
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.168.08

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 Sariago-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, recalca 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 alejandrinismo 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 epicédico 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 Antolín (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 alejandrismo 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 mediatizadas 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: ὅττις ἐνάντιός 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 Menecio* 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 diosa»). 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.
Sonríó 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 clásico* (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 obsceno 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
cervici 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

elegia 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 Prosérpina. 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 eiecat 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
 nec minus incerta est nec quae magis audiat arcus,
 oppositoque genu curvavit flexile cornum
 inque cor hamata percussit harundine Ditem.

375

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 alejandrismo 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, Llibros 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)
- TRAVES VERA, Á. J. (2023), *Lucrecio en España*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.