieron de ser las claves de lectura que rigieron las relaciones y afinidades literarias del círculo de los neotéricos, solo o casi solo detectables en muchos casos por los lectores conocedores de su obra y atentos a ese culturalismo grecolatino característicamente suyo que la impregna con discreción, una vez que, con el paso de los años, esa herencia clásica ha sido perfectamente asimilada, deglutida y digerida en sus poemas. Ya no se trata, pues, de un culturalismo de salón y meramente decorativo, como era nota característica en los comienzos de la poesía novísima española, sino de la asunción de una tradición literaria que conforma también, desde dentro, el discurso poético actual. De ahí que, en algunas ocasiones, sea difícil certificar con evidencias textuales que tras estos poemas pueda esconderse la poesía catuliana, aunque el modo en que se dispone el poema, su elaborada microestructura al estilo del alejandrismo que guía al *poeta novus* de ahora con respecto al de antes, y la directa virulencia de su mensaje dejan entrever en él una huella manifiesta de los versos del de Verona.

1.—El poema «De tanto amarte y tanto no quererte», del libro *Por fuertes y fronteras* (Madrid, Visor, 1996), expresa una *renuntiatio amoris* de forma inversa a como es habitual en la poesía amorosa latina: no es el poeta el que ha tomado la decisión de renunciar al amor, sino la amada, que harta de los vaivenes sentimentales del amante-poeta ha puesto punto final a la relación. El texto recoge evidencias textuales explícitas del poema 72 (así el distingo entre amar y no querer, es decir, entre *amare magis* y *bene velle minus*) y del 8 (así las locuras que ha llegado a hacer Catulo por la inconstancia de la amada y que pide que cesen porque lo suyo es un amor que se perdió, como se recordará que dictamina en los versos iniciales de este poema: *Miser, Catulle, desinas ineptire / et quod vides perisse perditum ducas*). El resto de la composición son elementos actuales de la anécdota amorosa que narra el poeta y que se desarrollan y quedan perfectamente integrados en la evocación literaria que se hace de Catulo, la cual, por otro lado, queda reforzada con la mención a esas «flores / secas entre las páginas del libro / de nuestro amor», un detalle que apunta a la metáfora de la flor tronchada con la que el veronés compara el final de su amor con Lesbia en la última estrofa del poema 11, igual que ocurre también en este caso. El cambio operado sobre el referente antiguo entra dentro de lo habitual en Luis Alberto de Cuenca: ya no hay mención al rústico

arado que atropella a la flor que crece en el campo (elemento que, por otro lado, suele mantenerse en la prolífica tradición literaria de la comparación que Catulo ha traído del mundo de la epopeya homérica al ámbito de la lírica amorosa —véase al respecto Cristóbal 1992—), sino que este es sustituido por un objeto más cercano al contexto vital del poeta moderno y más acorde a sus intereses intelectuales, dando cabida así a la moderna costumbre de guardar flores secas en el interior de un libro.

De tanto amarte y tanto no quererte
 te has cansado de mí y de mis locuras
 y le has prendido fuego a nuestra historia.
 Tu ropa no perfuma ya la casa.
 No queda una palabra de cariño
 suspendida en el aire, ni una hebra
 de azabache en la almohada. Solo flores
 secas entre las páginas del libro
 de nuestro amor, y cálices de angustia,
 y un delirio de sombras en la calle.

2.—En la composición titulada «Endecasílabos», del libro *Sin miedo ni esperanza* (Madrid, Visor, 2002), hay un sutil recuerdo del poema 42 de Catulo, cuya invocación inicial a los endecasílabos (*Adeste, hendecasyllabi, quot estis / omnes undique, quotquot estis omnes!*) resuena en el alejandrino, paradójicamente, que abre la composición actual. Textualmente solo cabe anotar ese eco verbal catuliano, pero su posición al inicio del poema, el hecho de conformarse como tema central del mismo y el carácter metaliterario que, a propósito de este tipo de verso (utilizado con harta frecuencia por Luis Alberto de Cuenca), adopta el poema moderno son elementos que conducen con meridiana claridad al espíritu metapoético también, responsivo y de gustos literariamente personales de la poesía de Catulo, tanto de este poema como de otros varios más. En el caso del 42, recuérdese que el poeta pretendía con esta *flagitatio* que se le devolvieran unas tablillas con versos escritos robadas por parte de una inidentificada mujer (¿Lesbia? ¿Ameana?). La refinada poesía del veronés, y variada en sus preferencias estéticas (como aquí se muestra que es la del poeta madrileño), no podía andar en manos tan depravadas.

«¿Y tus endecasílabos? ¿Dónde están? ¿Qué se hicieron?»,
 me preguntas en un alejandrino
 de inequívoco corte manriqueño.

Yo te respondo: «Dentro de mi alma,
 en el hueco aún caliente donde un tiempo
 latió mi corazón, en la ceniza
 en que va convirtiéndose mi cuerpo,
 en el ritmo del agua y en la música
 de cámara de Brahms, en el silencio
 de ese haiku de Basho, en la blancura
 del oso acorazado de mis sueños.
 En Lope y sus tercetos familiares.
 En Borges y sus mágicos sonetos.
 En todas partes, como Dios: en misa,
 en Garcilaso y entre los pucheros,
 en tus ojos que brillan en la sombra,
 en el cine de Hawks y en el infierno,
 en la Venus de Willendorf, en Nínive,
 en el *Avesta* y en los *Evangelios*.
 Me han hecho compañía tantos años
 que no puedo vivir sin su consuelo».

3.—Ningún poema hay tan representativo de las *nugae* de Catulo como el dedicado a la muerte del *passer*. En la composición de Luis Alberto de Cuenca titulada «En la tumba de *Soseki*» del libro *El reino blanco* (Madrid, Visor, 2010) se da una clara síntesis de alejandrinismo procedente de la *Antología Palatina* y de un sugerente catulianismo, como ya detectó Suárez Martínez (2014: 149–150), a pesar del notable cambio operado en el animal, que ya no es pájaro, sino gato (se trata de la mascota de Fernando Sánchez Dragó de la que, a veces, se hacía acompañar en sus programas televisivos). Son huellas de Catulo la referencia al Hades (el Orco del veronés) y al viaje sin retorno (el *iter tenebricosum / illuc unde negant redire quemquam*), actualizado en un moderno «sin billete de vuelta» (Suárez Martínez 2014, 150), sin que pueda pasarse por alto, podríamos tal vez añadir, ese comienzo tan catuliano —con diminutivo, seña de identidad catuliana, incluido— que anuncia que el entrañable animal ha fallecido («*Soseki*, nuestro tigre minúsculo, se ha ido» / *Passer, deliciae meae puellae, mortuus est*). Como es habitual en el neoterismo, el poema se construye también con otras referencias cultas: el verso «donde habita el olvido» que lleva a Bécquer y Cernuda —¿quizá también a la canción «Donde habita el olvido» de Joaquín Sabina, lanzada en el año 1999 dentro del disco *19 días y 500 noches?*— y «...las blancas praderas, tachonadas de asfódelos» que remiten al canto XI de la *Odisea* (Suárez Martínez 2014: 150) y al encuentro de Ulises con Aquiles en el Hades,

cuando el Pelida le confiesa a su amigo que hubiera preferido ser criado de otro en el mundo de los vivos a gobernar sobre las sombras de los muertos (*Od.* XI 489–491).

Soseki, nuestro tigre minúsculo, se ha ido,
sin billete de vuelta, a visitar el Hades
y las blancas praderas, tachonadas de asfódelos,
donde incluso los reyes están tristes y hubiesen
preferido ser siervos arriba que monarcas
abajo, donde habita el olvido, y las sombras
se ciernen sobre el mundo, y no amanece nunca.
Y el Castillo del Frío, con sus escarabajos
de cara de dragón, sus bustos de Siddharta
y sus miles de libros, se ha quedado muy solo.
Quiera Bastet, la diosa gata del viejo Egipto,
proteger a *Soseki* en su hogar de tinieblas
y llevarle el perenne recuerdo de sus dueños,
que lo amaron en vida, y lo siguen amando
en muerte, y lo amarán mientras duren sus vidas.

4.—Al mismo libro *El reino blanco* pertenece el poema titulado «La maleta perdida» en el que la referencia explícita a la poesía de Catulo se integra plenamente en la anécdota amorosa y personal que relata el poeta. Hay, en efecto, una manifiesta evocación de los poemas 5 y 7 catulianos al hablar de las muchas veces que hizo el amor con la misteriosa mujer que se encontró en la estación donde perdió la maleta (tantas como los innumerables *basia* que refiere el veronés en esos dos poemas o como el infinito número de granos de arena del desierto de Libia de los que habla concretamente en el 7) al resguardo de los ojos curiosos de inoportunos *voyeurs* que, como los *senes severiores* del 5, vigilaban celosamente a los amantes y sus actos de amor furtivo, tan hiperbólicos, por lo demás, como las *novem continuas fututiones* de la llamada al sexo que Catulo hace llegar a la joven Ipsitilla en el 32. Tal es, a nuestro juicio, la compleja red de referencias intertextuales que conectan estos versos del poema de Luis Alberto de Cuenca con la poesía de Catulo.

Olvidé la maleta, de forma incomprensible,
en el vagón del tren.
Alguien iba a mi lado. Era un amigo
de rostro inexistente. Parloteaba
sin cesar. No recuerdo qué decía.

Me paré. Habrían pasado quince o veinte minutos desde la llegada del tren a la estación. Se lo dije: me había dejado la maleta, tenía que volver, ¡y era tan complicado regresar! Al fin logré hacerlo. En el espacio de atención al cliente había un hombre de piel muy atezada, pelo corto, tipo Miguel Hernández. ¿Se había ido el tren o seguía en su vía con mi maleta dentro, esperando a su dueño? El hombre preguntó de qué tren se trataba, si guardaba el billete, de qué lugar venía, las banales cuestiones de rigor. No supe contestarle. De repente, una dama misteriosa, que había estado hablando con el supuesto Hernández antes que yo, me puso unas monedas antiguas, extranjeras, obsoletas, en el bolsillo, mientras me decía en voz baja, al oído: «Páguele usted por mí, dele las gracias por su amabilidad. Venga conmigo». Di al tipo las monedas y me fui con la dama, que era igual que mi madre a los cuarenta años. Me pidió que llevara su equipaje, un montón de maletas de marca, acribilladas de etiquetas de hotel, donde guardaba ropa, medicamentos, libros, discos en cantidades industriales, para equipar, sanar o divertir a toda una ciudad. En la misma estación, no sabría decir en qué lugar exacto, hicimos el amor, desnudos, muchas veces —tantas como los besos de los que habla Catulo, o como las arenas del desierto de Libia—, con las maletas de ella protegiéndonos del acecho de los *voyeurs*. Llegó el momento de los cigarrillos y, al final, lo entendí.

Aquel lugar no era de este mundo:
por eso me dejé la maleta en el tren.

5.—Al libro *Bloc de otoño* (Madrid, Visor, 2018) pertenecen dos poemas que de manera clara (como revela el propio título de ambos, entre otras cosas) apuntan a Catulo, aunque la deuda esté trufada, como es habitual en la poesía novísima y, en particular, en la de Luis Alberto de Cuenca, de referencias a otras tradiciones literarias que llevan el modelo clásico por derroteros distintos a aquellos por los que discurre el poema antiguo del que se parte. El primero, titulado «Variación sobre un tema de Catulo», es una adaptación del poema 5 que, aun comenzando con visos de traducción⁴, se aparta notoriamente del original y lo conducen a un terreno literario muy del gusto del poeta madrileño, convirtiendo la llamada a disfrutar de la vida y del amor del texto catuliano en una historia de regusto romántico rematada con sendos suicidios amorosos, los de Heinrich von Kleist y su compañera Aldolphine Vogel y los de Lotte Altman y su marido Stefan Zweig (Giménez 2021). Es el cambio del inicial *vivamus* catuliano por el «muramos» del poema actual el detonante que aboca la versión de Luis Alberto de Cuenca hacia una visión del amor que busca la trascendencia temporal no en esa suma incomputable de besos donde se materializa carnalmente el *carpe diem* (vivir para amar y viceversa), sino en la inmortalidad del amor que solo se logra si este perdura más allá de la muerte, como dice el poeta moderno a la amada a la que se dirige. Catulianismos son también la secuencia «Y, después, suicidémonos... / ...para que nadie pueda decir...» con las que se expresa el desdén hacia los envidiosos murmuradores (recuérdense las palabras de los vv. 10–13 *dein... / ... conturbabimus... / ... ne quis malus invidere possit*) y la presencia del *flâneur* que, a la manera de los *senes severiores* del poema 5 y en calidad de *viator* moderno que lee las inscripciones sepulcrales, parece buscar en ellas motivos de censura para criticar a los amantes que han muerto, pero que, paradójicamente, han convertido en eterno su amor gracias al trágico final de sus vidas⁵.

El epitafio que cierra el poema marca el sesgo epicéutico de la composi-

⁴ Oportunamente el poema aparece recogido en el bello libro (recopilatorio de versiones de esta famosa pieza de Catulo) de R. Guarino Ortega, *Besos para Catulo. CLXXI versiones del Carmen V*, Cartagena, 2024, p. 53.

⁵ En este caso, la *nox perpetua* del poema catuliano se convierte, en idéntica paradoja a la del resto de la composición, no en un aviso de que hay que disfrutar en vida de los placeres de la carne y de la propia vida, sino en el escenario perfecto para gozar *ad aeternum* de ese amor finito que no termina con la muerte. Muy distinta era la evocación para despedirse de su amada del verso catuliano *nox est perpetua una dormienda* que ponía punto final al poema titulado «Roland ofrece a Aude y no a

ción y la epigramatiza, transformándola así en una microelegía por la que sobrevuelan dos temas tan característicos en su factura latina clásica como son el suicidio por amor y el epitafio amoroso⁶. En suma, el poema de Luis Alberto de Cuenca, rico en cultas y constantes referencias intertextuales, supone en sí mismo una lectura personal y particular del texto catuliano, convirtiéndose en una composición que hunde sus raíces también en la concepción del amor más allá de la muerte que caracteriza la poesía de Propertio, según lo que el de Asís verbaliza especialmente en la elegía 1 19, cuya idea central se resume en el verso último de la composición: *non satis est ullo tempore longus amor*.

Muramos juntos, Lesbia mía, amémonos
 como fieras en celo hasta el final,
 sin dar tregua al deseo. Consumamos
 nuestros cuerpos ajados en la hoguera
 de nuestras obsesiones favoritas,
 como herejes relapsos que persisten
 en su error de quererse para siempre.
 Y, después, suicidémonos, siguiendo
 el ejemplo de Heinrich y de Henriette,
 o el de Lotte y Stefan para que
 nadie pueda decir que nuestro amor,
 como el de tanta gente, fue fugaz,
 y para que el *flâneur* de cementerios
 pueda leer, inscrito en nuestra tumba,
 el siguiente mensaje: «Ahí os quedáis.
 Nuestra es la eternidad».

6.—El segundo poema de *Bloc de otoño* sigue consecutivamente al anterior en casi exacto paralelo, pues, con la disposición de ambos poemas en el *liber* catuliano. Bajo el título «Variación sobre otro tema de Catulo», la composición es, en efecto, una recreación del poema 7 realizada de forma similar a la comentada con respecto al 5: comienza con visos de traducción de los versos iniciales («Me preguntas... cuántos besos tuyos / me saciarían esta noche...») / *Quaeris quot mihi basiationes / tuae, Lesbia, sint satis superque*) y el solo cambio de una palabra (en este caso, el nombre de Lesbia por el de Carmilla, la protagonista de la novela gótica del mismo

Durendal como homenaje el último de sus pensamientos» del libro *Elsinore* (Madrid, Azur, 1972), allí donde decía «Perpetua noche, sola, total noche, fugitiva de ti».

⁶ Sobre esta cuestión referida particularmente a los poetas elegíacos latinos, véase Navarro Antolíñ (1997).

nombre publicada por el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu en la segunda mitad del siglo XIX) conduce al poema por la senda del vampirismo y el inquietante y terrorífico mundo plasmado en las novelas de H. P. Lovecraft. Se han eliminado, pues, todas las alusiones, que también eran puramente cultistas, de Catulo a su referente calimaqueo (el desierto de Libia, Cirene, el templo de Amón —el Júpiter del ardiente Egipto—, el rey Bato...) y han sido sustituidas por otras que cumplen la misma función erudita en el poema actual y forman parte de los variados intereses literarios del autor moderno. Asimismo, ya no contamos con una innúmero suma de besos, sino que, de acuerdo con el nuevo contexto vampírico, solo uno, pero de efectos anestésicos y notoriamente más duraderos, es suficiente para dar cumplida cuenta de los deseos ya no amorosos del poeta, como eran los de Catulo, sino liberadores de la estulticia general que lo rodea.

Me preguntas, Carmilla, cuántos besos tuyos
me saciarían esta noche
de la razón en que las criaturas
lovecraftianas han tomado el mando
y no se mueve nadie sin permiso.
Y te respondo que con uno solo
con dientes (no con lengua) que horadase
mi yugular tendría suficiente.
No quiero seguir vivo en este mundo,
donde no hay más que idiotas y tarados
que han prohibido los mitos y los héroes.

7.—Sutil catulianismo es el que podemos observar en el poema «Me largaré de aquí» del libro *Después del paraíso* (Madrid, Visor, 2021), composición que oscila entre el desánimo del autor por la situación —posiblemente política— de la España de hace un decenio (algo similar a lo que sucintamente el veronés denuncia en el poema 52 a propósito de Nonio y Vatinio, los arribistas amigos de César, y que lo lleva al desánimo y hastío que sintetiza en el conocido verso *Quid est, Catulle? Quid moraris emori?* que abre y cierra el poema) y la determinación, expresada con airada vehemencia, de poner fin a una situación que se considera inaceptable, igual que la que manifiesta Catulo en el poema 8 en esa *renuntiatio amoris* que tiene como segura protagonista a Lesbia. Nótese también cómo la composición anular del poema («Me largaré de aquí. Sin rumbo fijo... / Me largaré de aquí, lo tengo claro») apunta al alejandrino característico y habitual del veronés —que es frecuente también en Luis Alberto de Cuenca—, y

cómo la apatía por la situación de esos advenedizos y el convencimiento de renuncia a soportar las circunstancias en las que vive el poeta por el desdén de Lesbía revierten a partes iguales en el poema actual.

Me largaré de aquí. Sin rumbo fijo.
 Me largaré de aquí, desordenado,
 roto, ciego, vencido, moribundo.
 Cualquier lugar que encuentre en mi destierro
 será mejor que este: un lodazal,
 un cubo de basura, una pocilga,
 una isla desierta, el polo norte.
 Ya no puedo vivir en un país
 que se avergüenza de sí mismo, en esta
 casa de locos y descerebrados
 que es España en el año del Señor
 de 2017, *annus horribilis*
 donde los haya, *summa* de desastres,
 haz de vilezas y de despropósitos.
 Me largaré de aquí. No sé hacia dónde.
 A la nada quizá, a ninguna parte.
 Cualquier lugar o no-lugar es bueno
 comparado con esta España nuestra
 que ha dejado de serlo. Cualquier sitio.
 Con los pies por delante o por detrás:
 me largaré de aquí, lo tengo claro.

8.—Otro poema titulado «Sobre *Les feuilles mortes*, de Prévert» e incluido en el mismo libro que el anterior, a pesar de que viene a ser una traducción casi literal de la conocida canción que inmortalizó Yves Montand sobre el texto de Jacques Prévert a mediados del siglo pasado, no deja de proyectar en la retina del lector avisado y conocedor de la poesía catuliana algunos destellos que llevan también al mencionado poema 8. Hay, por así decir, dos hipotextos que se complementan y confluyen con la propia reflexión y situación lírica del poeta actual: uno fundamental o primario, que es la canción de Prévert, y otro secundario y suplementario, que es el texto de Catulo. Este segundo subraya aquellas ideas del texto de Prévert que coinciden, incluso casi en su expresión, con las del poema catuliano, dándose de este modo una feliz confluencia de elementos de las dos tradiciones culturales distintas —y de géneros diferentes— que construyen el poema moderno, según es habitual en la poética practicada por los novísimos españoles: la canción francesa contemporánea y la herencia

lirica que viene de Roma. Ejemplo del apuntalamiento que el texto de Catulo hace de la letra de Prévert en la reescritura de Luis Alberto de Cuenca es la referencia a los pasados momentos de felicidad amorosa vividos por el poeta que, enmarcando en *variatio* el fragmento de dicho poema 8 alusivo a la dicha perdida, quedaban recogidos en los versos 3 (*fulsere quondam candidi tibi soles*) y 8 (*fulsere vere candidi tibi soles*) y que en el poema actual también se expresan, con *variatio* incluida, del modo «... el sol brillaba más» y «... el sol brillaba mucho más que ahora». Sin embargo, en la canción francesa la repetición del verso «et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui» que recoge la idea de las palabras de Catulo —y que traduce del modo que vemos el autor moderno— se reproduce de manera literal, juntamente con la estrofa de la que forma parte y sin cambio alguno, al final de la pieza. Es, pues, el recurso a la *variatio* en este pequeño detalle, aparte de las concomitancias textuales con Catulo mediatizas por la letra del tema de Prévert, una huella más de la sutileza con que el poeta madrileño evoca la poesía del de Verona.

Estoy seguro de que tú también
 te acuerdas de los días en que fuimos
 felices, en un tiempo en que la vida
 era hermosa y el sol brillaba más
 que en este otoño eterno de hojas muertas,
 recuerdos imborrables y añoranzas
 que conduce a la noche del olvido.
 Pero hay algo que queda de aquel tiempo,
 y es la canción de amor que tú cantabas.
 Una canción que hablaba de nosotros:
 de ti, que me querías, y de mí,
 que te quería hasta el agotamiento;
 de ti, mi amor; de mí, que te adoraba.
 Mas la vida, sin ruido, suavemente,
 acaba separando a los que se aman,
 y el mar borra las huellas de los pasos
 que los amantes dieron en la arena.
 Las hojas muertas son ya multitud,
 como nuestros recuerdos y añoranzas,
 pero mi fiel y silencioso amor
 da gracias a la vida sonriendo.
 Eras tan bella, te amé tanto, ¿cómo
 podría ni un segundo yo olvidarte?
 Hermosa era la vida en aquel tiempo,

y el sol brillaba mucho más que ahora.
 Tú entonces eras mi muy dulce amiga,
 y entre tanta añoranza del pasado,
 escucho siempre, siempre, la canción
 de nuestro amor, que siempre estará viva
 mientras palpiten nuestros corazones.

9.—La casi invisible huella de Catulo en las dos composiciones anteriores se materializa textualmente en un poema más del libro *Después del paraíso* que se intitula «Juramentos de amor». Ahora el propio título del poema de Luis Alberto de Cuenca conecta con el mundo lírico de Catulo y la poesía amorosa latina. Se trata de los *promissa* que conforman el *foedus amoris* roto por el capricho y la volubilidad de la amada que, en el caso del presente poema y a diferencia del latino (donde solo se echaba en cara a la mujer su taimada perfidia), pueden ser quebrantados tanto por uno como por la otra. Hay con claras evidencias textuales ecos del poema 70 catuliano (compárense los versos iniciales del poema que nos ocupa con los dísticos del texto del veronés), del que se mantiene la imagen del agua que arrastra —y hace vano— todo lo que en ella se escribe (vv. 3–4: ... *sed mulier cupido quod dicit amanti, / in vento et rapida scribere oportet aqua*) y a la que se suma la nota personal y moderna del nulo valor, como los juramentos de amor escritos en la corriente de la que hablaba Catulo, de una biblioteca sin libros o una casa sin ventanas.

Te juro que jamás seré de otra.
 Me juras que jamás serás de otro.
 Y lo que nos juramos queda escrito
 en el agua, porque los juramentos
 de amor valen lo mismo que un estante
 sin libros, que una casa sin ventanas.
 Pero tú te lo crees, yo me lo creo,
 Y eso es, vida mía, lo que cuenta.

10.—Un nuevo ejemplo de catulianismo del libro *Después del paraíso* lo constituye el poema «*Odi et amo*» que supone, ya desde su título, una declaración de intenciones acerca de cuál es el hipotexto que subyace a la composición. Obviamente, se apunta al poema 85 (el que contiene en solo dos versos el conocido conflicto sentimental del poeta por amar y odiar a la vez sin saber las razones de tan palmaria contradicción), aunque ahora se trata de odiar al mismo Amor, a Eros, inclemente con el

poeta moderno que ya no pretende nuevos amores (¿hay, quizá, también mixtura con la *renuntiatio amoris* de la oda III 26 de Horacio, aquella que comienza diciendo *Vixi puellis nuper idoneus / et militavi non sine gloria?*). Además de lo dicho, vuelve a constituirse como un signo de catulianismo la tendencia, una vez más, a la composición anular que se observa con *variatio* en el poema 85 (*odi et amo... / ...sentio et excrucior*), al igual que se hace aquí («Odio a Eros. ¿Por qué no les dispara... / Odio a Eros. No quiero nada de él»), y la recurrencia a la pregunta inquisitoria y sin respuesta, directa en el poema actual e indirecta en el texto de Catulo.

Odio a Eros. ¿Por qué no les dispara
a las fieras? ¿Por qué sigue apuntando
con sus saetas a mi corazón?
¿Qué gana reduciéndome a cenizas?
¿Qué obtiene arrebatándome la paz?
Quiere ver cómo actúa el sentimiento
sobre un alma carente de emociones.
Quiere inundar de vida la necrópolis
donde he vivido, muerto, tantos años.
Odio a Eros. No quiero nada de él.

11.—El último poema que adjuntamos a las muestras de la huella del veronés en Luis Alberto de Cuenca es la composición titulada «Amor» perteneciente también al libro *Después del paraíso*. Ahora el poeta actual refiere los *signa amoris* derivados de la contemplación del ser amado que irradia su amor, como si se tratara de un fuego abrasador, al atónito amante, absorto en su recogimiento y víctima de los encantos de esa criatura angelical sin importar lo que haga (hable o calle, se mueva o no se mueva). En cualquier caso, el amor que brota de ella, como si estuviera tocada por la gracia de algún dios, se introduce en la carne de quien la observa instilando un sentimiento de locura bajo la amenaza de «quedarse en el alma para siempre». Así, la escena contemplativa que aquí se describe y los efectos perturbadores del amor son elementos que leemos en el famoso poema 51 catuliano que traduce el fragmento 31 de Safo (según la edición de Lobel-Page). Podría pensarse que el hipotexto son los versos de la poeta de Lesbos, pero la idea final de que el amor, el loco amor, penetra en el cuerpo del amante atenazando su alma cual si fuera una enfermedad (motivo del *morbus amoris*) es un ingrediente propio de la poesía amorosa latina que Catulo verbaliza por vez primera en el poema 76 y excluyente, por tanto, de la influencia sáfica. Hay, pues, una confluencia, como hemos

visto que ocurre en otras ocasiones, de dos poemas catulianos: el 51, en lo que atañe a la sintomatología amorosa, y el 76, en lo que respecta al amor entendido como una enfermedad que se introduce en el cuerpo del amante. Además, un eco textual ratifica esta impresión: el comienzo del poema moderno, «No me hartó de mirarte», implica que el amante contempla una y otra vez al ser amado, como Catulo dice hacer ante la presencia de Lesbia (vv. 3–4): *qui sedens adversus identidem te / spectat*, es decir, «el que sentado frente a ti sin cesar / te contempla». Pero nada parecido encontramos en el fragmento de Safo, pues en él solo se dice: ὄττις ἐναντίος τοι / ἰσθάνει, esto es, «el cual frente a ti / está sentado».

No me hartó de mirarte. Te devoro
 con los ojos, me quemo y me consumo
 en la hoguera que brota de tu cuerpo,
 y el deseo no deja de crecer
 mientras hablas o callas o te mueves
 o permaneces quieta, como si
 el silencio o la voz, el movimiento
 o la inmovilidad no fueran más
 que ejercicios de mera seducción,
 y un dios con alas no te hubiese honrado
 con la prerrogativa indeclinable
 de transmitir amor a todas horas.
 Un loco amor de filos agudísimos
 que penetra en la carne y amenaza
 con quedarse en el alma para siempre.

2. Lucrecio

12.—Bajo el título «Leído en Lucrecio» y dentro del libro *Después del paraíso* ya citado, la pieza que aducimos a continuación, ciertamente un poema magistral, se hace eco de una afirmación rotunda de Lucrecio: «No hay que temer a la muerte». El referente concreto en el *De rerum natura* es el verso 830 del libro III, que dice textualmente: *Nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum*: «Nada es, por tanto, la muerte, ni nada nos toca a nosotros», que tiene su fuente en la *Carta a Meneceo* de Epicuro, allí donde se decía: «Así pues, el más espantoso de todos los males, la muerte, no es nada para nosotros, porque, mientras vivimos, no existe la muerte, y cuando la muerte existe, nosotros ya no somos». Pero además la autoridad de Lucrecio —invocado casi con la misma reverencia con

la que los medievales se acogían al principio del *magister dixit*— es aquí solo una muestra de la autoridad conjunta de los clásicos (los griegos y romanos), a la que el poeta asiente y a quienes define como maestros de vida, y no solo como modelos literarios.⁷

«Es injustificado el temor a la muerte»,
 leemos en Lucrecio, porque esta representa
 el fin de toda angustia, el eterno descanso.
 Si estás muerto, no tienes pesadillas,
 por ejemplo, ni ataques de ansiedad,
 ni te llevan los diablos por la gente
 que gobierna, ni te arrebató el sueño
 la indiferencia y el desinterés
 con que acogen tus versos los lectores.
 ¡No es pequeña ventaja, voto a bríos!
 Si eres de los que han gozado mucho
 de la existencia, debes despedirte
 como lo hace un huésped satisfecho.
 Si has sufrido lo tuyo, y los desastres
 te han salpicado desde que naciste,
 es de ley que recibas a la muerte
 jubiloso y feliz, pues ha venido
 para que tu dolor desaparezca
 allá en el reino de la pura nada,
 donde nadie se agobia ni se aflige.
 Sabemos todos que es indispensable
 morir. De modo que resulta idiota
 preocuparse por ello. Y si lo dice
 Lucrecio, pues mejor, que hay todavía
 quienes hacemos caso de los clásicos
 y nos regimos por sus enseñanzas.

3. Virgilio

13.—Mostramos aquí como primer ejemplo de la recepción de Virgilio en Luis Alberto de Cuenca la composición titulada «El alma de las cosas», del libro *El reino blanco*. Este poema se nos revela como una detallada glosa e interpretación original, atrevida, actualizada y labrada en sonoros endecasílabos, del verso virgiliano, semánticamente tan problemático,

⁷ Para otras muestras de la herencia lucreciana en Luis Alberto de Cuenca, pero no para este poema, no contemplado en la primera versión del estudio que citamos por ser anterior a él, véase Traver Vera (2023, 533–547).

Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt (*Aen.* I 462), pero se empieza por aludir sutilmente también a la interrogación *Tantaene animis caelestibus irae?* que figura en el proemio de la *Eneida* (I 11). He aquí el magnífico poema resultante:

Igual que caben iras en los ánimos celestes (además de amores, risas, melancolías y desilusiones, aunque Virgilio no lo diga), existen en las cosas —en un lápiz o una lámpara, en este vaso o en aquel osito de peluche— los mismos sentimientos que alberga el alma humana. No los muestran al exterior, porque la cortesía de su mundo consiste en no dejar que las intimidades se hagan públicas, pero no hay nada que les guste tanto como que haya personas o animales que intenten penetrar en sus espíritus y pulsen el botón imaginario que da acceso a sus almas. No es tan fácil lograrlo. Sólo aquellos que comparten emociones con otros seres vivos de forma habitual, o que empatizan con su entorno —sea éste «vivo» o «muerto»—, serán capaces de captar la psique de los objetos, aparentemente muertos, que nos rodean a diario. Porque también las cosas tienen alma inmortal —o mortal— como la nuestra.

14.—También al libro *El reino blanco* pertenece este otro poema que tiene como título «*Et patuit incessu dea*», la propia secuencia (reordenada) de *Aen.* I 405: *et vera incessu patuit dea*: («y en su modo de andar dejó claro que era una dios»). Se utiliza aquí la escena del libro I de la epopeya en la que la diosa Venus se aparece a su hijo Eneas disfrazada de cazadora para informarle de que la tierra a la que ha llegado naufrago es Cartago, y para contarle la historia de Dido (*Aen.* I 314 ss.). Recuérdese cómo la madre divina es reconocida por su hijo solo al final, cuando, como para dejar evidencias de su identidad, deja caer su vestido y se muestra deslumbrante y desnuda a los ojos de su hijo, que se queja de su larga ausencia y de sus volátiles, inasibles apariciones. El poeta contemporáneo

confronta ahora la imagen seductora de su propia amada, desnuda y saliendo del baño —cual *Afrodita Anadyomene*—, con la radiante de la diosa en aquel momento legendario inmortalizado por Virgilio. Lo antiguo y lo personal se combinan perfectamente para componer un poema rebosante de sensualidad. Son de nuevo endecasílabos, en el bien perfilado ritmo a que nos tiene acostumbrados el poeta⁸.

«Y por su porte se mostró la diosa»
 (Virgilio *dixit*). Vi que ella volvía
 del baño con lo puesto —que no era
 nada, salvo un perfume penetrante
 y unos zapatos de tacón altísimo—,
 y me quedé clavado en el sillón,
 hipnotizado por los movimientos
 de su pecho, cegado por las luces
 de su belleza. Estaba tan desnuda
 como la hoja afilada del cuchillo
 de un asesino. Se paró en la puerta
 del dormitorio, con sus manos blancas
 ocultando el triángulo del pubis.
 Sonrió de placer al ver mi asombro
 y al comprobar mi ardiente desconcierto.
 Dio unos pasos. Yo había visto otras
 mujeres tan desnudas como ella,
 tan guapas como ella, pero nunca
 me habían dicho lo que dijo entonces,
 ya muy cerca de mí. «Me he desnudado
 porque me daba la impresión de que ibas
 a arrancarme el vestido de un momento
 a otro, y no quería que lo hicieses,
 pues le tengo cariño a ese vestido:
 me lo compró mi novio por mi santo».
 No contesté. Salté de mi butaca
 y la besé como si un *deus ex machina*
 vibrase en mi interior, garantizándome
 el *happy end* de aquel atraco íntimo,
 la resaca feliz de aquel amor.

15.—El poema que cierra el libro *Bloc de otoño* contiene el recuerdo, en su título («Geórgica»), del poema didáctico virgiliano sobre el campo y la

⁸ Esta composición no está recogida en el libro *Los dedos de la Aurora. Poemas del mundo clasico* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2024), recopilatorio de piezas de tradición clásica correspondientes a los libros ya publicados hasta esa fecha.

ganadería; y el nombre del poeta antiguo aflora en el cuarto verso. En su desarrollo se plantea el enfrentamiento de lo natural y lo artístico; el poeta se debate ante esa dualidad y manifiesta rotundamente su preferencia y máxima consideración por el arte; su valoración de la naturaleza solo es positiva en cuanto que subsidiaria del arte. Las abejas —cuya crianza era argumento del libro IV de las *Geórgicas*— aparecen aquí como elemento cultural que une a Virgilio con Garcilaso, y no tanto como presencia integrada en un escenario campestre. El paisaje ameno, real, que parece ser inspiración inicial y móvil para el poema pierde importancia frente a la memoria literaria y artística (el pintor alemán Caspar David Friedrich) que a partir de él se suscita. Lo literario, lo artificial, adquiere así en esta composición una realidad más contundente que lo natural. Este es su tenor:

¿Es posible esta paz? ¿Hay vida más allá
de la, por otra parte deliciosa
muerte de la ciudad y de su asfalto?
Para que todo cuadre con Virgilio,
hasta hay unas abejas que susurran,
lo mismo que en la égloga tercera
de Garcilaso, dándole al silencio
de la tarde pagana un toque arcaico.
¿De qué cuadro de Caspar David Friedrich
o de qué *Afinidades electivas*
surge esta metafísica campestre?
No de la realidad, sino del arte,
que es mucho más real. Porque esta geórgica
no es más que un homenaje a la ficción
de lo que crea el hombre, no a ese juego
cruel a que nos tiene acostumbrados
la vil Naturaleza que nos mata.

Todo lo que aquí se expresa —creemos— tiene mucho que ver con el particular *ethos* del autor, que alguna vez se ha declarado poeta ciudadano, más amante de la urbe —y del artificio en general— que de la naturaleza y el campo. Otros dos poemas de este mismo libro inciden en esa declaración de proclividades, y ayudan a entender más y mejor el que comentamos: uno es el titulado «Sueño del jardín sin retorno», donde se alude al espacio paradisíaco y ultramortal con que, según leyendas artúricas, se premiaba a los héroes cumplidores de hazañas, y jardín que provoca el desdén del poeta por su exclusiva configuración natural:

...Yo,
 que no soy caballero, no he realizado nada
 heroico y todavía no he muerto, ¿qué pinto
 en este encantador y asombroso Jardín?
 No hay en él libros, cromos, películas ni cómics,
 solo naturaleza en plan *locus amoenus*,
 con pájaros que cantan y rosas que no mueren,
 y una grata y jovial primavera perpetua...;

y el otro es «Cruel naturaleza», cuyo texto exhibe muestras tan elocuentes de rechazo de lo natural como las siguientes:

Cruel Naturaleza, despiadada
 como el más despiadado de los cómitres,
 fuera de aquí, no turbes mi descanso
 desde el paisaje idílico que asoma
 por la ventana de mi habitación [...]
 ¡Que asfalten de una vez tus cordilleras,
 tus playas y tus selvas, tus glaciares,
 tus tundras, tus planicies, tus sabanas,
 y que surjan ciudades de tus yermos,
 ciudades corrompidas, libres, inteligentes
 donde reine lo humano!

De manera que la pieza que aquí glosamos, que en su título virgiliano alude a lo rústico, tiene en realidad más que ver con una biblioteca que con una estampa agreste. Y recuerdo al hilo de este comentario que en la sección titulada «Suite virgiliana» del libro *Después del paraíso*, compuesta de once poemas, no hay ninguno recreador de pasaje alguno de las *Bucólicas*, que es la obra de Virgilio más ambientada en la plena y salvaje naturaleza; solo dos de ellos tienen su punto de partida en las *Geórgicas*, pero no en ningún texto relativo al campo y su cultivo, sino en el relato del mito de la edad de oro; y en cambio los nueve restantes parten de la *Eneida*, la epopeya etiológica de la nación romana, que tiene como núcleo argumental más lo humano que lo natural. Entiéndase, pues, cómo en el recurso culturalista a Virgilio se impone una selección que en modo alguno es gratuita o indiscriminada.

16.—La mencionada sección «Suite virgiliana» de *Después del paraíso* se dedica efectivamente, como acabamos de avisar, a la recreación (o glosa, o reescritura, o repristinación) de algunos pasajes de las *Geórgicas* y de la

Eneida. De comentar precisamente esas composiciones en relación con su fuente me he ocupado en otro lugar (Cristóbal 2021), y allí explicaba cómo es en esas muestras el virgilianismo de Luis Alberto de Cuenca, siempre en alianza con lo hodierno o personal y nunca un virgilianismo solo arqueológico. De esta «Suite virgiliana» damos aquí un solo ejemplo en el poema titulado «Dolor». Partiendo del momento inicial del libro II de la *Eneida* en el que Eneas habla a Dido y a sus cortesanos declarando lo angustioso y difícil que le va a ser responder a la petición de la reina y narrar la caída de su patria (*Aen.* II 3: *Infandum, regina, iubes renovare dolorem...*), se reconduce toda esa ponderación de dificultades a una situación actual del yo poético (ajena ya del todo a la leyenda de Eneas y liberada ya de cualquier dato ancestral), que se autoexcusa ante la antigua amada y se niega a recordar y verbalizar los motivos de la anterior ruptura de su relación, que es lo que al parecer ella le pide. Las secuencias que vinculan a Virgilio con el poema de Luis Alberto de Cuenca —aparte de estar declarado el nexo al incluir el poema en la «Suite virgiliana»— son claras: «más allá del lenguaje y las palabras» / *infandum*; «dolor que quieres renovar» / *renovare dolorem*; «mi alma se horroriza ante el recuerdo» / *animus meminisse horret*. Véase el resultado:

Más allá del lenguaje y las palabras
 está el dolor que quieres renovar.
 Mi alma se horroriza ante el recuerdo
 que pides que alimente, ante la pena
 sin paliativos que supuso entonces,
 y sigue suponiendo todavía,
 que dejases de amarme. Y solicitas
 ahora —años después de que ocurriese,
 justo cuando empezaba a superarlo—
 un obscuro ejercicio de memoria
 sobre los mil y un errores graves
 que convirtieron nuestras relaciones
 en una larga serie de mentiras
 que aniquilaron nuestra convivencia.
 ¿Por qué ahora, después de tanto tiempo,
 rompes con tu silencio? ¿Te has quedado
 tú también sola? ¿Te ha dejado el tipo
 con quien vivías? Dime, ¿de qué sirve
 que recorramos juntos nuestra etapa
 en común si tú misma ratificas
 en tu mensaje que «lo nuestro ha muerto

para siempre jamás»? Me pides algo
que trasciende el lenguaje y las palabras.
No puedo concedértelo. El olvido
es el único fármaco que tengo
contra el dolor antiguo que sembraste
en mi alma. Un dolor que con la muerte,
tan solo con la muerte,
desaparecerá.

4. Horacio

17.—El poema «Una oda de Horacio», del libro *El hacha y la rosa* (Sevilla, Renacimiento, 1993), vuelve a retomar una composición del venusino, la oda III 9, que el poeta ya había traducido en la citada *Antología de la poesía latina* de autoría compartida con A. Alvar. Se trata de un diálogo en el que dos amantes se reconcilian después de un tiempo de enemistad y separación, del que ofrecemos aquí solo los versos iniciales:

—Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior bracchia candidae
cervi iuvenis dabat,
Persarum vigui rege beatior.
—Donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis
Romana vigui clarior Ilia [...]

(«—Mientras yo te gustaba y ningún otro hombre, prevaleciendo sobre mí, echaba sus brazos sobre tu blanco cuello, florecí más dichoso que el rey de los persas».

«—Mientras por ninguna otra más que por mí te abrasaste y Lidia no era pospuesta a Cloe, yo, Lidia, gozando de gran renombre, florecí más lustre que la romana Ilia [...]»)

La versión de ahora actualiza el poema horaciano mediante una eliminación sistemática de nombres propios antiguos e ingredientes ajenos a la contemporaneidad (el rey de los persas, Lidia, Cloe, Ilia...). Nada denuncia en esta versión sus raíces antiguas, el poema ha sido limpiado de su contexto originario; el lenguaje y las referencias son completamente hodiernas, como puede verse. Y la estrofa tetrástica latina (dos dísticos latinos compuestos de un gliconio y un asclepiadeo menor) ha pasado a

ser, también con actualización métrica, una estrofa igualmente tetrástica, pero formada ahora por un heptasílabo, un endecasílabo, otro heptasílabo y un tetrasílabo.

—Mientras yo te gustaba
y no había rival que rodease
tu cuello con sus brazos,
fui feliz.
—Cuando tú me querías
y no tenías ojos para otra,
y eras mi fiel esclavo,
fui feliz.
—Es ahora mi dueña
una mujer más guapa y más simpática
que tú. Y tiene dinero.
Soy feliz.
—No puede compararse
contigo el hombre con quien salgo ahora.
Joven, rico, apacible.
Soy feliz.
—¿Qué si yo te dijera:
ven, amor, torna al yugo que rompimos,
deja al imbécil ese,
vuelve a mí?
—Aunque él es más hermoso
que el sol, y tú la sombra de una sombra,
a tu lado, mi vida, he
de morir.

5. Propercio

18.—En este soneto de toques surrealistas, titulado «Propercio y Cintia» e incluido en el libro *Elsinore* (Madrid, Azur, 1972), hay evocación del amor apasionado, cantado en sus cuatro libros de elegías, del poeta de Asís por Cintia. Pero no encuentro indicios textuales, salvo las referencias explícitas del título, que nos sirvan para diagnosticar su derivación de pasajes o versos concretos del poeta antiguo. Solo quedan los nombres del poeta, amante siempre enardecido, y su adorada *puella*, a pesar de que la mención a las sombras, los manes y la presencia fantasmagórica de Cintia, nombrada expresamente al final del soneto («Sudor frío de muerte, tenues brillos / de Cintia envuelta en luminoso velo»), nos llevan a pensar en la

elegía IV 7, aquella en la que la amada del poeta se le aparece después de muerta para recriminarle sus infidelidades pasadas y cuyos versos iniciales contienen precisamente algunos de los elementos que abren este poema (vv. 1–2): *Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque evictos effugit umbra rogos* («Son algo los Manes: la muerte no lo acaba todo, y la pálida sombra se escapa de las piras apagadas»). Aquí lo reproduzco:

Sombras, Propercio, sombras, gavilanes
oscuros, imprecisos, niebla pura,
cincha, brida y espuela. No profanes
el mástil del amor, la arboladura

del deseo, la ofrenda de los manes,
con la triste verdad de tu locura:
cosmética, veneno, miel, divanes
y el perfume letal de la lectura.

Conocerás un puente de cuchillos,
la brisa del instante, el terciopelo
remoto como el torso de una diosa.

Sudor frío de muerte, tenues brillos
de Cintia envuelta en luminoso velo
y, al fin, la permanencia de la rosa.

6. Ovidio

19.—A la composición titulada «*Remedia amoris*», del ya citado libro *El hacha y la rosa*, me referí ya hace tres décadas en los preliminares de un trabajo dedicado a la recepción literaria en España de los *Remedios contra el amor* de Ovidio (Cristóbal 1996), y aducía yo este poema de Luis Alberto de Cuenca, poniéndolo en relación con la que es su evidente fuente, los versos 809–810 de los *Remedia amoris* que así dicen: *aut nulla ebrietas aut tanta sit ut tibi curas / eripiat: si si qua est inter utrumque, nocet*, y que así traduje: «O ninguna embriaguez, o que sea tanta que te libre de preocupaciones: si está en medio de ambos extremos, es perjudicial». El poeta actual convierte aquí el consejo ovidiano en una anécdota personal concreta, vivida por el propio yo poético: la ebriedad absoluta fue en ese caso arma para el olvido. Y el título mismo del poema demuestra la voluntad de vincularse con la obra antigua. Este es el poema:

Fue una idea malísima lo de volver a vernos.
 No hicimos otra cosa que intercambiar insultos
 y reprocharnos viejas y sórdidas historias.
 Luego te fuiste, dando un sonoro portazo,
 y yo me quedé solo, tan furioso y tan solo
 que no supe qué hacer salvo desesperarme.
 Bebí entonces. Bebí como los escritores
 malditos de hace un siglo, como los marineros,
 y borracho vagué por la casa desierta,
 cansado de vivir, buscándote en la sombra
 para echarte la culpa por haberte marchado.
 Primero una botella, luego dos, y de pronto
 me puse tan enfermo que conseguí olvidarte.

20.—El poema que comentamos a continuación, titulado «Hades enamorado» y contenido en el reciente libro *El secreto del mago* (Madrid, Visor, 2023), parte como fuente de un pasaje ovidiano del libro v de las *Metamorfosis* (vv. 346–384), lo aligera de referencias mitológicas y lo encierra en una composición anular: el Etna real de los versos iniciales se refleja especularmente en el Etna metafórico de los versos finales; el rey del infierno sale de sus tinieblas al sentir los temblores del volcán, y cuando ve que todo está quieto de nuevo, siente en su interior el fognazo de otro volcán, el de la pasión y añoranza de su amada esposa Proserpina. Así dice el poema:

Tiembla la tierra con las erupciones
 del Etna, y en su trono de silencio
 se estremece el monarca de las sombras,
 temiendo que la luz pueda llegar
 hasta su reino oscuro y tenebroso
 y siembre espanto entre sus habitantes,
 acostumbrados a la noche eterna.
 De modo que decide salir fuera
 a inspeccionar si el sol ha conseguido
 filtrarse por las amplias hendiduras
 con que el volcán, furioso, ha castigado
 la tierra de los vivos, y comprueba
 que no hay peligro de que en su morada
 penetre luz alguna. En ese instante
 de calma satisfecha, cuando todo
 parece que recobra su sentido
 y el Etna ya no ruge, un nuevo Etna

se encarama a su carro de azabache
 bajo la especie de un recuerdo ardiente
 que ahuyenta las tinieblas. El recuerdo
 de un cuerpo que no existe para él
 más que en otoño y en invierno, cuando
 la vida languidece y hace frío,
 y no es suyo en verano y primavera,
 cuando flores y frutos engalanan
 el mundo, ese universo de colores
 que está vedado al rey de los infiernos.

El hipotexto ovidiano, decíamos, son los versos 346–384 de ese libro quinto, sintetizados en los endecasílabos del poeta actual; algunas secuencias, no obstante, son bien reconocibles como punto de partida (sobre todo los versos 356–360). Copio a continuación tales versos, seguidos de la traducción de Ruiz de Elvira, según constan en la edición bilingüe de la colección hispánica de autores griegos y latinos Alma Mater (Ruiz de Elvira 1988: I 175–177), donde se lee también el nombre de nuestro comentado poeta como secretario de la colección:

degravat Aetna caput, sub qua resupinus harenas eiectat flammamque ferox vomit ore Typhoeus. Saepe remoliri luctatur pondera terrae oppidaque et magnos devolvere corpore montes:	355
inde tremit tellus, et rex pavet ipse silentum ne pateat latoque solum retegatur hiatu inmissusque dies trepidantes terreat umbras. Hanc metuens cladem tenebrosa sede tyrannus exierat curruque atrorum vectus equorum	360
ambibat Siculae cautus fundamina terrae; postquam exploratum satis est loca nulla labare depositique metus, videt hunc Erycina vagantem monte suo residens natumque amplexa volucrem ‘arma manusque meae, mea, nate, potentia’, dixit,	365
‘illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido, inque dei pectus celeres molire sagittas, cui triplicis cessit fortuna novissima regni! Tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti victa domas ipsumque, regit qui numina ponti.	370
Tartara quid cessant? Cur non matrisque tuumque imperium profers? Agitur pars tertia mundi [...]’ [...] Ille pharetram	

solvit et arbitrio matris de mille sagittis
 unam seposuit, sed qua nec acutior ulla 375
 nec minus incerta est nec quae magis audiat arcus,
 oppositoque genu curvavit flexile cornum
 inque cor hamata percussit harundine Ditem.

Así tradujo el pasaje Antonio Ruiz de Elvira: «Y sobre la cabeza gravita el Etna, bajo el cual el feroz Tifoeo, tendido boca arriba, escupe arenas y vomita llamas por la boca. Con frecuencia se debate por quitarse de encima las pesadas masas de tierra y por derribar con su cuerpo ciudades y montes enormes; entonces tiembla la tierra y se estremece hasta el rey de los silenciosos, temiendo que el suelo se abra y que, quedando al descubierto por una amplia hendidura, por ella penetre la luz y ponga espanto en las trémulas sombras. Por miedo de semejante catástrofe había salido el soberano de su morada tenebrosa, e, instalado en su carro tirado por negros caballos, recorría solícito las raíces de la tierra de Sicilia. Una vez que tuvo la certidumbre de que por ningún sitio había peligro de desmoronamiento, y que quedó libre ya de temor, iba a la ventura cuando lo ve la Ericina, instalada en su montaña, y abrazando a su volador retoño le dijo: “Armas y manos mías, poder mío, hijo, coge, Cupido, esos dardos con los que a todos vences, y haz que tus veloces flechas traspasen el pecho del dios a quien cayó en suerte el último lote del triple reino. Tú subyugas y domeñas a los celestes y al mismo Júpiter, a las divinidades del mar y al mismo que gobierna a las divinidades del mar. ¿Cómo el Tártaro está aún inmune? ¿Por qué no le das a conocer el poderío de tu madre y el tuyo? Se trata de una tercera parte del mundo [...]” Abrió él la aljaba y, para complacer a su madre, de entre mil flechas separó una sola, pero ninguna hay más aguzada que aquella una ni menos falible ni que obedezca más al impulso del arco, y adelantando la rodilla curvó los flexibles extremos y alcanzó a Dis atravesándole el corazón con la parte de la caña provista del corchete».

Pero el poeta contemporáneo no cuenta aquí el enamoramiento de Hades, resultado según Ovidio de la afilada flecha disparada por Cupido; se supone en el poema castellano que Hades ya está desde hace tiempo unido a Prosérpina, aunque por ocurrir la acción en primavera —cuando precisamente la esposa está ausente del infierno y vive acompañando a su madre Ceres en la superficie de la tierra— lo que le sucede al dios no es enamoramiento, sino recuerdo y deseo nostálgico de la que no está con él. El impacto no lo produce ya la flecha de Cupido, que había logrado

su amoroso efecto tiempo atrás, sino el deseo y el recuerdo: esa es la súbita pasión actual, expresada con la imagen de un nuevo Etna. Y esa metáfora, que con fuente en la literatura grecolatina tenía una fecunda representación textual en nuestra lírica renacentista (Arcaz 1994), ofrecía ya una visible muestra en el pasaje ovidiano de los amores de Polifemo por Galatea, cuando el cíclope, presa de los celos al ver a la nereida en brazos de su rival Acis (*Met.* XIII 867–870), siente bullir el volcán en su pecho. Son los versos que también subyacen, sin duda, en el famoso monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón para pintar la encendida pasión por la libertad:

Vror enim laesusque exaestuat acrius ignis
cumque suis uideor translatam uiribus Aetnam
pectore ferre meo: nec tu, Galatea, moueris,

versos que así traduce Ruiz de Elvira:

«Porque estoy ardiendo, y el fuego, agitado, se desborda con más violencia, y me parece que se ha trasladado y llevo en mi corazón el Etna con sus fuegos; y tú, Galatea, no te conmueves».

Así, pues, lo que aquí tenemos es una recreación original de un fragmento mítico memorable, y esa recreación tiene muy probablemente su fundamento y arranque textual en tales dos pasajes ovidianos de las *Metamorfosis*.

7. Marcial

21.—En el panorama de la poesía actual existe desde hace años una reacción contra la poesía críptica, que había logrado visible predominio a lo largo del siglo precedente. Pues, en efecto, la práctica poética, apoyada en asociaciones del subconsciente y en el recurso a imágenes visionarias, se había adentrado a menudo por vías de una notable oscuridad semántica, más viciosa que virtuosa, a juicio de quien esto escribe (aunque también mostró sus virtudes, por ejemplo, en *Poeta en Nueva York* de Lorca) y creo que a juicio también de otros muchos. Era una poesía tal vez abstracta, surrealista, o como quiera que se autoetiquetara, de mensaje difícilmente inteligible o reducible a términos racionales, y normalmente aliada a una métrica poco rigurosa. En el panorama español la aludida reacción

contra este tipo de poesía se ha materializado en una poesía alternativa, llamada razonablemente «de línea clara». De esa línea clara es paladín y ejemplo, destacado por los críticos, precisamente Luis Alberto de Cuenca. Y este poema, titulado «Línea clara» e incluido en el libro *La vida en llamas* (Madrid, Visor, 2006) define su postura, su contexto histórico, y sus condicionantes:

Dicen que hablamos claro, y que la poesía
no es comunicación, sino conocimiento,
y que solo conoce quien renuncia a este mundo
y a sus pompas y obras —la amistad, la ternura,
la decepción, el fraude, la alegría, el coraje,
el humor y la fe, la lealtad, la envidia,
la esperanza, el amor, todo lo que no sea
intelectual, abstruso, místico, filosófico
y, desde luego, mínimo, silencioso y profundo—.
Dicen que hablamos claro y que nos repetimos
de lo claro que hablamos, y que la gente entiende
nuestros versos, incluso la gente que gobierna,
lo que trae consigo que tengamos acceso
al poder y a sus premios y condecoraciones,
ejerciendo un servil e injusto monopolio.
Dicen, y menudean sus fieras embestidas.
Defiéndenos, Tintín, que nos atacan.

Y es francamente curioso y llamativo encontrar que en el siglo I después de Cristo (y probablemente también antes) la actividad poética se enfrentaba ya a esa misma doble opción: la de componer poemas para que fueran amplia y popularmente entendidos, o la de escribirlos para mostrar una erudición que solo los gramáticos, los doctos o doctísimos gramáticos, podrían entender y explicar. La vía de la claridad frente a la de la oscuridad. La voluntad de ser fácilmente comprendido frente a la de serlo solo a través de la dificultad y el rodeo, provocando en los destinatarios más el impactante asombro que la comunicación inmediata. Las razones de búsqueda de la oscuridad eran probablemente entonces diferentes de las de la contemporaneidad, pero la dualidad de caminos se mostraba ya del mismo modo, y queda testimoniada con toda explicitud en el epigrama 21 del libro X de los *Epigramas* de Marcial, que así dice en latín, en flamantes dísticos elegíacos, según la edición de W. M. Lindsay (Oxford 1977 = 1903), aunque la interrogación del cuarto verso es aportación nuestra, puesto que entendemos que el contexto la reclama:

Scribere te quae vix intellegat ipse Modestus
 et vix Claranus, quid, rogo, Sexte, iuvat?
 Non lectore tuis opus est, sed Apolline libris:
 iudice te maior Cinna Marone fuit?
 Sic tua laudentur sane: mea carmina, Sexte,
 grammaticis placeant, ut sine grammaticis.

Traducimos así el texto en castellano, manteniendo su propio molde versal, el dístico elegíaco, y precisando —para mejor inteligencia del poema— que Modesto y Clarano son nombres de comentaristas del propio tiempo de Marcial; y recordando que Cinna es el poeta neotérico, amigo de Catulo, cuyo epilio *Smyrna* gozó de alabanza por su perfección estilística, aunque debía de ser poema oscuro, probablemente pródigo en perífrasis mitológicas parecidas a las que abundaron luego en la épica de Estacio, también contemporáneo de Marcial, de modo que, frente a la poesía de Cinna, la de Virgilio (Marón) se mostraría como de línea mucho más clara. Esta es nuestra traducción:

«Sexto, ¿por qué, por favor, te complace escribir lo que apenas
 pueda Modesto entender, pueda Clarano aclarar?
 No necesitan tus libros lector, sino un dios adivino.
 ¿Cinna es mayor que Marón?, ¿piensas así de verdad?
 Si es que así es, que te alaben tus versos, oh Sexto; los míos
 gusten sin aclaración al gremio profesoral».

No quiero decir con lo anterior que el epigrama citado de Marcial y el citado poema de Luis Alberto de Cuenca estén en una relación de dependencia intertextual. Diría más bien que, sin que haya aquí estricta tradición, sí que, en cambio, probablemente haya una poligénesis derivada de circunstancias históricas bastante equiparables. Desde el punto de vista de la metodología y la distinción de disciplinas académicas, estamos —creo yo— ante una cuestión que atañe a la Literatura Comparada más bien que a la Tradición Clásica. Pero es obvio que lo uno —los comunes condicionantes— facilita lo otro —la dependencia, la tradición—. Y esa reacción ante la gratuita complicación expresiva que busca el brillo autorial —aunque se revista del disfraz de una pretendida visión gnoseológica surreal o ultrarracional—, más que la simple iluminación y claridad comunicativa, es común en el poeta antiguo y el contemporáneo. Y me complace destacar esa comunidad de orientaciones.

Por otra parte, el sesgo epigramático de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, deudor de los epigramatistas alejandrinos, sobre todo, pero no menos del epigrama satírico y sarcástico de Marcial, lo señala Suárez Martínez (2008: 62–65) en su libro sobre el poeta⁹; e inciden en la cuestión Martínez Mesanza (1986: 23–25) en un artículo sobre temas y formas en la obra del poeta estudiado y Ortega Villaro (2005: 13) en un capítulo sobre la vigencia de lo epigramático en la poesía española contemporánea.

8. Pseudo-Ausonio

22.—El poema «*Collige, virgo, rosas*», del ya citado libro *Por fuertes y fronteras*, es una recreación actualizada de los últimos versos de la elegía tardoantigua anónima titulada *De rosis nascentibus*, que fue atribuida a Ausonio por Escalígero sin apenas fundamento; la atribución, sin embargo, ha hecho fortuna entre los comentaristas. Como ya ha sido el poema convenientemente analizado en su dependencia del texto antiguo y bien explicado por Suárez Martínez (2008: 154–156), reproducimos aquí lo esencial de su dictamen: «De Cuenca somete el viejo tópico a un proceso de actualización que afecta tanto al marco histórico del poema —que se sitúa ahora en un contexto contemporáneo— como al lenguaje, de inequívoco cuño moderno, pues incluye diversas expresiones coloquiales». El mismo crítico expone además, y creo que con acierto, la presencia en el poema de otros varios intertextos que tratan el mismo tópico: Ronsard en su famoso soneto a Helena, el propio Horacio de la oda I 11, Góngora en su soneto «Ilustre y hermosísima María...», y hasta Víctor Botas en el poema en que se muestra crítico de Horacio por su reincidencia en el consejo del *carpe diem*, pero —minucia curiosa que quiero destacar— mientras Botas cita la expresión popular «que te quiten lo bailao» en su forma estricta y desenfadamente vulgar, Luis Alberto de Cuenca, en cambio, restituye la *d* originaria al participio del verbo «bailar».

Niña, arranca las rosas, no esperes a mañana.
Córtalas a destajo, desaforadamente,
sin pararte a pensar si son malas o buenas.

⁹ Dice en concreto en la p. 65: «Aunque es perceptible en los poetas helenísticos una progresiva tendencia a la acentuación del elemento final del epigrama, estos cierres marcados hay que relacionarlos, sobre todo, con el epigrama de Marcial, del que procede nuestro moderno concepto de género», y también en esa página: «Ambas tradiciones epigramáticas, la helenística y la romana [...] se entrelazan y se actualizan en la poesía última de nuestro autor» [recuerdo que el libro de Suárez Martínez es de 2008].

Que no quede ni una. Púlete los rosales
 que encuentres a tu paso y deja las espinas
 para tus compañeras de colegio. Disfruta
 de la luz y del oro mientras puedas y rinde
 tu belleza a ese dios rechoncho y melancólico
 que va por los jardines instilando veneno.
 Goza labios y lengua, machácate de gusto
 con quien se deje y no permitas que el otoño
 te pille con la piel reseca y sin un hombre
 (por lo menos) comiéndote las hechuras del alma.
 Y que la negra muerte te quite lo bailado.

Referencias Bibliográficas

Cronología de los poemarios citados

- L. A. DE CUENCA (1972), *Elsinore*, Madrid, Azur.
 L. A. DE CUENCA (1993), *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento.
 L. A. DE CUENCA (1996), *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor.
 L. A. DE CUENCA (2002), *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor.
 L. A. DE CUENCA (2006), *La vida en llamas*, Madrid, Visor.
 L. A. DE CUENCA (2010), *El reino blanco*, Madrid, Visor.
 L. A. DE CUENCA (2018), *Bloc de otoño*, Madrid, Visor.
 L. A. DE CUENCA (2021), *Después del paraíso*, Madrid, Visor.
 L. A. DE CUENCA (2023), *El secreto del mago*, Madrid, Visor.

Estudios sobre la tradición grecolatina en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

- ADRADOS, F. R. (2011), «La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Emerita* 79.1, 195–198 (es reseña al libro de Suárez Martínez [2010]).
 CRISTÓBAL, V. (2021), «Virgilio todavía. Sus reescrituras en un poemario español contemporáneo», *Silvae di latina didaxis* 22, nn. 56–57, 65–82.
 SILES, J. (1992), «Luis Alberto de Cuenca: El héroe y sus máscaras», en A. Linares (et alii), *Luis Alberto de Cuenca*, Poesía en el campus. Revista oral de poesía 20, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 15–16.
 GIMÉNEZ, F. (2021), «El alejandrino en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *RECIAL* 12(19), 244–258.
 GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2013), «Luis Alberto de Cuenca: entre Homero y Bizancio», en *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*, Málaga, Litoral, 168–171.
 LANZ, J. J. (2011), «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en A. del Olmo & F. Díaz de Castro (eds.), *Versos robados. Tra-*

- dición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 115–148.
- LANZ, J. J. (2018), «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca», en A. J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 67–103.
- LOGROÑO CARRASCOSA, I. (2018), «“Trenzas de violeta”: Safo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en A. J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 128–146.
- MARTÍNEZ MESANZA, J. (1986), «Temas y formas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Zarza Rosa* 7, 21–35.
- MARTÍNEZ SARIEGO, M. & LAGUNA MARISCAL, G. (2010), «La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971–1996)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 30, 381–413.
- ORTEGA VILLARO, B. (2005) «Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas», en P. P. Conde Parrado & J. García Rodríguez (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros del Peixe, 11–28.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M. (2008), *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. (De La caja de plata a Por fuertes y fronteras)*, León, Universidad.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M. (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M. (2014), «La tradición clásica en *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 34, 143–166.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M. (2017), «La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de Cuenca». *Minerva. Revista de Filología Clásica* 30, 341–364.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M. (2019), «La tradición clásica en *Bloc de otoño* de Luis Alberto de Cuenca», en A. J. Sáez & A. Sánchez Jiménez (eds.), *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 108–165.

Otras referencias bibliográficas

- ARCAZ POZO, J. L. (1994), «La imagen poética del Etna: de las fuentes clásicas a la lírica española del siglo XVI», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 6, 195–206.
- CRISTÓBAL, V. (1992), «Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2, 155–187.
- CRISTÓBAL, V. (1996), «En la senda de los *Remedia amoris* de Ovidio: el *Regimiento de castos y remedio de torpes* de Francisco Farfán (Salamanca 1590)», en J. L. Arcaz Pozo, G. Laguna Mariscal & A. Ramírez de Verger (eds.), *La obra*

- amatoria de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 205–218.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (1997), «El suicidio como motivo literario en los elegíacos latinos», *Emerita* 65.1, 41–55.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1988), *Ovidio. Metamorfosis*, vol. I, Madrid, CSIC (reproducción de la 1.ª ed. de 1968)
- TRAVER VERA, Á. J. (2023), *Lucrecio en España*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Carmen Jodra y *El libro doce*: la conciencia textual de la *Antología Palatina* y la levedad del género epigramático*

Carmen Jodra and *El libro doce*: the textual awareness of the *Greek Anthology* and the lightness of the epigrammatic genre

FRANCISCO GARCÍA JURADO

Universidad Complutense de Madrid
pacogj@ucm.es

DOI: 10.48232/eclas.168.09

Recibido: 05/02/2026 — Aceptado: 08/02/2026

Resumen.— Se analiza en este trabajo el poemario póstumo de Carmen Jodra (1980–2019), *El libro doce* (2021), desde la conciencia explícita del libro duodécimo de la *Antología Palatina* (AP), dedicado al amor efébio. Aspectos textuales del original griego (representados en las versiones de tres de los epigramas), la recreación de ciertos motivos (la belleza y lo efímero), así como la sintonía con el propio tono de levedad que define el poemario indican una clara inspiración en la obra de partida. Paradójicamente, esta elección de la *Antología Palatina* no representa tanto una tradición clásica en sentido estricto como la manifestación de una moderna poética que encuentra sus inicios en el mismo siglo XX.

Palabras clave.— *Antología Palatina*; amor efébio; tradición clásica; poéticas de la modernidad

Abstract.— This paper analyzes Carmen Jodra's (1980–2019) posthumous poetry collection, *El libro doce* (2021), from the perspective of her explicit awareness of the twelfth book of the *Greek Anthology*, about ephebic love. Textual aspects of the original Greek (represented in the versions of three epigrams), the recreation of certain motifs (such as beauty and the ephemeral), as well as the harmony with the very tone of lightness that defines the collection of poems, indicate a clear inspiration from the original work. Paradoxically, this choice of the *Greek Anthology* does not so much represent a classical tradition in the strict sense as the manifestation of a modern poetics whose origins lie in the twentieth century.

Keywords.— *Greek Anthology*; ephebic love; classical tradition; poetics of modernity

1. Introducción

Tras *Las moras agraces* (1999) y *Rincones sucios* (2004), *El libro doce* (2021) es el tercer y último poemario de Carmen Jodra (1980–2019), una obra

* Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación «Atlas Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica» (AHTRC).

inconclusa que ella misma preparaba con su editora antes de partir prematuramente de este mundo. Frente a los variados tonos poéticos de *Las moras agraces*, que comienza con una sentida recreación épica («Duelo homérico»), *El libro doce* se decanta por un «género menor» procedente de la Antigüedad: el epigrama griego. Sin duda, ya el propio título supone toda una clave metaliteraria, pues la referencia proviene del libro duodécimo de la *Antología Palatina* (AP), dedicado al amor efébo. Por lo demás, la triste circunstancia de que este poemario no apareciera publicado en vida de la autora lo convierte en una suerte de testamento literario inconcluso. Algunos poemas del libro todavía eran borradores con variantes, tal como vemos en el «Anexo II», y esta circunstancia suscita una curiosa sensación de «imperfección» (en el sentido más etimológico de la palabra) y de obra viva. Llama la atención, asimismo, que la autora se decantara de manera tan explícita y decidida por uno de los libros de la AP, sin duda el más polémico, a tenor de su temática. Tal elección no parece obedecer ni de lejos a la casualidad, especialmente en una autora de variadas lecturas. Con este libro Carmen Jodra logra que cristalice, acaso sin tener plena consciencia de ello, una interesante tendencia de las modernas poéticas del siglo xx, iniciada por la poeta norteamericana Hilda Doolittle, quien busca en la AP un lenguaje poético renovado. Por ello, nuestra intención en este ensayo académico es proponer el libro póstumo de Carmen Jodra como parte clave de un riquísimo caleidoscopio de modernas lecturas en torno a la AP y, de manera particular, la de su libro duodécimo. Tales lecturas no solo forman parte de una determinada tradición literaria inspirada en la lírica griega, sino de una vigorosa poética moderna. Para ello, vamos primero a tratar acerca de la sutil relación que la tradición clásica mantiene con las mismas poéticas de la modernidad, de lo que es un buen ejemplo el poema «Duelo homérico». Consideraremos a continuación cómo estas modernas poéticas encuentran en la AP una obra clave a lo largo del siglo xx. Finalmente, veremos cómo Carmen Jodra, de acuerdo con esta tendencia, ha hecho uso del libro XII de la AP desde tres puntos de vista: la traducción, la recreación de motivos y su peculiar manera de asimilar el tono intencionadamente leve de los epigramas griegos.

2. Tradición clásica y poéticas de la modernidad

Marta López Vilar ha publicado un completo estudio sobre lo que ella misma plantea como «la tradición clásica en Carmen Jodra» (López

Vilar 2020). El hecho de que al publicarse este trabajo todavía no hubiera aparecido *El libro doce*, tan decididamente helenístico, nos anima ahora a completar el sólido panorama trazado en aquel ensayo académico con esta nueva y peculiar mirada a una obra de la literatura griega. Lo primero de todo, y como ya hemos señalado más arriba, observamos que, frente a la variedad de tonos presente en *Las moras agraces* (épica homérica, poesía anacreóntica, pastoral y gongorina, moderna poesía maldita o poesía de la experiencia¹, entre otras), *El libro doce* nos muestra de manera preferente una temática efébrica y un tono acorde al de los epigramas griegos relativos a tal temática. Dentro de esta obra póstuma encontramos, incluso, versiones que la propia autora había llevado a cabo de algunos de los epigramas griegos y que conviven con las modernas recreaciones del propio tono epigramático de la obra original. En cualquier caso, la trayectoria de esta autora nos muestra su capacidad de evocar y reproducir magistralmente diferentes tonos y estilos de la poesía antigua y moderna, desde el género mayor de la épica al género menor del epigrama.

Una de las características del uso de las lecturas grecolatinas en el siglo xx ha sido su convivencia con las tradiciones modernas, como si se desdibujaran las fronteras entre lo pasado y lo presente. Curiosamente, desde el siglo xvi, y hasta la propia llegada del romanticismo, lo moderno se había puesto en singular contienda a lo antiguo. Es lo que conocemos propiamente como la «Batalla entre antiguos y modernos» (mejor que «Querella» [Barrios Castro 2021]). Luego, con el paso del siglo xviii al xix, el término «antiguo» (Teodoro Peris 2021a) quedó sustituido por el de «clásico» (Uría Varela 2021), al tiempo que «moderno» (Teodoro Peris 2021b) trocó en «romántico» (Teodoro Peris 2021c). Desde ese momento ocurrió otra singularidad acaso más notable aún que la de la propia cuestión terminológica: la tradición clásica, si bien deja de ser el modelo fundamental para la inspiración literaria, comienza a formar parte de las tradiciones modernas. De esta forma, no cabe establecer compartimentos estancos o incompatibles entre unas y otras, pues tales tradiciones modernas se caracterizaron por elegir ciertos aspectos de la literatura de la Antigüedad e incluso invertir los cánones de esta. Consecuencia de esta convivencia entre tradiciones antiguas y modernas es el fenómeno conocido como «clasicismo posmoderno» en la poesía española, que gozó

¹ «Como es sabido, “poesía de la experiencia” fue la denominación con la que Robert Langbaum (1957) se refirió a ciertas formas poéticas inglesas, y principalmente al monólogo dramático de autores como Browning. A partir de los años 80, la denominación se empleó para referirse al núcleo de poetas granadinos de “la otra sentimentalidad” (Egea, Salvador y García Montero 1983), seguidores fundamentalmente de la poética de Jaime Gil de Biedma» (Ruiz de Vergara 2025: 971 n. 5).

de su mayor vigencia durante los años 80 del siglo xx, con predominio de elementos de la cultura pop (uno de sus representantes más conspicuos es, sin duda, el poeta Luis Alberto de Cuenca, y a tal fenómeno no son tampoco ajenos poetas de generaciones posteriores, como Juan Antonio González Iglesias [Bagué Quílez 2024]). A tal clasicismo posmoderno le ha seguido, ya en las postrimerías del siglo xx y comienzos del xxi, un «clasicismo» a secas (Ruiz de Vergara 2025). Carmen Jodra pertenece ya por su generación a este clasicismo que, no obstante, sigue manteniendo un incesante diálogo con otras tradiciones literarias modernas. Sin salir de su libro *Las moras agraces*, observamos cómo su recreación puramente homérica convive, sin ir más lejos, con los ecos de la poesía maldita de Baudelaire, o vemos de qué manera su poema «Anacreóntica» se inicia con una cita de Verlaine, lo que supone un claro guiño a la moderna poesía decadente. Desde este planteamiento, el encuentro con ciertos temas y motivos de la Antigüedad puede estar encubriendo algo más que una vaga o genérica «tradición clásica», y lo que realmente parece operativo a efectos poéticos es el cruce de tales motivos con las modernas tradiciones poéticas. Veamos cómo esta realidad múltiple se plasma en el poema inicial de *Las moras agraces*.

3. «Duelo homérico»: entre Homero, el soneto y la estética cavafiana

El mundo de la *Iliada* y la recreación libre de su ritmo hexamétrico (recordemos que la revolucionaria versión rítmica del poema homérico a cargo de Agustín García Calvo es de 1995) se aprecian en el poema titulado «Duelo homérico», donde se trata acerca del dolor y la desesperación de Aquiles ante la muerte de Patroclo a manos de Héctor²:

El pelo rizado cubierto de polvo, en desorden la túnica blanca,
Antípator llega corriendo a la tienda de Aquiles. Aquiles, sentado,
se muerde los labios y le duele el alma.
Es cosa terrible lo crueles que pueden llegar a ser las palabras.

—La tierra está mojada y huele a tierra
bajo su peso. Han roto los cristales
en su sangre, violado los umbrales
del templo y saqueado cuanto encierra.

² Hay luego en su libro *Rincones sucios* un poema que tiene como título las primeras palabras en griego que abren la *Iliada*, pero que en realidad son una irónica invocación a las musas para encontrar la inspiración que permita ganar un premio literario.

En las más altas cimas de la sierra
 hay nieve. Sus heridas son iguales
 que rosas... Quien escriba los anales
 «guerra» dirá sin conocer qué es guerra.
 Verás la cara cruel del basilisco,
 y el viento es frío. Pero las ovejas
 aguardan el cayado y el aprisco.
 No llores. Déjalo para las viejas.
 Tan dulce yace, que ante su obelisco
 la Muerte misma enarcará las cejas.

Aquiles rompió en alaridos, maldijo la muerte,
 la vida, la guerra, a Dios y a sí mismo,
 desoyó consejos y durante horas lloró haciendo estrago a su paso.
 Pero por la noche, agotado, con los ojos secos y los labios rotos,
 sólo se le oía en lento susurro: «Patroclo, Patroclo, Patroclo...».

(Jodra 2024: 13–14)

El poema, de innegable inspiración homérica, adopta un consecuente tono narrativo en tercera persona, pero, a su vez, la composición encierra para nuestra sorpresa otro poema, precisamente un soneto, ahora en segunda persona, cuyo tono elegíaco contrasta con lo épico³, si bien luego se recupera de nuevo el tono épico en la parte final de la composición, que regresa a la recreación del hexámetro. La autora narra el momento en que Aquiles se entera de la muerte de Patroclo. De manera concreta, la referencia a este episodio está al comienzo del canto XVIII de la *Iliada*, que podemos leer ahora en la citada versión de Agustín García Calvo:

Tras ellos allí lidiaban a guisa de tórrido fuego.
 Antíloco, en tanto, a pie rápido a Aquiles fué mensajero.
 Que lo encontró a la par de los comienhistos veleros,
 Pensando en su corazón lo que ya en verdad era hecho.

(*Il.* 18.1–4 [García Calvo 1995: 455])

Estos versos pueden equivaler a la primera parte del poema de Carmen Jodra, mientras que los siguientes son, cuando menos, afines al final de su composición:

³ Un soneto cuyas forzadas rimas con términos como «basilisco», «aprisco» y «obelisco» nos recuerdan al que Gertrudis Gómez de Avellaneda escribió «Al Duque de Frías, desde el Real Sitio de S. Ildefonso, contestando a otro que me dirigió» (Gómez de Avellaneda 1877: 191).

[...] Mas los Aquivos
 Toda la noche a Patroclo lloraban en alto quejido,
 Y arranque les daba el Peleida al planto sin-fin dolorido,
 Las hombrisangrientas manos poniendo en el pecho al amigo,
 Recio sin tregua gimiendo, como un león barbicrispo [...]

(Il. 18.314–318 [García Calvo 1995: 466])

[...]
 Y toda la noche, en torno al pie-raudo Aquiles en vilo,
 Murmídones a Patroclo plañían en alto gemido.

(Il. 18.354–355 [García Calvo 1995: 467])

La lectura de esta traducción nos acerca al regusto épico de un anhelado texto griego y a uno de los pasajes más sentidos de la *Iliada*, pues se trata del momento en que Antíloco anuncia a Aquiles la muerte de Patroclo. Observamos, sin embargo, que en el poema de Carmen Jodra no se habla de Antíloco, sino de Antípator. Marta López Vilar se preguntaba en su artículo ya citado por la ausencia de comentarios a lo que, a todas luces, parece ser un error, a pesar de que el nombre de Antípator sea el que ha ido apareciendo invariablemente en todas las ediciones del libro de Carmen Jodra, sin propósito alguno de enmienda. No obstante, en uno de los vídeos donde ella misma recita el poema⁴, se cita correctamente el nombre de Antíloco sin que se observe cambio métrico alguno. Parece que el «Antípator» del poema de Carmen Jodra no es más que un error, al haber sido confundido este nombre por el del correcto «Antíloco», pero no nos resistimos a señalar cómo este error encierra un involuntario y curioso juego de palabras: si eliminamos la parte común de ambos nombres (Antí-pator y Antí-loco), el resultado da lugar a «pator-loco», que prácticamente es un anagrama de «Patroclo», recurso tan propio de la poesía antigua que luego recuperó Saussure, en especial a partir de sus lecturas del *De rerum natura* de Lucrecio (Starobinski 2009) y se convirtió, a su vez, en una seña de identidad de modernos poetas como Antonio Machado (Rodríguez Ferrándiz 1998).

En la línea argumentativa de lo expuesto anteriormente, es decir, de cómo la antigua literatura griega dialoga con las poéticas de la modernidad, no debemos perder de vista el asunto concreto del poema de Carmen Jodra, que no es otro que la pesadumbre de Aquiles ante la muerte de

⁴ <<https://www.facebook.com/watch/?v=1473134803325864>> (consultado el 27 de noviembre de 2025).

su amado Patroclo. En la modernidad no hay que rebuscar mucho para encontrar un poema clave en este sentido: «Los caballos de Aquiles», de Constantino Cavafis. Este poema, uno de los más renombrados del poeta neolejandrino, se inspira en un pasaje del libro xvii (verso 427) de la *Iliada* y supone una ampliación de un pequeño motivo: el llanto de los caballos de Aquiles ante la muerte de Patroclo (Kavafis 1981: 34)⁵. De esta forma, observamos cómo el poema de Carmen Jodra encuentra, no sabemos si de manera consciente, modernos correlatos tanto en lo que a su recreación del hexámetro concierne (García Calvo) como a la propia temática tratada (Cavafis)⁶.

4. La *Antología Palatina* (AP) y las poéticas de la modernidad

Al igual que ocurre con la antigua épica, si analizamos ahora el lugar que le corresponde a la AP en este juego de espejos entre tradición clásica y tradiciones modernas, sin duda acude a nuestra memoria todo un acervo de obras del siglo xx que han recurrido a esta peculiar estética de lo sutil, sobre todo desde la edición de la *Greek Anthology* a cargo de William Roger Paton, que aparece por primera vez en 1916. En su poemario *Jardín frente al mar* (publicado en 1916 [Doolittle 2001]), o en su novela *La corona y la lira* ([Doolittle 1994], que en su versión inglesa de 1928 se titula simplemente *Hedylus*), Hilda Doolittle inaugura, junto a Ezra Pound, esta nueva etapa de la recepción de los epigramas griegos, tras la enorme influencia que habían ejercido en la literatura de los siglos xvi–xvii (Ortega Villaro, 2001: 207–208 y 2005). No menos singular resulta, en este sentido, la recepción que la antigua poeta Nósida de Locris (González González 2006) encuentra en la moderna autora René Vivien (Vivien 2007). En el ámbito hispano, ya poetas como Luis Cernuda se habían sentido atraídos por los epigramas griegos (Galán Vioque y Márquez Guerrero 2001: 27) y, sobre todo, es Gabriel Celaya quien, al calor de la traducción que Fernández Galiano llevó a cabo de una parte de la AP, muestra la huella más evidente y extensa en la poesía española (Gallé Cejudo 2009). En Hispa-

⁵ No en vano, Cavafis puede intuirse igualmente como subtexto en algunos de los poemas de *El libro doce*, si bien quizá fuera más acertado pensar en una coincidencia temática entre la autora y el poeta neolejandrino ante la fascinación que provoca el encuentro con la belleza juvenil.

⁶ Asimismo, Pablo de Miguel Pascual me informa de que Diego Román Martínez, poeta y albacea de la autora, que ha publicado igualmente en la editorial «La Bella Varsovia», también tiene referencias homéricas a Patroclo en su libro titulado *Un agradable sabor a menta*, como la siguiente: «Ese dolor, mi Glauco, nunca afloja, / te pisa las entrañas y las mientes / como cantaba Homero de Patroclo, / dolorido sentir del buen Pelida» (Román Martínez 2021: 46).

noamérica, por su parte, poetas como el nicaragüense Ernesto Cardenal o el mexicano Octavio Paz también recurren al epigrama. Paz, en concreto, reelabora un epigrama de la *AP* atribuido a Claudio Ptolomeo (*AP* 9.577):

HERMANDAD

HOMENAJE A CLAUDIO PTOLOMEO

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

(Paz 1987: 37)

En lo que al libro XII respecta, es notable que en 1980 apareciera una versión parcial de Luis Antonio de Villena, correspondiente a los epigramas de Estratón de Sardes (*La musa de los muchachos* [Villena 1980 y 2017]), a lo que luego hay que añadir dos versiones completas de este mismo libro por parte de sendos helenistas⁷. De esta forma, Carmen Jodra se sitúa en una paradójica y poliédrica tradición moderna que recurre con renovados bríos al antiguo epigrama griego. Su elección del libro XII supone, además, una dimensión temática concreta (la poesía pederasta) que conlleva la recreación tanto de pequeños instantes como de la efímera belleza de los efebos⁸.

5. *El libro doce*: traducción, recreación y evocación

El moderno interés que suscita la *AP* en Carmen Jodra debe inscribirse en el ámbito más general de la propia poesía lírica griega, declarado lugar de inspiración para ella. En uno de los vídeos⁹ donde aparece entrevistada, se la ve leyendo en voz alta dos poemas inspirados en Íbico y Alceo. Íbico

⁷ La fortuna de las nuevas traducciones de la *AP*, de manera particular el libro XII, ha sido fructífera: Galán Vioque y Máquez Guerrero (2001) y González Delgado (2011).

⁸ Como luego veremos, la poeta sale incluso al paso de las posibles reservas morales que el asunto del amor efébo pudiera suscitar en la sensibilidad moderna, dilemas que, por lo demás, ya estaban presentes en poetas de diversas generaciones y circunstancias como Constantino Cavafis o Jaime Gil de Biedma.

⁹ <https://youtu.be/R3IH0UUT_nE?si=45DIQnHZvBee6WHX> (consultado el 27 de noviembre de 2025).

(en particular, su poema titulado «Otra vez Eros» [Íbico, fr. 287 P])¹⁰ da lugar a una composición que Carmen Jodra tituló «Eros auté». Asimismo, Alceo (Alceo, fr. 338 P) fue quien inspiró su poema titulado «Zeus llueve», con el que la autora declara su paso hacia el cultivo del verso blanco (Jodra 2001).

Esta inspiración en la lírica griega nos conduce de forma natural hasta la AP y el poemario póstumo de la autora. Si bien hemos indicado una pluralidad de tonos poéticos en Carmen Jodra, al llegar a *El libro doce* observamos aparentemente menos variedad en este sentido. No obstante, el contraste entre géneros mayores y menores se sigue dando, ahora gracias a la recreación de un poema épico medieval («El rey Don Enrique nuestro señor camina muy de priesa a Cuéllar, do para el muy digno duque de Alburquerque, señor desta villa»). Asimismo, es también característico que este último poemario de Carmen Jodra vaya a tener muy presente, ya desde el mismo título, al correspondiente libro duodécimo de la AP¹¹. La autora se ha decantado sin duda por el libro de temática más controvertida, consciente de la ambigüedad que el término «pederastia» presenta si cotejamos su significado antiguo con el moderno. De hecho, uno de los poemas, el relativo a la feminista Germaine Greer, autora de un libro titulado *The beautiful boy* (2003), reivindica sin rodeos el derecho de las personas mayores a la contemplación de la belleza juvenil:

Interrogada sobre las posibles
implicaciones turbias de su libro,
la feminista se mostró perpleja.
No hay nada extraño, nada hay de siniestro,
en que en la calle los hombres mayores
sigan con la mirada a una jovencita.
¿A qué negar lo obvio? Por supuesto que amamos
(como se ama el agua, el alimento)
el esplendor radiante de la vida. ¿Por qué
asustarse?

(Jodra 2021: 18)

No obstante, en el caso de *El libro doce*, la voz poética predominante que preside el poemario parece ser la de un ἐραστής o amante adulto que ama

¹⁰ Como puede observarse por el libro en que lee la autora al poeta griego, esta ha recurrido a la *Antología temática de la lírica griega* que compilaron y tradujeron para la editorial Akal José Luis Navarro y José María Rodríguez Jiménez en 1990 (Navarro y Rodríguez Jiménez 1990).

¹¹ El libro ya ha merecido la atención de Ruiz de Vergara Olmos en su estudio más general acerca de los modernos classicismos poéticos (Ruiz de Vergara Olmos 2025: 972–974).

la belleza de jóvenes o ἐρώμενοι, pues tales son las condiciones precisas del amor pederasta en la antigua Grecia. Conforme a esta adscripción temática, la conciencia del libro duodécimo de la *AP* puede analizarse al menos desde tres ámbitos, como son los propios aspectos textuales del original griego (representados en las tres versiones que se ofrecen de sendos epigramas), los aspectos temáticos (la recreación de ciertos motivos, como la belleza y lo efímero), así como la sintonía con un buscado tono de levedad que preside el poemario. Naturalmente, pueden rastrearse otras deudas literarias, de manera especial la atmósfera cavafiana de algunos poemas o la inevitable poesía de la experiencia, a la que no sería ajena el constante recuerdo implícito de la obra de Juan Antonio González Iglesias, con quien la autora coincide en el propio elogio a la belleza de la juventud (es el caso de sus *Olímpicas* [González Iglesias 2005], de tan clara inspiración pindárica y winckelmanniana¹²). Vamos a seguir los criterios ya indicados (traducciones, motivos y tono) para hacer un sucinto repaso por el poemario de Carmen Jodra.

5.1. Traducciones de poemas de la *AP*

Resulta curioso que entre los poemas que componen el libro de Carmen Jodra aparezca lo que se nos presenta ya desde su mismo título como tres traducciones de sendos textos de la *AP*. Como veremos, a pesar de que se trata de un material textual muy breve, las tres versiones difieren mucho entre sí en lo que concierne a su relación con el texto griego original. La primera de ellas es la siguiente:

AP XII 245¹³

A dúo un par de hermanos me quiere, y no sé a cuál
 por señor elegir. Yo quiero a ambos.
 Uno me huye y otro se me acerca. De uno
 lo más bello es que esté, de otro, que falte.

(Jodra 2021: 33)

Se trata de la traducción de uno de los poemas de Estratón¹⁴:

¹² De hecho, observamos tanto en las *Olímpicas* de González Iglesias como en *El libro doce* de Carmen Jodra el rasgo común de llevar el título de una obra perteneciente a la lírica griega.

¹³ A todas luces hay un error de numeración. El epigrama correcto es el que lleva el número 246.

¹⁴ Luis Antonio de Villena lo traduce como sigue: «Me ama una pareja de hermanos, y yo no sé / a cuál dar mi preferencia, pues me gustan ambos. / Uno va y otro viene; y lo que es más hermoso de uno / es su presencia, y del otro mi deseo cuando está ausente» (Villena 2017: 83).

ζεύγος ἀδελφειῶν με φιλεῖ. οὐκ οἶδα τίν' αὐτῶν
 δεσπόσυνον κρίνω: τοὺς δύο γὰρ φιλέω.
 ᾧ μὲν ἀποστείχει, ὁ δ' ἐπέρχεται: ἔστι δὲ τοῦ μὲν
 κάλλιστον τὸ παρόν, τοῦ δὲ τὸ λειπόμενον.

(AP 12.246 [Paton 1926: 404])

Incluso alguien que no conociera la lengua griega podría deducir con un simple cotejo visual que la traducción de Carmen Jodra se caracteriza por ser muy fiel al texto original y por mostrar incluso especial respecto a su metro elegíaco. La autora ha sabido captar, asimismo, la sutil agudeza del poema, basada en el contraste de la actitud de ambos jóvenes.

La segunda traducción recoge un aspecto de suma carga erótica, como es el de la sangre del amado:

AP XII 123

Cuando ganó el combate, le ofrecí diez coronas
 de suave lana, y lo besé tres veces,
 salpicado de sangre como estaba;
 pero me fue la sangre más dulce que la mirra.

(Jodra 2021: 34)

En este caso, estamos ante una composición anónima (*anonymi epigrammatici*):

πυγμῆ νικήσαντα τὸν Ἀντικλέους Μενέχαρμον
 λημνίσκοις μαλακοῖς ἐστεφάνωσα δέκα,
 καὶ τρισσῶς ἐφίλησα πεφυρμένον αἵματι πολλῶ:
 ἀλλ' ἐμοὶ ἦν σμύρνης κείνο μελιχρότερον.

(AP 12.123 [Paton 1926: 342])

Observamos que en la versión de Carmen Jodra desaparece el nombre propio referido en el texto original (Ἀντικλέους Μενέχαρμον), de manera que el joven deportista que representa el objeto de deseo queda anonimizado. Esto no ocurre, sin embargo, en otros poemas que Carmen Jodra ha compuesto para *El libro doce*, donde incluso puede aparecer algún nombre propio, repetido en más de una ocasión, como es el caso de Gabriel. Finalmente, la tercera traducción regresa a otro poema de Estratón:

En la floristería un muchacho trenzaba
 ramilletes de bayas de hiedra entre las flores.
 Me acerqué a preguntarle: «Cuánto por tu guirnalda?»,
 y se puso más rojo que sus flores.
 Más que comprar las flores, yo al florista comprara,
 si no está en venta, compraré unas flores.

(Jodra 2021: 35)

El texto original es el siguiente:

εἶδον ἐγὼ τινα παῖδα † ἐπανθοπλοκοῦντα κόρυμβον,
 ἄρτι παρερχόμενος τὰ στεφανηπλόκια:
 οὐδ' ἄτρωτα παρήλθον: ἐπιστάς δ' ἤσυχος αὐτῶ
 φημί πόσου πωλεῖς τὸν σὸν ἐμοὶ στέφανον;
 μᾶλλον τῶν καλύκων δ' ἐρυθαίνετο, καὶ κατακύψας
 φησὶ μακρὰν χώρει, μὴ σε πατήρ ἐσίδη.
 ὠνούμαι προφάσει στεφάνους, καὶ οἴκαδ' ἀπελθὼν
 ἐστεφάνωσα θεούς, κείνον ἐπευξάμενος.

(AP 12.8 [Paton 1926: 286])

Claramente se trata de la versión más libre de las tres que venimos analizando. En esta se ha introducido un término actual («floristería») para traducir lo que en griego es, más bien, según Paton, «the place where they make garlands» (τὰ στεφανηπλόκια), o «el mercado de flores» (en traducción de González Delgado) o «de coronas» (en traducción de Galán Vioque). Por lo demás, en la versión de Carmen Jodra no queda claro si se ha querido dar a entender el doble sentido del poema, de claras reminiscencias homosexuales (González Delgado 2011: 88).

5.2. *La recreación de ciertos motivos*

De manera muy especial, destacan dos motivos, lo efímero y la belleza, cuyo encuentro nos lleva al deseo de cantar al instante:

Con su pelo un poco largo,
 con sus largas piernas rubias,
 se acurruca en el asiento
 del metro: adopta una pose
 soñadora.
 Pensarías: es un niño.
 No es un niño y no es un hombre,

todavía es otro,
 volátil. Que nos permita
 mientras es esto.
 Cuando levanto los ojos
 ya no está. ¿Cuándo se ha ido?
 No lo hemos visto irse.

(Jodra 2021: 17)

Ambos aspectos también se entrelazan cuando se canta la rápida metamorfosis del efebo en joven adulto («Gabriel el efebo»):

Qué hay en la voz del muchacho
 que ha vuelto del verano con ángulos más duros
 en el óvalo tierno de su cara, aunque apenas
 perceptibles.
 Hay en su voz ahora
 algo áspero, que raspa, que no fluye tan suave,
 que no acaricia lo mismo que antes.

(Jodra 2021: 29)

No son pocos los epigramas de la *AP* que se refieren a esta transformación del efebo en hombre, constatación del inexorable paso del tiempo que también encuentra sus ecos en poemas cavafricanos como el titulado «Antes de que los cambiara el tiempo».

5.3. *La levedad y la anécdota*

De la poesía epigramática griega aprendemos muy a menudo la importancia de lo que, aun bajo su apariencia intrascendente, nos permite entrever una amarga reflexión acerca del paso de la vida. Sin embargo, en lugar de la abierta reflexión, se opta por rememorar pequeñas vivencias que parecen a todas luces banales. En este sentido, el poema de los jóvenes que durante la tarde han improvisado una fiesta en la facultad ante la mirada de la bibliotecaria (la propia autora) es un ejemplo muy significativo de esta forma sutil de mostrar bajo una anécdota una amarga reflexión acerca del paso del tiempo. Es el poema que se inicia con el verso «Toda la tarde hoy han estado bebiendo», donde se funden los horizontes del epigrama y la anacreónica, y del que elegimos la versión que aparece en el apéndice del poemario:

Toda la tarde hoy han estado bebiendo
 delante del aulario, con música de baile.

Ahora, al irme a casa, seguían defendiendo
 su cálido espacio de todos juntos, juntos con un vaso en la mano,
 las manos en los hombros de los buenos amigos,
 y había un chico que montado en una bici
 intentaba trepar con ella por un trozo
 de tronco puesto en el suelo para que hiciera de obstáculo:
 casi cayó, pero no cayó: otros tres o cuatro chicos le miraban.
No volveré a ser joven (dijo Diego): podría
 acercarme a mirar las acrobacias
 del chico de la bici.
 se me notaría mucho
 y es posible que me ofrecieran uno de sus vasos de
 [alcohol, por compasión, por burla mezclada con piedad
 (y la bibliotecaria —quería unirse a la fiesta— qué cachonda)
 y haría mucho el ridículo.
 Estaría en el núcleo
 de alegría y de música,
 pequeña fortaleza
 en mitad del jardín frío de invierno,
 en mitad de la negra
 noche. No volveré a ser joven.

(Jodra 2021: 53)

Debe apreciarse cómo resuena, primero puesto en boca de un tercero (Diego), y luego en la de la misma autora, la siguiente frase lapidaria: «No volveré a ser joven». Esta frase evoca indudablemente uno de los poemas más representativos de Jaime Gil de Biedma que lleva el mismo título¹⁵:

Que la vida iba en serio
 uno lo empieza a comprender más tarde.
 Como todos los jóvenes, yo vine
 a llevarme la vida por delante.
 Dejar huella quería
 y marcharme entre aplausos.
 Envejecer, morir, eran tan solo
 las dimensiones del teatro.
 Pero ha pasado el tiempo
 y la verdad desagradable asoma:

¹⁵ Para dar cuenta de la fama de este poema, sin duda el más conocido de Gil de Biedma, me referiré tan solo a dos hechos: la versión musical de Loquillo, por un lado, y la presencia de los primeros versos en el hall de la estación de Ciudad Universitaria, en Madrid.

envejecer, morir
es el único argumento de la obra.

(Gil de Biedma 1969: 127)

En la lectura conjunta de ambos poemas podemos colegir sin esfuerzo el cambio de actitud y de tono ante lo que, en definitiva, es un mismo tema: el paso fugaz del tiempo. Mientras Carmen Jodra adopta un tono anecdótico, muy propio de un epigrama de la *AP*, centrado en la recreación de una reunión de amigos, Jaime Gil de Biedma nos hace una seria y sentida confesión vital. El título del poema de Gil de Biedma se convierte, dentro del poema de Carmen Jodra, en un leitmotiv que hace, a su vez, las veces de contrapunto al aparente tono jovial de su composición. Pero este contraste de tonos, sin embargo, no debe hacernos olvidar que Gil de Biedma es también un autor afín a la sensibilidad de la propia *AP* y a los anhelos que en ella se muestran por la belleza y el paso del tiempo, especialmente en su «Himno a la juventud», perteneciente al mismo poemario (Gil de Biedma 1966: 129; referido por Galán Vioque y Márquez Guerrero, 2001: 33]). De esta manera, el poema de Carmen Jodra se muestra como una suerte de confluencia de caminos por donde discurre directa o indirectamente la propia *AP*.

6. Conclusiones

Hemos intentado contextualizar *El libro doce* de Carmen Jodra desde el sutil equilibrio que su obra muestra entre la herencia de la antigua poesía griega (Homero, Íbico, Alceo o la propia *AP*) y las poéticas de la modernidad. De manera particular, la *AP* muestra ya una singular trayectoria a lo largo del siglo xx (desde la norteamericana Hilda Doolittle hasta poetas hispanos como Gabriel Celaya o Luis Antonio de Villena). En lo que supone el paso del clasicismo posmoderno y la poesía de la experiencia al pleno clasicismo de la actual poesía española, Carmen Jodra se decanta por un título declaradamente adscrito a una obra griega (como ocurre también con las *Olimpicas* de González Iglesias) y combina los textos y las formas de la *AP* con otros aspectos propios de la modernidad, donde convergen incluso poetas como Jaime Gil de Biedma, no ajeno tampoco a los epigramas griegos.

Tan solo cabe añadir, para terminar este breve trabajo, la sensación de dolor y desazón que nos inspira pensar cuál hubiera sido el desarrollo ulte-

rior de esta obra poética tan prometedora y, al tiempo, tan decididamente bella.

Bibliografía

Obras de Carmen Jodra

- JODRA, C. (2001). «Otra vez Eros...», «Ya conocéis los códigos de la melancolía...», Carmen Jodra en *Tertulias Poéticas*, Manuel Romero. San Sebastián de los Reyes: Canal Norte Televisión. 44:28- 45:10, 50:11- 51:30.
- JODRA, C. (2011) *Rincones sucios*, Barcelona, La Bella Varsovia.
- JODRA, C. (2021) *El libro doce*, Barcelona, La Bella Varsovia.
- JODRA, C. (2024) *Las moras agraces*, Barcelona, La Bella Varsovia.

Ediciones y estudios

- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2024) «Publicidad y cultura pop en la poesía de Juan Antonio González Iglesias», en A. Fadón Duarte (ed.), *Un rayo de luz clásica. En torno a Juan Antonio González Iglesias*, S. L., Giardini di Bomarzo, 149–172.
- BARRIOS CASTRO, M.ª J. (2021) «Batalla entre antiguos y modernos», en *DHTC*, s. u.
- DHTC* = F. GARCÍA JURADO (dir.) (2021) *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar.
- DOOLITTLE, H. (1994) *El espejo y el brazalete*, Barcelona, Seix Barral.G
- DOOLITTLE, H. (2001) *Jardín junto al mar*. Prólogo de A. Ostriker. Traducción A. Bartolo y A. Martínez. Epílogo de M. González, Tarragona, Igitur.
- GALÁN VIOQUE, G. y MÁRQUEZ GUERRERO, M. Á. (trads.), (2001) *Epigramas eróticos griegos. Antología Palatina (libros v y xii)*, Madrid, Alianza.
- GALLÉ CEJUDO, R. (2009) «El epigrama helenístico en la poesía de Gabriel Celaya», *Studi Ispanici* 34, (Ejemplar dedicado a: Grecia antigua en la literatura hispánica), 169–185.
- GARCÍA CALVO, A. (trad.) (1995) Homero, *Iliada*, Zamora, Lucina.
- GIL DE BIEDMA, J. (1969), *Colección Particular*, Barcelona, Seix Barral.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (1877), *Poesías líricas de la señora Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Librería de Leocadio López.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (trad.) (2011) *Poemas de amor efébo. Antología Palatina, libro XII*. Edición de R. González Delgado, Madrid, Akal.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2006) *Nósida de Locris y su obra*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2005) *Olímpicas*, Almería, El Gaviero.
- KAVAFIS, K. (1981) *Poesías completas*. Traducción de José María Álvarez, Madrid, Hiperión.
- LÓPEZ VILAR, M. (2020) «La tradición clásica en la obra poética de Carmen

- Jodra Davó y su contexto peninsular», *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies* 7 (Ejemplar dedicado a: POESÍA ESPAÑOLA ESCRITA POR MUJERES DESDE 1980: TEXTOS Y CONTEXTOS), 229–242.
- LUQUE, A. (trad.) (2000) *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Hiperión.
- NAVARRO, J. L. y RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. M. (trads.) (1990) *Antología temática de la lírica griega*, Madrid, Akal.
- ORTEGA VILLARO, B. (2001) «La Antología Griega en la poesía española contemporánea», *Minerva: Revista de Filología Clásica* 15, 207–218.
- ORTEGA VILLARO, B. (2005) «Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas», en P. Conde Parrado y J. García Rodríguez (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y Tradición Clásica*, Gijón, Libros del Peixe / Cátedra Miguel Delibes, 11–28.
- PATON, W. R. (1926) *The Greek Anthology. with an English Translation by. W. R. Paton. Vol. IV*. London. William Heinemann Ltd.
- PAZ, O. (1987) *Árbol adentro*, Barcelona, Seix Barral.
- ROMÁN MARTÍNEZ, D. (2021), *Un agradable sabor a menta*, Madrid, La Bella Varsovia.
- VILLENA, L. A. (trad.) (1980) Estratón de Sardes, *La musa de los muchachos*, Madrid, Hiperión. Versión actualizada: (2017) *Los muchachos en flor: antología de sus epigramas dedicados a los muchachos hermosos*, Madrid, Libros Libres.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. (1998) *Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*, Alicante, Universidad de Alicante.
- RUIZ DE VERGARA, E. (2025), «Un retorno al clasicismo en la poesía española actual», *Bulletin of Hispanic Studies* 102, Number 9, 969–982. <<https://doi.org/10.3828/bhs.2025.56>>
- STAROBINSKI, J. (2009) *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, Barcelona, Gedisa.
- TEODORO PERIS, J. L. (2021a) «Antiguo», en *DHTC*, s. u.
- TEODORO PERIS, J. L. (2021b) «Moderno», en *DHTC*, s. u.
- TEODORO PERIS, J. L. (2021c) «Romanticismo», en *DHTC*, s. u.
- URÍA VARELA, J. (2021) «Clásico», en *DHTC*, s. u.
- VIVIEN, R (2007) *Poemas*. Traducción y prólogo de Aurora Luque. Epílogo de María-Mercè Marçal, Tarragona, Igitur.

Reseñas de libros

Dulce Estefanía, *Virgilio, Eneida*, edición bilingüe con las ilustraciones del códice *Vergilius Vaticanus*, Abada Editores, Madrid, 2024, 689 pp., ISBN 978-84-19008-87-9

ESPERANZA TORREGO SALCEDO

esperanza.torrego@uam.es

DOI: 10.48232/eclas.168.10

La edición de la Eneida de Virgilio, publicada por Abada Editores a cargo de Dulce Estefanía, consta de una Introducción (pp. 7-44); justificación de la edición seguida (45); texto latino en paralelo a la traducción de la profesora Estefanía (51-631); notas (635-689); 26 ilustraciones del códice *Vergilius Vaticanus* (Cod. Vat. lat. 3225); índice.

Es un libro precioso, que permite una buena comprensión de la *Eneida* de Virgilio, lo que supone una gustosa lectura, porque combina una traducción excelente con el texto latino de una buena edición en paralelo (Mynors, R. Virgil (1969), *Opera*. Oxford, Oxford Classical Texts). Esta combinación posibilita una doble lectura en latín y en la traducción española. Ofrece, además, 26 preciosas ilustraciones del códice *Vergilius Vaticanus*, de la Biblioteca apostólica del Vaticano, como añadido que ilustra y embellece el conjunto. En esta reseña no es objeto de mi comentario el texto latino, que es una buena edición seguida por la autora salvo en los lugares que indica en la p. 45.

La introducción es precisa y concisa, y, a la vez, completa. Podría decirse que tiene una primera parte (pp. 7-21) donde la editora sitúa la obra dentro de los antecedentes literarios que la explican, es decir, de todas sus fuentes latinas y griegas, en lo referente a los distintos motivos del relato. También caracteriza formalmente el poema dentro de su género literario; es una epopeya mítica que contiene todos los elementos debidos al género. Esta parte se cierra con un resumen del contenido de cada uno de los libros. La segunda parte analiza sobre todo la tradición literaria de los aspectos y los motivos que la investigación sobre el poema ha considerado esenciales o problemáticos. Esta parte está menos dirigida a personas no expertas; a cambio, podría llegar a ofrecer puntos de partida o ideas de desarrollo a los profesionales de la filología clásica (pp. 22-38). Seis páginas de bibliografía cierran la introducción (pp. 39-44).

La traducción es magnífica. Es una suerte que por fin se reedite, con las correcciones y actualizaciones pertinentes, la versión en español que la

editora publicó por primera vez en 1968 en la editorial Bruguera; ha tenido varias reimpressiones entre ese año y 1984, con una última publicada en 1988, Barcelona PPU. La traducción que contiene esta edición es la misma que se publicó en Bahía Blanca en 2023, cuya distribución fue dificultosa, y se recupera ahora en este volumen. Una traducción cuya reedición se espera tanto tiempo no puede sino ser recibida con aplauso.

Teniendo en cuenta que no existe una traducción perfecta de ningún texto, y menos de uno como este, la versión española tiene el mérito de dejarse leer con gusto por quien no tiene posibilidad de leer el original en latín; incluso a los que sí pueden hacerlo, les ayudará a encontrar formas de expresión del latín que suponen retos en español. No está en verso, pero tiene un lenguaje poético que no traiciona al original.

La editora opta explícitamente por una puntuación propia, eliminando a veces las propuestas del editor del texto latino, que, según ella comenta, abusa de puntuación. En las muchas veces difíciles decisiones sobre la puntuación, he notado en ocasiones carencias que estorban la lectura, pero eso es una cuestión muy menor. También opta en ocasiones por traducciones nuevas de ciertos términos que pueden sorprender a una persona capaz de leer el texto latino. Un par de ejemplos, los dos del libro 6: *absiste moueri* (*Aen.* 6.399), que la autora traduce por «deja de moverte». Esa traducción es posible, pero supondría que el destinatario de estas palabras se está moviendo físicamente, cuando el contexto parece más propio de un movimiento interior, equivalente a la preocupación: «deja de preocuparte» hubiera sido, tal vez, más claro. En *Aen.* 6.781 la traducción que se da a un *en* latino (*en, huius, nate, auspiciis incluta Roma*) es «Ve, bajo los auspicios de este, hijo, la noble Roma ...». Ese «ve» sorprende un poco: si es el imperativo del verbo ‘ver’ en español, hubiera sido preferible «mira»; «mirar» admite mejor la orden o la exclamación, porque es un verbo cuyo sujeto controla la mirada, a diferencia de lo que sucede con la vista. Son detalles menores en una traducción estupenda de varios miles de versos.

Una de las aportaciones más notables de este libro es el aparato de notas: nada menos que 1609 notas explicativas, que permiten a quien lo lee ir entendiendo mejor el texto básico. Solo hay un problema: las notas no están a pie de la página, sino al final de la traducción. Es una pena, porque esa disposición las hace bastante incómodas, sin restarles utilidad. Otra cuestión acerca de las notas es que, al haber optado por incluir en este formato la explicación de los nombres propios, en vez de en un glosario de nombres, hay muchos frustrantes reenvíos a notas

anteriores donde lo explicado aparece por primera vez; esta circunstancia se va dando cada vez con más frecuencia, hasta hacerse bastante incómoda en los últimos libros (ver, por ejemplo, la pág. 677, o 680, o 681, donde hay muchas notas seguidas remitiendo a versos anteriores). Quizá hubiera sido preferible la combinación de notas explicativas al pie (o al final) y un glosario de nombre propios, que habría aligerado el número de estas. Puestos a pedir, las ilustraciones hubieran estado mejor colocadas en el lugar que les corresponde en el relato que todas juntas al final del libro.

Soy consciente de que varias de estas cuestiones no serán decisiones de la traductora, sino de la casa editorial que ha acogido esta obra, a quien hay que agradecerle que lo haya hecho y nos haya permitido releer esta maravillosa *Eneida*, que está en el fondo de la vocación de numerosos latinistas; yo misma, entre ellos. En definitiva, un libro muy recomendable.

* * *

Francesca Mestre, Pilar Gómez, Cristian Tolsa (eds.), *Lucianea et Pseudo-Lucianea: studies on pseudepigrapha of Lucian and works by Lucian sometimes considered spurious*, Barcelona, Editions de la Universitat de Barcelona 2024, 258 pp., ISBN 978-84-10501-19-5

ORESTIS KARAVAS

orestis@uop.gr

DOI: 10.48232/eclas.168.11

El presente volumen temático agrupa a especialistas que estudian unos textos que nos llegaron bajo el nombre de Luciano; sin embargo la mayoría de estos —ya lo sabemos— no están escritos por el autor satírico. El libro abre con una rica introducción sobre el universo de Luciano a cargo de Francesca Mestre en inglés (pp. 11–32), a la que siguen nueve capítulos de una extensión entre once a treinta páginas: cuatro de ellos están en castellano, tres en inglés, uno en francés y uno en alemán. El volumen se cierra con dos índices, uno de textos citados (239–253) y otro de nombres (255–258). El espacio limitado de esta reseña no nos permite presentar el libro de forma detallada.

En el primer artículo del volumen (33–51) É. Marquis, tras una definición sobre qué denominamos ‘pseudo-lucianesco’ (33–34), demuestra

con argumentos paleográficos que dos de este tipo de obras, *Nerón y Caridemo*, fueron introducidos en la lista canónica de las *opera omnia* de Luciano en los siglos x y xiv respectivamente, y por vías muy distintas¹. El artículo de M. S. Fernandez Robbio (53–74) es un estudio interesante y muy bien documentado sobre la historia editorial de los epigramas de Luciano y cómo su edición se ‘mezcló’ con las de las Antologías Palatina y Planudea. El artículo de P. Gómez (75–100) es el primer análisis filológico e interpretativo serio de *Alción* —una obra que nos llegó bajo los nombres de ¡Platón y Luciano!— que además «pretende situar la pieza en el marco de la tradición literaria griega y señalar en ella algunos trazos de escritura que revelan principios constructivos de tendencia luciánica» (76). El *De astrología* es el tema del artículo de C. Tolsa (101–119) quien compara esta obra con los encomios paradójicos de Luciano y la considera una parodia astrológica de estilo herodoteo.

El objetivo del artículo de P. V. Möllendorff (121–150), como además se define en su título, es integrar el diálogo *Ἐρωτες* en la poética de Luciano mediante el estudio de la posición que ocupa la obra en el corpus lucianesco en su conjunto y su ‘diálogo’ con otras obras del samosatense. Partiendo de una reseña detallada sobre la bibliografía anterior, el autor presenta sólidos argumentos a favor de la autenticidad del diálogo y sugiere abordar su contenido desde una perspectiva interpretativa a la luz de (a) la estrategia de diálogo propuesta por Lykinos, (b) la ambientación del espacio en el que se ‘sitúa’ el diálogo (descripción de un templo, posición de una estatua) y (c) las referencias hechas por los interlocutores al elemento erótico. Se trata de una publicación científica sólida, cuyas principales virtudes son la claridad en la estructura y organización del material y la claridad de los argumentos².

M. Hafner, a su vez, inicia su artículo (151–171) con la historia de los *pseudepigrapha* desde la Antigüedad hasta nuestros días, y establece una división entre pseudepigrafía primaria y secundaria (151–159). Interpreta *El solecista* y *El cínico* como experimentos estéticos y los sitúa en la primera categoría, es decir, sus verdaderos autores los hicieron circular bajo el nombre de Luciano para prestigiar a su autoría. Por ello, concluye: «the *pseudepigrapha* expand the notion and understanding of the *Lucianea* and their author, and, at the same time, comment on them. We can consider

¹ Con la excepción del primer artículo, en el resto del libro las referencias de las notas al pie están situadas detrás de los signos de puntuación.

² Este párrafo fue redactado por la colega y amiga Margarita Sotiriou, a la que agradezco muchísimo su colaboración.

this widespread practice of diachronic collaboration among the earliest and most creative forms of Lucian's literary reception» (168–169).

En el siguiente artículo (173–202) I. S. Chialva busca las huellas de las fábulas esópicas que tienen el burro como personaje central o secundario en la novela *El asno*, y además investiga la sátira social de la obra³. *Amores* es también el tema central del artículo de M. Deriu (203–225) y más concretamente la defensa de las mujeres (§§19–28). Tras un repertorio bibliográfico extenso de los estudios sobre este diálogo y una comparación con otras obras de Luciano, la filóloga italiana argumenta que el retrato de las mujeres en *Amores* sigue las técnicas retóricas de los *progymnasmata* y las declamaciones de la época⁴. El último artículo del volumen (227–237), el más breve de todos, es una comparación del suicidio de Peregrino con el de santa Agatónica. M. T. Fau pone en evidencia las semejanzas y las diferencias en la narración del lanzamiento a las llamas de ambos personajes.

Aunque se han deslizado más erratas de las deseables (la mitad de las cuales conciernen palabras griegas mal acentuadas), sin embargo no alteran la lectura⁵. Además sería oportuno citar la nueva edición de los fragmentos de Menandro (fr. 211 = 189, 578 = 801, 718 = 508 y 796 = 878; véanse el *Index locorum* para las referencias) y hacer remisiones a otros estudios del volumen: por ejemplo en p. 82, nn. 29–30 y en p. 162, n. 42 al primer artículo; en p. 81, nn. 19–20 al segundo; en p. 204, n. 1 al quinto.

Este volumen no ofrece solamente respuestas sobre la autenticidad de las obras pseudo-lucianescas, sino también análisis considerables sobre algunas de ellas. Es la primera vez que se dedican estudios serios de investigadores de renombre a estas obras que se ubican frecuentemente al margen de la producción literaria posclásica. Se trata de una contribución bibliográfica de alto nivel, a la que recurrirán tanto los interesados en las obras de Luciano como los especialistas de las épocas imperial y bizantina.

³ Me pregunto por qué la autora define el *Asno* como diálogo (p. 187, línea 26).

⁴ En pp. 208–224, los apellidos de los estudiosos entre paréntesis están a veces con mayúscula y a veces con minúscula.

⁵ Demos algunos ejemplos: en p. 61, l. 25, debería figurar: tenido; en p. 90, la última oración de la cita griega no está traducida; en pp. 92 y 188, la misma cita de Teón tiene numeración distinta (también en el *Index locorum*, p. 252); en p. 99, debería leerse: MACLEOD² 1979 (véase p. 148) y no 1967, pues así está mencionado en las notas 51, 65 y 68 del artículo; en p. 166, debería aparecer: χιτῶνα δὲ οὐκ; en pp. 178, 182 y 185 (bis), la forma correcta sería: ξύλον; en p. 196, n. 38, debería leerse: CABRERO 2006b; en p. 244, debería figurar: **Hyginus**.

Alice Roberts, *Domination: The Fall of the Roman Empire and the Rise of Christianity*, Nueva York, Simon and Schuster, 2025, 432 pp., ISBN: 978-13-98510-10-4

JUAN PABLO SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

jpsancho210@gmail.com

DOI: 10.48232/eclas.168.12

Alice Roberts, profesora en el Departamento de Biología en la universidad de Birmingham, es conocida especialmente por su labor como presentadora de programas en la BBC y como autora de numerosos libros de divulgación sobre la evolución de la humanidad.

Sin embargo, en su último libro parece haber «cambiado de tercio» al investigar cómo el cristianismo pasó de ser una pequeña secta escindida del judaísmo a convertirse en la religión dominante de Europa occidental. Su tesis central sostiene que ese triunfo se debió, sobre todo, a la alianza estratégica entre poder religioso y poder político, de manera que la fe y sus rituales se integraron en las instituciones imperiales, llegando a redefinirlas por completo.

En la primera sección de la Introducción («A question on a Cliff»), la autora empieza contemplando los restos de unos enterramientos cristianos del s. VII en un acantilado del sur de Gales de difícil acceso y se pregunta quiénes llevaron la fe de Cristo hasta allí y qué habían ganado al hacerlo. En la sección siguiente («A Note on Pagans») los identifica: fueron los miembros de una élite religiosa-cultural que reforzaron la supuesta superioridad moral del cristianismo frente a otras religiones antiguas y que hicieron que el término pagano (de *pagus* «aldea») adquiriera ese sentido peyorativo que tiene hoy. La autora ya expone aquí su tesis: que el éxito del cristianismo no puede explicarse exclusivamente desde su persuasiva teología, sino dentro de un marco de alianzas políticas e intereses económicos.

El primer capítulo («Land of Saints»), Roberts analiza la expansión del cristianismo en el Reino Unido y la Bretaña francesa. Empieza explorando los restos del monasterio fundado por St. Illtud en el s. VI d. C. en Llantwit Major (galés *Llanilltud Fawr* «tierra de San Illtud»). La arqueología y las fuentes escritas señalan que fue un importante centro educativo de élite. Luego se destaca la inusual densidad de santos en Gales, Cornualles, Irlanda y Bretaña y, a través del estudio de la toponimia —nombres de

lugar con *Plou-*, *LLan-* o *Lan-* («tierra») —, se detecta una red de comunidades cristianas fundadas por (o en honor a) esos santos, con las que se establecían áreas de influencia. Roberts sugiere que los vínculos entre poder secular y el religioso eran muy estrechos, ya que obispos y abades al frente de esas comunidades provenían de familias nobles y muchas veces ejercían un poder político directo.

El segundo capítulo («The End of Empire»), trata de la descomposición del Imperio Romano frente al ascenso de la Iglesia en los ss. iv–v d. C. A medida que se producía ese colapso, los *foederati* (tropas bárbaras al servicio de Roma) se fueron haciendo con el control político y militar, pero también adoptaron el cristianismo. Concretamente, Ulfilas fue el promotor de la herejía arriana entre las élites germánicas, las cuales abrazaron esta fe como útil instrumento de legitimización de su poder. Según Roberts, este vínculo entre religión y poder es algo también patente en la transformación de los espacios públicos: allí donde había habido templos o foros, se levantaron basílicas, que no solo eran lugares de culto, sino también sedes de gobierno y oficinas administrativas (regulando la distribución de recursos en actos de caridad). Roberts trata de demostrar así que muchas infraestructuras y formas de organización social persistieron y que en ese contexto de (parcial) continuidad, la Iglesia emergió como heredera del poder imperial.

El tercer capítulo («The Heart of Empire») nos traslada a principios del s. iv d. C. para analizar cómo el cristianismo fue reformulado desde dentro del aparato estatal romano. Una figura clave para esa «reformulación» fue el emperador Constantino: su supuesta conversión habría sido un cálculo estratégico para unificar un imperio entonces dividido y así, a la vez que cruces, crismones, y otros símbolos cristianos reemplazaban los emblemas tradicionales (águilas o estandartes militares), el emperador «vicario de Dios» fue trasladando la sacralidad del Estado Romano al cristianismo. En ese sentido, el Concilio de Nicea en el año 325 d. C. marcó un antes y un después: el cristianismo pasó entonces de ser una religión perseguida a ser una herramienta política en manos de las élites imperiales.

El cuarto capítulo («The Business of Empire») se centra en aspectos económicos, analizando cómo la Iglesia se había convertido en una de las instituciones más ricas en la tardo-antigüedad. Roberts describe cómo las ciudades romanas en el s. III d. C., afectadas por crisis como hambrunas, invasiones, epidemias (como la «Peste de Cipriano»), vieron surgir a la Iglesia como un nuevo garante del orden, al cubrir necesidades básicas (alimentación, atención médica, alojamiento). La Iglesia se organizó de

forma similar a las asociaciones romanas (los *collegia*), con sus jerarquías y su logística, de tal forma que la caridad cristiana sustituyó al evergetismo practicado hasta entonces. En suma, según Roberts, la Iglesia se transformó en el s. III d. C. en una especie de red empresarial con ingresos, propiedades y obras sociales que suplían las funciones del cada vez más renqueante Estado Romano.

El más breve capítulo quinto («Ruler of All») estudia cómo la Iglesia cristiana se erigió en una autoridad universal, aún en medio de conflictos doctrinales, apropiándose no solo de las regalías de los emperadores, sino también de sus símbolos y rituales. La Iglesia adoptó pues una imagen de «marca», fácilmente reconocible y exportable a todos los territorios del Imperio. El capítulo de conclusión («Postscript») confirma el éxito de esa «operación de marketing»: el cristianismo no surgió en un vacío, sino que evolucionó a partir del judaísmo y se nutrió de muchas influencias, como la filosofía griega y los cultos romanos, y adoptó símbolos y prácticas institucionales para triunfar.

Para argumentar sus ideas, la autora combina a lo largo del libro arqueología, historia y lingüística: topónimos, inscripciones latinas, monedas de época imperial, símbolos iconográficos paganos y cristianos, restos arqueológicos de villas romanas, monasterios y cementerios van aportando pruebas materiales que matizan los relatos transmitidos por autores tardo-antiguos (Eusebio de Cesarea, Cipriano de Cartago, Lactancio, Amiano Marcelino) o por textos hagiográficos medievales (*Vita Sancti Iltuti*, *Vita Samsonis*). A esto hay que añadir la bibliografía, extensa y multidisciplinar, que refleja el sincero esfuerzo de Alice Roberts, que no es una especialista del Mundo antiguo, por combinar historia y arqueología con estudios culturales y análisis político-económicos.

El estilo de muchos autores académicos suele situarse en un punto intermedio entre la erudición y la divulgación, recurriendo a incisos extensos o notas a pie de página para explicar conceptos complejos o aportar datos tangenciales y bibliografía. El de Roberts, en cambio, es mucho más directo y se articula mediante una estructura narrativa de corte «detectivesco»: se plantea preguntas, formula hipótesis, examina las evidencias y, finalmente, da voz a especialistas de prestigio para respaldar sus conclusiones. Va «tirando del hilo» hacia atrás, desde la Alta Edad Media hasta la época alto-imperial y desde Occidente hacia Oriente, en lugar de seguir el proceso de expansión cristiana desde la predicación paulina, y lo hace con la misma voz personal y envolvente que caracteriza sus documentales. Su enfoque es, además, marcadamente generalista y, en ocasiones, recurre a

analogías contemporáneas inesperadas —como la comparación entre los ascetas y figuras «mesiánicas» modernas como Eva Perón, Che Guevara o Maradona— que no siempre juegan a su favor.

Pero el principal problema de este libro no es tanto el tono escogido como el que, tanto en estructura como en contenido, esté concebido para un público anglosajón. No hay más que recordar que Roberts comienza con ella misma colgada de una cuerda en un acantilado del sur de Gales para luego explorar fascinada los restos del monasterio de St. Illtud. Sin duda, este arranque imprime al libro un tono de emoción y aventura que interesará al potencial lector de su país. A mí, en cambio, los primeros capítulos no llegaron a atraparme; tuve que esperar al tercero —la narración de la conversión de Constantino y el concilio de Nicea— para sentirme algo más interesado (quizá porque conozco mejor la historia de Asia Menor y la patrística griega). Con todo, sigo teniendo dudas acerca de si, por ejemplo, el lector español estará tan familiarizado como el anglosajón con referencias tales como el programa de BBC Radio 4 *In Our Time*, uno de los más longevos del Reino Unido.

Es indiscutible que Roberts, aunque no sea arqueóloga, tiene talento para interpretar objetos y hacer que estos «hablen», así como para describir con detalle evocador cómo ciertas estructuras romanas pudieron transformarse en espacios cristianos. Sin embargo, su manejo de las fuentes escritas y secundarias es más débil. Esto se aprecia en determinadas erratas: la mejor transcripción del griego ἑκατόνταρχος habría sido *hekatontarkhos* y no «*hekatontarch*» y «*stationae annonae*» es un error por *stationes annonae*. Asimismo, sorprende no encontrar en la bibliografía final la obra —o las obras— del profesor Christopher Jones que Roberts cita profusamente en el texto, entre otras omisiones.

Finalmente, el libro habría necesitado un acompañamiento visual más sólido. Imágenes y mapas mejor seleccionados permitirían, por ejemplo, ilustrar con mayor precisión las minuciosas discusiones que Roberts dedica a los motivos iconográficos de las monedas de Constantino, o a la distribución de topónimos con nombres de santos en Gales, Cornualles y Bretaña. Con ello, la obra habría ganado en rigor y, sobre todo, habría resultado más interesante para un público especializado (como se aprecia en sus libros sobre biología y anatomía, donde demuestra un manejo impecable de la información visual y espacial). En cambio, incluir una fotografía suya conversando con Socrates Koursoumis, el antiguo director del Eforado de Antigüedades de Corinto, no contribuye a reforzar sus tesis.

Es un libro que puede resultar atractivo para un público no especializado, pero me temo que su éxito de ventas quedará prácticamente limitado al Reino Unido. Existen obras más sólidas escritas por especialistas, como *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A. D. 200–1000* de Peter Brown (Wiley-Blackwell, 2003³) o *Christendom: The Triumph of a Religion, AD 300–1300* de Peter Heather (Knopf, 2023). A ello se suma el libro ya disponible en español de Tom Holland, *Dominio. Una nueva historia del cristianismo* (Ático, 2021), que, a pesar de compartir un título similar al de Roberts, sostiene tesis en buena medida opuestas.

* * *

Sergio España-Chamorro & Gian Luca Gregori (eds.), *Tra la tarda Repubblica e l'Età Augustea. Economia, politica e religione nei loro riflessi epigrafici*, Roma, Edizioni Quasar (Tituli 11), 2025, ISBN 978-88-5491-562-6.

SANDRA MUÑOZ MARTÍNEZ

sandra.munozm@uam.es

DOI: 10.48232/eclas.168.13

El libro coordinado por Sergio España-Chamorro (Universidad Complutense de Madrid) y Gian Luca Gregori (Sapienza Università di Roma) surge de un congreso internacional¹ y constituye una de las fases culminantes del proyecto Marie Skłodowska-Curie IF (101025799) *IMPACTVM. Mapping the impact of the Augustan colonies on the Early Roman Empire*. Tal como señalan en la *prefazione*, el objetivo de la monografía es mostrar, a través de la epigrafía, cómo la colonización augustea influyó en la des- y reterritorialización de las provincias como consecuencia de la introducción de nuevas estructuras sociales, políticas y administrativas, implicando asimismo la difusión de la cultura latina en los territorios.

El libro se organiza en seis secciones: cuatro dedicadas a las provincias de *Hispania*, *Africa*, *Galliae* y *Graecia*, una a estudios sobre contextos geográficos más amplios y, finalmente, las conclusiones. Gracias a la especialización de los autores y con esta estructura temática y geográfica se

¹ *Tra la tarda Repubblica e l'età augustea. Economia, politica e religione nell'epigrafia latina: Hispaniae, Africa, Galliae, Graecia* (Sapienza Università di Roma, Roma, 20–22/02/2023).

conforma con gran acierto un volumen que estudia las particularidades de la colonización en cada provincia y su reflejo en la epigrafía.

En la primera sección, *Hispania*, encontramos cuatro contribuciones. Beltrán Lloris analiza los cambios de las culturas epigráficas y las lenguas indígenas de la parte nororiental de *Hispania* durante el principado de Augusto, con atención a las inscripciones monumentales. Abascal Palazón se centra en la epigrafía noroccidental de *Hispania Citerior*, concretamente en las inscripciones de sus extensos y variados confines y comunidades indígenas, destacando los altares votivos. Caballos Rufino presenta una visión general de los testimonios epigráficos del sur de *Hispania Ulterior* en época tardo-republicana, subrayando el contraste con el panorama epigráfico de la *Baetica* a principios del s. I d. C., reflejo de su proceso de colonización y municipalización. Edmonson estudia la influencia de la colonia *Augusta Emerita* sobre el hábito epigráfico de otras comunidades cívicas de la *Lusitania* entre 25 a. C. y 25 d. C., especialmente tras su conversión en capital provincial.

La segunda sección, *Africa*, consta de tres trabajos. Lefebvre examina cómo la epigrafía en espacios públicos de las colonias africanas —teniendo en cuenta el cambio de estatus de sus ciudades— refleja la memoria de sus *conditores* (siendo habitual la inclusión de *Iulia* o *Augusta* en la denominación de la colonia) y su contexto local. Ibba centra su estudio sobre la propaganda de César y Augusto en Cerdeña y África en los testimonios numismáticos, epigráficos y arquitectónicos, con atención a procónsules y élites locales. Antolini analiza las particularidades del taller epigráfico cirenaico y los cambios detectables entre la República y el Principado, cuyas muestras de interferencias lingüística (griego-latín), tipológica y gráfica permiten analizar la implantación de la civilización romana en el territorio de sustrato helénico.

En la tercera sección, *Galliae*, cinco autores analizan la epigrafía y los cambios sociales de los diferentes territorios. Augier estudia el ascenso sociopolítico de los notables de la *Gallia Cisalpina* al Senado (49 a. C.– 14 d. C.) y los factores que propiciaron los avances sociales, así como las consecuencias de éstos en la aristocracia local y cómo se plasma en la epigrafía la integración de sus miembros. Christol analiza los contextos, efectos, particularidades y modalidades de los primeros testimonios epigráficos en lengua latina en la *Narbonensis* y cómo se organizaron y evolucionaron social y jurídicamente las comunidades en el territorio poblado por los *Volcae Arecomici*. Agusta-Boularot examina qué papel jugó en las colonias de la Galia meridional la aparición y difusión de la epigrafía religiosa

entre finales del s. II a. C y el inicio del s. I d. C. tras profundos cambios políticos, económicos, sociales, y especialmente religiosos y culturales. Laubry centra su estudio en el desarrollo de la cultura epigráfica (monumental) durante los primeros años de las colonias de *Valentia*, *Vienna* y *Lugdunum*, haciendo especial hincapié en los soportes, los contextos de uso y los individuos involucrados. Navarro Caballero concluye con un análisis sobre el nacimiento de la epigrafía en *Aquitania* en un contexto social romano y urbano, con atención a las motivaciones de las élites locales y a los elementos lingüísticos y culturales característicos en la zona.

La cuarta sección, *Graecia*, está compuesta por tres trabajos. Rizakis analiza el impacto del cambio político, ideológico y social en los distintos territorios griegos (ciudades peregrinas, libres o estipendiarias frente a nuevas colonias) y cómo las inscripciones expuestas en espacios públicos y privados ilustran el nuevo panorama político y epigráfico. Camia aborda el impacto de Roma en las prácticas culturales de las ciudades griegas durante la fase de integración definitiva en el dominio romano y la manera en que la epigrafía (junto con testimonios literarios y arqueológicos) refleja los posibles cambios. Zoumbaki centra su estudio en las transformaciones socioeconómicas (de la República al Principado) y su reflejo en la epigrafía y onomástica de las Cícladas.

La perspectiva geográfica se amplía con Cortés-Bárcena, quien analiza el hábito epigráfico en los límites, prestando especial atención a los *termini* como mecanismo de demarcación territorial y auto-representación imperial. Cortés Copete y Lozano estudian cómo las cartas imperiales transmiten información sobre cambios políticos y la relación emperador-súbditos en los diferentes territorios y épocas del Imperio.

En las conclusiones, España-Chamorro destaca, entre otros aspectos, la complejidad lingüística y las diferencias en el (re)surgimiento y desarrollo de la epigrafía en las distintas provincias del Imperio. Entre los muchos méritos del volumen se encuentran la inclusión de bibliografía al final de cada capítulo y la abundante documentación visual: fotografías, imágenes, mapas y tablas analíticas, esenciales para un estudio epigráfico de tal extensión geográfica.

En definitiva, esta monografía ofrece aportaciones innovadoras sobre la evolución de la epigrafía desde la tardo-república hasta el Principado y constituye un ejemplo de rigor científico en el análisis de un fenómeno particular (la epigrafía) en las distintas áreas bajo dominio romano. El libro demuestra cómo las particularidades de cada contexto geográfico e

histórico condicionan el hábito epigráfico, siempre con —al menos— una intención compartida: plasmar la nueva realidad sociopolítica y fomentar la integración de los territorios en el mundo romano.

