

# NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO LXII

ENERO-JUNIO 2014

NÚM. 1

## INTERPRETACIÓN Y SENTIDO DE UNOS VERSOS DE OVIDIO. A PROPÓSITO DEL SUICIDIO POR AMOR Y DE ECDÓTICA

Ovidio dio a conocer las historias de amor más famosas de la literatura occidental e influyó en otras no menos célebres por la repercusión que tuvieron, y siguen teniendo, todas sus obras en nuestra cultura. No decimos que su lectura e influencia fuera decisiva para la creación de leyendas, como la de Tristán e Isolda o la de Romeo y Julieta, pero sí que contribuyó a configurarlas en las versiones con que han sido más conocidas. Ovidio ofreció una nueva visión del viejo tema del suicidio por amor en muchas de las fábulas que decidió incluir, especialmente, en las *Heroidas* y en las *Metamorfosis* (y menos ya en los *Fasti*). Se aprovechó de personajes que ya existían en la tradición literaria o folclórica anterior, pero acabó de perfilarlos al atribuirles nuevos episodios tomados de otras fábulas. Encuentra, por ejemplo, perfectamente identificados los personajes de Céix y Alcíone en obras anteriores, pero introduce en el relato de sus desventuras escenas características de Leandro y Hero que conocía de sobra al convertirlos en autores de sus respectivas cartas en las *Heroidas* (la XVII y XVIII)<sup>1</sup>.

En el presente trabajo vamos a estudiar una de esas historias de amor que el poeta latino eligió para que formara parte de su obra más ambiciosa y de mayor difusión: las *Metamorfosis*. Nos fijaremos especialmente en unos versos que el protagonista diri-

<sup>1</sup> Para esa cuestión, véase A.H.F. GRIFFIN, "The ceix legend in Ovid, *Metamorphoses*, book XI", *Classical Quarterly*, 30 (1981), p. 151, y también IRENE SEBASTIÁN PERDICES y BIENVENIDO MORROS, "La favola di Leandro e d'Ero de Bernardo Tasso: fuentes y contaminaciones con otras fábulas", *Studi Rinascimentali*, en prensa.

ge a la protagonista poco antes de morir. Ifis, de familia humilde, se enamora nada más verla de una muchacha noble que se llama Anaxárete y se dirige a su casa para pedirle su amor. Se detiene siempre frente a la puerta, pero nunca logra que la muchacha se la abra: se tumba en el suelo e increpa a la cerradura por impedirle el paso (es el conocido motivo de la *paraclausithyron* o *amator exclusus*). El muchacho, cansado de las burlas y el desdén de que ha sido víctima por su insensible y dura amada, decide poner fin a su vida ahorcándose en la puerta en la que antes se había lamentado. Cuando se dispone a ejecutar su suicidio pretende dejar claro a la muchacha que su amor durará más allá de la muerte y que dejará ya de importunarla con su presencia al desaparecer para siempre de su vida. Vale la pena recuperar esos versos, no sólo para analizarlos, sino también para señalarles su fuente:

Vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem  
 Ulla ferenda mei...  
 Non tamen ante tui curam excessisse memento  
 Quam vitam...<sup>2</sup>.

Ovidio utilizó, para la composición de esta fábula, diversas versiones de un mismo relato, especialmente el que debió incluir el poeta elegíaco Hermesianacte de Colofón (siglo III a. de C.) en su libro *Leonton*, y que conocemos por otro que ya mucho después recogió Antonio Liberal en sus *Metamorfosis* (siglo II d. de C.). Este relato parece haberlo usado nuestro poeta en su parte final cuando llega a la escena en la que la protagonista contempla el cortejo fúnebre de su pretendiente y se transforma en piedra, pero para la otra parte de la fábula, la inicial, Ovidio sin duda se ha basado en el famoso idilio XXIII que algunos manuscritos atribuyeron erróneamente a Teócrito. Es verdad que en el idilio los dos protagonistas son del sexo masculino y carecen de nombres conocidos, pero su anónimo poeta introduce versos que el nuestro, como en seguida tendremos ocasión de comprobar, parece incluso traducir literalmente<sup>3</sup>. El protagonista del idi-

<sup>2</sup> 'Vences, Anaxárete, y finalmente tú no tendrás que sufrir más enfados por mí... Recuerda que no abandonaré la preocupación amorosa por ti antes que la vida'; cito por la edición de Bartolomé Segura Ramos, con traducción de A. Ruiz de Elvira, CSIC, Madrid, 1983, t. 3, p. 157.

<sup>3</sup> Para las fuentes de la fábula (y de Ovidio), puede verse el estudio clásico de LUIGI CASTIGLIONI, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle*

lio, un hombre adulto, también decide suicidarse ahorcándose en la puerta de la casa en la que vive el efebo del que se ha enamorado y que lo castiga con su más absoluta indiferencia (en *Hermesianacte* el amante se deja morir por inanición). Antes de colgarse y poner fin a su vida, el hombre adulto, al igual que hará Ifis, le anuncia que con su muerte no le causará más molestias y que el amor que siente por él no podrá apagarlo ni bebiendo las aguas del olvido:

Γαρ σε  
 κωρε θελω λυπειν ποθορώμενος, αλλα βαδίζω  
 Ενθα τυ μευ κατέκρινας, οπη λογος ημεν ατερπέων  
 Ξυνον τοισιν ερωσι το φαρμακον, ενθα το λαθος.  
 Αλλα και ην ολον αύτο λαβων ποτι χειλος αμέλξω,  
 Ουδ ουτως σβέσσω τον εμον ποθον<sup>4</sup>.

Ovidio no sólo ha tomado, en general, el argumento de este idilio, sino también algunos versos prácticamente iguales. Ha convertido el verbo *λυπεων* ‘afligir, inquietar, disgustar, molestar’ en “*esse... taedia*” ‘tener... hastíos, enfados, molestias’<sup>5</sup>; pero ha sido mucho menos claro y contundente cuando ha puesto en boca de Ifis la afirmación un tanto ambigua de que su amor no acabará antes que la vida. Con esos versos garantiza que el amor de su personaje durará por lo menos lo que su vida, pero también insinúa la posibilidad de que se prolongue cuando la haya perdido.

Para los versos iniciales del parlamento de Ifis, Ovidio ha seguido literalmente a su modelo cuando atribuye las molestias al mancebo y no al adulto que con su muerte se las pretende evitar: emplea el mismo pronombre de segunda persona en el caso dativo (σε, “*tibi*”). Mucho menos literal ha sido cuando adopta el motivo clásico del amor ultra-terrenal, porque no lo plantea con

*Metamorfosi di Ovidio*, L’Erma, Roma, 1964, pp. 246-254; y también el de VICENTE CRISTÓBAL, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Universidad, Huelva, 2002, pp. 15-32.

<sup>4</sup> ‘Ciertamente no quiero, mancebo, molestarte con mi presencia. Pero me encamino al lugar al que tú me has condenado, adonde dicen que está para los enamorados el remedio común de sus pesares, al lugar en el que se halla el olvido; pero aunque lo lleve yo a mis labios y lo beba entero, ni aun así apagaré mi deseo’; uso la edición de J. M. EDMONDS, *The Greek bucolic poets*, Harvard University Press, London, 1977, p. 280.

<sup>5</sup> La influencia más que evidente de los versos del idilio griego sobre los de Ovidio ya fue señalada por L. CASTIGLIONI, *op. cit.*, pp. 248-249.

los mismos términos en los que lo hace el autor del idilio. Sin ese modelo podríamos creer que Ovidio atribuye a Ifis la idea de que con su muerte pondrá fin al sufrimiento, pero le hace decir precisamente todo lo contrario, porque cuando formula el tópico decide hacerlo no pensando en los versos del idilio, sino en otros que había leído en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio. Ovidio ha elegido la misma palabra que había usado su amigo para referirse al lugar del Hades, donde los muertos no han podido abandonar el amor que habían experimentado en vida. Esa palabra clave es el sustantivo *cura* ('pena o cuita por amor'), que poco tiene que ver con el *ποθος* ('deseo, anhelo') de su modelo, y se corresponde con el mismo sustantivo, pero en plural (*curae*), con el que Virgilio designa el padecimiento que sienten las sombras de los difuntos en los *lugentes campi* tras atravesar el río de la muerte (pero no el del olvido).

En la Edad Media, la fábula no parece que tuviera gran difusión, a pesar de formar parte de una de las obras que más se leyó, comentó e imitó en ese largo período. Arnulfo de Orleans, en sus *Allegoriae fabularum Ovidii*, sólo le dedicó dos líneas para subrayar que si Anaxárete fue transformada en piedra es porque su corazón ya lo era<sup>6</sup>. El rey Alfonso el Sabio, en cambio, no la incluye entre las muchas fábulas que decide narrar en distintas partes de su *General Estoria*. Tampoco la menciona para nada ni Pierre de Bersuire en su *Ovidius moralizatus* ni Boccaccio en sus *Genealogia deorum gentilium*, aunque sí lo hace en varias de sus obras en italiano, como en el *Ameto* o *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXIX y XXXV. Los poetas del siglo xv no suelen incluir a nuestros dos amantes en sus diferentes infiernos de amor, por más que los hallan entre los seguidores de Cupido en los *Trionfi* (I, 2, 151-153) de Petrarca. Sólo Juan del Encina, al imitarlo muy directamente, los recordó en su *Triunfo de amor* (vv. 417-418). En el *Triunfo de las donas*, Juan Rodríguez del Padrón había aprovechado algún elemento de nuestra fábula para la historia de Aliso y Cardiana<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Citamos por la edición de FAUSTO GHISALBERTI ("Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo XII", *Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, 1932, núm. 24, p. 228): "Anaxarete ob duriciam ergam Iphim se amantem dicitur esse mutata in saxum, quia cordis est saxei" ['Anaxárete por su dureza hacia el amante Ifis se dice haber sido transformada en piedra porque ya tenía el corazón de piedra'].

<sup>7</sup> Así lo señala MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *NRFH*, 6 (1953), p. 328.

Pero en casi ninguno de esos textos sus autores traducen o recrean los versos de Ovidio que estamos estudiando. Suelen centrarse más en las escenas del suicidio de Ifis y en la transformación de Anaxárete, pero no en el parlamento que el primero dirige a la segunda antes de poner fin a su vida. En el presente trabajo estudiaremos sólo las obras que, de algún modo, hayan reproducido el principio de ese parlamento o lo hayan imitado más o menos directamente. No seguiremos un orden cronológico, sino otro que tenga más en cuenta el modo de traducir alguna de sus palabras clave.

El autor anónimo del *Ovide moralisé*, de principios del siglo XIV, al comentar la obra latina utilizando una lengua romance, primero ofrece una traducción más o menos abreviada del texto original en la misma lengua del comentario. En la traducción de los versos de Ovidio, ha decidido eliminar los iniciales del parlamento de Ifis, pero, en cambio, ha conservado para matizarlos los otros relativos a la duración del amor de su personaje. Al no conocer el idilio griego, no los ha sabido interpretar cuando asegura que el muchacho perdería el amor y la vida al mismo tiempo:

Mes tant com j'aie ou cors la vie  
 Ne sera de mon cuer partie  
 La vostre amour qui le cuer m'emble.  
 Vie et amour perdrai ensamble<sup>8</sup>.

Diego de San Pedro en la obra que le dio más fama, la *Cárcel de amor*, publicada en 1492, recurrió a la fábula de Ifis y Anaxárete para la parte del suicidio y muerte de su protagonista. Tras leer la carta en que Laureola le pide que no vuelva a escribirle, Leriano está consciente de que la ha perdido para siempre; sin esperanza, pensando ya en el suicidio, se acuesta feliz porque sabe que al morir prestará el último y más importante servicio de amor a su amada, pues desapareciendo dejará de causarle más molestias:

Y desconfiado ya de ningún bien ni esperanza, aquejado de mortales males, no pudiendo sostenerse ni sofrirse, uvo de venir a la cama, donde ni quiso comer ni beber ni ayudarse de cosa de las

<sup>8</sup> Citamos por la edición de C. DE BOER, *Ovide Moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*, Martin Sändig oHG, Wiesbaden, 1968, t. 5, p. 142, XIV, vv. 5193-5196.

que sustentan la vida, llamándose siempre bienaventurado porque era venido a sazón de hazer servicios a Laureola quitándola de enojos<sup>9</sup>.

Es el mismo razonamiento que sigue Ifis ante la puerta de su amada poco antes de ahorcarse. El muchacho siente que el desdén de su amada es tan definitivo como su amor y, por ello, pierde toda esperanza de correspondencia al ser objeto de sus burlas. Además, con su muerte pretende no causarle más fastidio.

Diego de San Pedro demuestra, también, haber seguido la fábula de Ifis cuando concede un papel importante a la madre del protagonista al final de su novela. La hace viajar del lugar en el que estaba a la ciudad en que se moría su hijo para dirigirle, en su lecho de muerte, un extenso y emotivo parlamento. Parece bastante evidente que para esa aparición final de la madre de Leriano se ha basado en otra muy similar de la madre de Ifis casi a la misma altura de la historia. Ovidio pone a la madre en escena cuando el hijo ya se ha ahorcado y alude a sus palabras de dolor sin llegar a reproducirlas: si en la prosa castellana la madre se traslada a casa de Leriano, en el poema latino son sus criados los que llevan el cadáver de Ifis a casa de su madre.

No es Diego de San Pedro el único en interpretar *taedia* como ‘enojos’. En su traducción de la *Confessio amantis* de John Gower, mediante la portuguesa de Roberto Paim, Juan de Cuenca, al recrear la fábula de Ifis, también pone en boca de este personaje, y dos veces, la palabra “enojo” –en singular, no en plural– en un parlamento en el que el protagonista primero se dirige a la pareja Venus-Cupido y después a su amada. La fábula la aduce John Gower para ilustrar una de las modalidades del pecado de la pereza (tristeza o desesperación) al que ha dedicado el libro IV de su poema:

¡Oh tú, Cupido e Venus... pues otra melezina non puedo fallar por acabamiento de mi enojo, la muerte me será en lugar de melezina... Oh muy dolorida y amada señora, aquesta es la casa de tu padre donde tú moras e duermes en tu cama a plazer, e del mi enojo que yo tengo muy poco oyentes...!<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Usamos la edición de Carmen Parrilla, con una introducción de Alan Deyermond, Crítica, Barcelona, 1995, p. 64.

<sup>10</sup> Citamos por la edición paleográfica de Elena Alvar, con prólogo de Manuel Alvar, Anejos del *BRAE*, Madrid, 1990, pp. 377-378.

Es raro que Juan de Cuenca –y en su defecto Roberto Paim y también el propio John Gower– haya entendido mal la construcción del verbo *esse* más dativo de interés que usa Ovidio en esos dos versos (*erunt taedia tibi*; literalmente, ‘serán los hastíos, molestias para ti’). Da la impresión de que el propio autor inglés ha empleado un manuscrito de las *Metamorfosis* –si acaso es ésa su fuente directa– con un error en esos versos: el cambio de *tibi* por *mihi*. En la edición crítica que utilizamos, este cambio no aparece en ninguno de los testimonios que su autor ha usado, pero sí se recoge otro de ese mismo tipo sólo cinco versos después: donde Ovidio escribió *tui* los copistas llegaron a copiar *tibi* e, incluso, *mihi*<sup>11</sup>. Estamos casi seguros de que en esa tradición, que desemboca en Juan de Cuenca, el verso de las *Metamorfosis* se había copiado con un claro error (*mihi* por *tibi*):

Vincis, Anaxarete, neque erunt mihi taedia tandem  
Ulla ferenda mei.

Los versos se pueden traducir como se traducen muchas de las oraciones latinas con el verbo *esse* acompañado de dativo: el dativo pasa a ser el sujeto de la oración y el verbo copulativo se traduce por ‘tener’: ‘Vences, Anaxárete, y finalmente yo no tendré más molestias que sufrir por mí’. En esa versión, es perfectamente lógico que el Ifis de Roberto Paim y Juan de Cuenca se refiera a su propio enojo (y no al de la amada). No hallo otro modo de explicar tal confusión o cambio.

Pero Juan de Cuenca se limita a traducir, a veces incluso muy literalmente, el texto portugués de Roberto Paim (es lo que hace con la palabra clave, también repetida dos veces en su modelo, “noio”, enojo), pero curiosamente conserva, como veremos a continuación, algún pequeño detalle del poema inglés:

Oo tu Cupido et tu Venus... E porem pois outra meeziha nom posso achar por acabamento de meu noio a mynha morte me stara em logo de saude. Oom mynha doorida et cara senhor, que aquy moras com teu padre et em tua cama dormes a teu prazer, do noio que eu agora hey muyto pouco sabes parte nem como tu et eu pollo presente somos desyguaaes<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Así lo recoge B. SEGURA RAMOS en el aparato crítico de su edición, p. 157.

<sup>12</sup> Los tres primeros libros de la traducción portuguesa han sido editados por MANUELA FACCON, *La fortuna de la “Confessio amantis” en la Península*

Roberto Paim, a su vez, tiene como modelo inmediato, pero también fundamental, el poema de John Gower, quien emplea para la palabra clave dos formas distintas (*querele* y *desese*):

O thou Cupide, o thou Venus...  
 Thus for I se no medicine  
 To make an ende of mi querele,  
 My deth schal be in stede of hele...  
 Ha, thou mi wofull ladi diere,  
 Which duellest with thi fader hierie  
 And slepest in thi bedd at ese,  
 Thou wost nothing of my desese<sup>13</sup>.

El poeta inglés, quien también había usado la lengua francesa para otras obras suyas, traduce los *taedia* de Ovidio con una palabra (*querele*) que, en principio, no pertenecía al mismo campo semántico. El sustantivo *taedium*, como hemos visto, podía tener distintos sentidos, desde el primero y más literal de ‘hastío, cansancio’ (en Ovidio es el de Anaxárete por ver todos los días a Ifis) al traslaticio de ‘molestia’ e incluso ‘enfado’. La palabra *querele*, por influencia del latín, equivalía a ‘lamento, queja’ o ‘disputa’<sup>14</sup>, y en francés parece documentarse también como sinónimo de ‘preocupación’ y ‘dolor’, pero ninguna de estas acepciones corresponde con las señaladas para *taedium*. Está claro que de haberse inspirado directamente en las *Metamorfosis* –pudo haberlo hecho por medio de algún intermediario– tuvo que manejar por fuerza una copia de esa obra con el error “*mihi taedia*”, porque ha elegido el pronombre de primera persona y no el de segunda. No cabe descartar que el poeta inglés buscara una palabra diferente a la de Ovidio por considerarla más adecuada para mostrar el tipo de contrariedades a las que el amante pensaba poner fin con su muerte. Al entender que Ifis

---

*Ibérica: estudio comparativo de las traducciones y edición del ms. Madrid, Real Biblioteca, II-3088 (prólogo, I, II, III, IV libros)*, tesis doctoral dirigida por María Jesús Lacarra y Rosanna Brasegan, Universidad, Zaragoza, 2007, pp. 290-291.

<sup>13</sup> IV. Manejamos la edición clásica DE G. C. MACAULAY, *The complete works of John Gower. Edited from the manuscripts with Introductions, Notes, and Glossaries*, Clarendon Press, Oxford, 1901, t. 2, p. 397; y también la de RUSSELL A. PECK, *Confessio Amantis*, TEAMS, Western University, Michigan, 2003, t. 2, p. 321.

<sup>14</sup> MACAULAY, en su glosario, recoge los siguientes sentidos: “cause, quarrel, enterprise” (*op. cit.*, t. 3, p. 621 ab).

no debía sentir ningún hastío de sí mismo, el autor creyó oportuno atribuirle un sentimiento más acorde con su situación de amante desdeñoso. Al comprobar que el infortunado muchacho se pasaba todo el tiempo lamentándose ante la puerta de su amada, pensó que era más adecuado hacerle decir que con su muerte dejaría de seguir haciéndolo (el lamentarse).

No menos extraño es el modo en que Roberto Paim decide traducir la palabra inglesa *querele*, cuando para hacerlo busca no un sinónimo, sino otra que parece llevarlo directamente a la fuente latina. Podría pensarse que el traductor portugués no sólo ha considerado el poema inglés para su tarea, sino también el texto de Ovidio. No sabemos si lo hace de manera sistemática, para comprobarlo habría que estudiar cada palabra portuguesa, pero sólo muy ocasionalmente. Otros poetas, muy posteriores, que no pudieron haber leído ninguna de las dos traducciones peninsulares, eligen curiosamente una palabra idéntica, pero en plural, para traducir *taedia*: “enojo” y “enjos”. Si dos autores, por separado, coinciden en vulgarizar el mismo vocablo latino y dan a entender que el tercero, que también hace lo mismo por su cuenta y riesgo, es porque no han hallado una solución mejor y más precisa.

En *L'Ameto*, como recordábamos al principio, Boccaccio menciona nuestra fábula y también reproduce, eso sí indirectamente, algunos de los versos que Ifis dirige a su amada. El texto del italiano es anterior al inglés de Gower, pero los dos podrían remontarse a una tradición de las *Metamorfosis* que contuviera el error que ya hemos señalado. Boccaccio utiliza al personaje de Caleone para narrar su propio enamoramiento de Fiammetta. Antes de hacerlo, refiere su encuentro con dos damas (Pampinea y Abrotonia) que acabarán mostrándosela después de escarnerarlo repetidas veces. Caleone, en un principio, consigue algunos grados del amor con la segunda dama (sobre todo, abrazos), quien termina por rechazarlo. El futuro amante de Fiammetta insiste en reconquistar el amor de Abrotonia y, al no conseguirlo, se dirige a su habitación para buscar el modo de aliviar sus penas. Se equipara, entonces, a Ifis y a Biblis y se recuerda muy claramente uno de los versos que Ovidio pone en boca del primero<sup>15</sup>:

<sup>15</sup> Citamos por la edición de Enrico Bianchi, Carlo Salinari y Natalino Sapegno, *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*, Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1952, pp. 1019-1020.

Certo io estimo che'l dolore della impaziente Didone fosse minore che'l mio, quand'ella vide Enea dipartirsi... ma così dolente la mia camera ricercai; nella quale solo più volte l'angosce mie, come Ifi o Biblide, miseramente pensa' di finire.

Caleone, al igual que Ifis, ha pensado en el suicidio como la solución más efectiva para terminar con su sufrimiento por amor. Traduce el plural *taedia* por “l'angosce” para atribuírsela a él mismo y no a Abrotonia, poniendo de manifiesto que sigue una versión de la obra ovidiana muy similar a la que años después acabará usando John Gower. Boccaccio, como es sabido, fue leído e imitado por Geoffrey Chaucer en los *Canterbury's Tales* y en el *Troilus and Criseida*.

Garcilaso de la Vega es uno de los muchos poetas (Juan de Cuenca para el caso no cuenta) que también interpreta *taedia* como “enajos” cuando, en la égloga II, recrea la fábula de Ifis y Anaxárete en los personajes Albanio y Camila. El toledano presenta a su pastor al borde de un precipicio a punto de arrojar al vacío pronunciando, casi literalmente y a veces duplicados e, incluso, triplicados, los mismos versos de Ovidio:

Heme entregado, heme aquí rendido,  
 He aquí que vences; toma los despojos  
 De un cuerpo miserable y afligido!  
 Yo porné fin del todo a mis enajos;  
 Ya no te ofenderá mi rostro triste,  
 Mi temerosa voz y húmidos ojos<sup>16</sup>.

Garcilaso ha interpretado *taedia* de la misma manera que los autores anteriores –sólo pudo haber leído a Diego de San Pedro, pero a ninguno de los otros– y se los ha atribuido, igual que había hecho Juan de Cuenca y los autores a quienes traduce, a Albanio (y no a Camila). El Brocense, que era un lince, se dio cuenta de que el verso del toledano contenía un cambio importante con respecto a su modelo y él atribuyó el cambio a un error de los editores que habían difundido esa égloga II. Garcilaso desdobra ese verso de Ovidio en uno segundo en que parece dar a entender que pudo haberlo leído sin el error que le hemos supuesto. En este segundo verso (“Ya no te ofenderá mi rostro triste”), el toledano parece adoptar la estructura sintáctica del

<sup>16</sup> *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Crítica, Barcelona, 1995, p. 169, vv. 566-571.

verso del idilio atribuido a Teócrito: Γαρ σε/ κωρε θελω λυπειν ποθορώμενος. Para este caso el toledano no se ha aprovechado de la traducción latina (la primera completa) que de este idilio apócrifo hizo el luterano Helio Eobano Hesso (1530), quien lo incluyó sin gran discernimiento entre otros del siracusano (y también de Mosco) con el número XXVIII y el título de *Erastes*:

...Non amplius inde videbis  
 tristibus iratum fatis puer improbe apud te:  
 Sed vadam funesta loca petens protinus, in quae  
 tu me condemnas, qua fertur amantibus esse  
 communis via, qua Lethe fluit alta furori  
 inducens oblivia: sed licet hanc ego totam  
 e potem, non haec desideria extinguantur<sup>17</sup>.

Helio Eobano Hesso ha eliminado la construcción sintáctica del original (verbo desiderativo más infinitivo) para proponer una muy distinta con el verbo *videre*, pero, al adoptar esa solución, no explica tan claramente los motivos del suicidio del protagonista del idilio.

Pero la existencia de otros textos en que se registra el mismo error que en el de Garcilaso permite inferir un antecedente con ese error al que los tres autores se remontarían por separado. Ese antecedente no podría ser otro que un manuscrito de las *Metamorfosis* que tuviera el error que hemos conjeturado a partir de otro idéntico cometido cinco versos después que el verso en cuestión. Un copista o un editor que tiene como modelo la frase de Cuenca o el verso de Garcilaso difícilmente puede advertir el error para poder subsanarlo. Sólo podrá hacerlo si, como el Brocense, conoce el verso que traduce (claro, sin el error) o que imita. Podría, pues, tratarse de un error común conjuntivo.

<sup>17</sup> “Merced a los adversos hados, tú, muchacho, ya no me verás enojarte ante ti. Pero iré sin detenerme a los lugares siniestros a los que tú me has condenado, de los que se dice ser el camino común para los amantes, en los que fluyen los profundos olvidos del Leteo borrando el furor. Pero aunque yo esta [agua] me la beba toda [los profundos olvidos] no extinguirán estos deseos”; citamos por la segunda edición: *Theocriti Syracusani, Eidyllia triginta sex, latine carmine reddita*, Basilea, 1531, ff. [m<sub>5</sub>] r<sup>o</sup>. y v<sup>o</sup>. Para todas las traducciones de Teócrito al latín, véase JOSÉ DAVID CASTRO DE CASTRO, *La traducción latina de los Idilios de Teócrito de Vicente Mariner*, tesis doctoral dirigida por Francisca Moya del Baño y Mariano Valverde Sánchez, Universidad, Murcia, 1998, pp. 97-289.

Garcilaso había incluido al final de su “Oda a la flor del Gnido” una parte de la fábula de Ifis y Anaxárete para persuadir a la destinataria de su poema que deje de desdeñar al que la ama tan intensamente. Se centra en la escena en que Anaxárete contempla el cuerpo sin vida de Ifis y, a pesar de sentirse conmovida, se transforma en duro mármol. Cuando menciona el lazo con el que se ahorcó el amante, plantea indirectamente el motivo del amor más allá de la muerte:

Y al cuello el lazo atado  
 Con que desenlazó de la cadena  
 El corazón cuitado,  
 Y con su breve pena  
 Compró la eterna punición ajena<sup>18</sup>.

En esos versos, el toledano contradice aparentemente los de Ovidio que hemos reproducido y analizado al principio de este trabajo. Deja claro que Ifis con su muerte puso fin al sufrimiento por amor (el lazo de la muerte fue el instrumento con el que paradójicamente logró desatar el lazo de amor), a la vez que propició la condena de la amada a las torturas del infierno. No parece tan evidente el sentido que da al sintagma “con su breve pena”, porque con él puede aludir al sufrimiento experimentado al ahorcarse, pero también al castigo leve y momentáneo que debe recibir por poner fin a su vida. Si se admite esta segunda interpretación no debe descartarse una referencia, como en los versos de Ovidio, a los *lugentes campi*, los campos en los que Virgilio sitúa las sombras de quienes se han suicidado por amor. El castigo que sus ocupantes padecen (el llanto) es bastante leve comparado con los que sufren los pobladores del Tártaro (el infierno de los cristianos).

En la segunda mitad del siglo xv, el poeta valenciano Joan Roís de Corella, quien había prosificado prácticamente todas las fábulas de Ovidio, pudo estar recordando la de Ifis y Anaxárete en uno de sus poemas al plantear el tema del amor más allá de la muerte, como en el episodio en el que el poeta recrimina a la amada su dureza e ingratitud:

És vostre cor d’acer, ab tan fort temps,  
 Que els diamants pot acunçar e rompre,  
 I els braus lleons venç en lo ésser aspre,

<sup>18</sup> Ed. cit., p. 89, vv. 76-80.

I, en crueltat, de l'Orient los tigres,  
 I l'alta mar, moguda fins al centre...  
 E coneixent que sou tal com blasoné,  
 E que per vós ma vida se deu perdre,  
 Só ja content per amor sia martre,  
 Puix que dins mi vos tinc en bella forma,  
 Treta del viu en perfeta figura,  
 Ab les colors sobre el fresc, e l'empremta  
 Que ni la mort ni el temps ni l'altre segle  
 Raure no us pot, ni del riu Letes l'aigua<sup>19</sup>.

En los dos versos iniciales, el poeta valenciano se ha apropiado de una imagen que Petrarca había empleado en uno de los sonetos proemio de su *Canzoniere* para subrayar que Cupido, hasta el día en que se enamoró de Laura, no había podido perforar su duro corazón con ninguna de sus flechas; el valenciano las sustituye por los diamantes por ser más duros:

Era la mia virtute al cor ristretta  
 Per far ivi et negli occhi sue difese,  
 Quando 'l colpo mortal là giù discese  
 Ove solea spuntarsi ogni saetta<sup>20</sup>.

Para los símiles con los que mide la dureza y crueldad de su amada, Corella parece combinar, tanto las versiones del idilio atribuido a Teócrito (la ferocidad de la cría de los leones) como las de Ovidio (la furia del mar), pero en la formulación del motivo del amor ultra-terrenal ha seguido más estrechamente el poema griego al mencionar también el río Leteo. El poeta valenciano, al igual que el poeta latino, muere alegre por hacerlo (*morior libens*, 'muero de buen grado'), pero omite cualquier alusión a los enojos o molestias que pueda evitar a su amada debido a una muerte que también considera inminente.

En su *Arcadia* (Nápoles, 1504), Sannazaro escribe el relato que inspira la primera parte de la égloga II de Garcilaso. Pone en boca de su pastor Carino, cuando ya ha decidido suicidarse de la misma manera que Albanio, los primeros versos que Ifis dirige a Anaxárete, también antes de ahorcarse en la puerta de su casa:

<sup>19</sup> Citamos por la edición de Jordi Carbonell, *Obra profana*, Eliseu Climent, Valencia, 1983, p. 54.

<sup>20</sup> Seguimos la edición de Marco Santagata, *Canzoniere*, Mondadori, Milán, 1996, p. 13.

Ecco che vinci già, ecco che io moio; contentati, che piú non avrai di vedermi fastidio<sup>21</sup>.

El poeta napolitano traduce los *taedia* en plural por el singular “fastidio”, que también es una palabra castellana, para considerarlo un sentimiento que llegará a experimentar la pastora y no el pastor que la agobia con su presencia y también con su amor. Garcilaso, como ya señaló el Brocense, al imitar la prosa entera en que aparece este pasaje, tenía por fuerza que haberlo leído y estudiado. Si realmente empleó una edición o manuscrito con el error que hemos supuesto en el verso de Ovidio, es difícil saber si con la prosa italiana podía sin más haberlo subsanado escribiendo “tus enojos”. No conviene olvidar que para esos versos en concreto de su égloga ha seguido más los del poeta latino que la prosa del italiano.

En una de sus canciones, Luigi Tansillo recrea el parlamento de Ifis eligiendo como punto de partida esta frase inicial de Carino, en parte también imitado por Epicuro en su *Ceccaria*, L, 3. Para el resto de la canción, ha debido basarse directamente en los versos de Ovidio, de los que toma, para diseminarlos a lo largo de los suyos, todos los motivos planteados por Ifis (incluidos los dos estudiados en el presente trabajo). El poeta los dice antes de intentar suicidarse con un cuchillo (no ahorcándose), pero no llega a darse muerte, porque se lo impide la propia amada en el momento en que se dispone a clavárselo:

Ecco, crudel, che vinci; ecco ch'io moro:  
 Finito h oil corso mio, qual me l'ha dato  
 La tua fierezza...  
 Alma, che, 'nanzi che scendessi in terra  
 Da l'alta idea, ti consacrò sé stessa...;  
 Anzi credea portarsene sotterra,  
 Come qua sú, la bella effige impressa;  
 E, poi che l'ale fusser tronche al tempo,  
 Andarsen ricca de la tua beltade...  
 La lunga guerra tua volgasi in pace,  
 Tigre crudel, non ti serà piú forza  
 Di portar tutto il dí l'ingrata noia,  
 Chi ti davan quest'occhi e questa lingua...  
 Mi glorio ancor ch'ho ritrovato il modo,

<sup>21</sup> Citamos la edición de Francesco Erspamer, Mursia, Milán, 1990, p. 136.

Morendo, di far cosa ond'a te piaccia...  
 Col tardar, mentr'io parlo, ancor t'offendo?<sup>22</sup>

Tansillo invierte el orden en que están planteados los dos motivos en los versos ovidianos. Trata, primero, el motivo del amor ultra-terrenal que formula de acuerdo con la versión medieval de la imagen de la amada, que continúa grabada en el corazón o alma del amante después de muerto (en la sepultura o bajo tierra). Deja, para el final, el otro motivo de las molestias que pretende evitar a la amada quitándose la vida y desapareciendo de su vista para siempre. Como su predecesor, ha debido emplear una edición de las *Metamorfosis* en la que podía leer correctamente uno de los versos que ha imitado en coincidencia con la mayoría de autores. Ha traducido los *taedia* de Ovidio como “l'ingrata noia” (no es el “fastidio” de Sannazaro) que con su presencia causa a la amada.

Diego Hurtado de Mendoza incluye, en una de sus cartas escritas en octosílabos, el relato completo de la fábula de Ifis y Anaxárete. Además, recrea de manera fiel los versos objeto de nuestro trabajo a partir de una edición o copia muy distinta a la empleada por Garcilaso. Propone, asimismo, una traducción más literal de la palabra *taedia*, que no introduce directamente con motivo de la muerte de su protagonista:

Oh reina, pues me venciste  
 Con tu olvido y mi cuidado...  
 Jamás te dará hastío  
 Cosa que de mí proceda<sup>23</sup>.

Tampoco pasa por alto los versos en que Ovidio, siguiendo el idilio atribuido a Teócrito, plantea el tema del amor (o su sufrimiento) que no se extingue con la vida:

Acuérdate que la vida  
 Me dejó antes que la pena<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Seguimos la edición de Erasmo Pèrcopo, *Il Canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, ed. facs., Liguori, Nápoles, 1996, t. 1, pp. 145-146.

<sup>23</sup> Utilizamos, tanto las ediciones de José Ignacio Díez Fernández, *Poesía completa*, Planeta, Barcelona, 1989, p. 178 como la de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 203.

<sup>24</sup> Ed. cit., p. 178 y ed. cit., p. 204.

Está claro que Diego Hurtado de Mendoza interpreta que el hastío lo experimenta la amada y no el amante. Para su recreación de la fábula, el poeta granadino no ha tenido en cuenta la que Garcilaso había hecho, tanto en la “Oda a la flor del Gnido” como en la égloga II. Parece usar directamente, como se deduce de los dos pasajes que hemos citado, la fuente originaria de las *Metamorfosis* de Ovidio.

En una de sus epístolas amorosas, en cambio, Mendoza vuelve a recrear los versos ovidianos, pero muy posiblemente por medio de los de Garcilaso, porque emplea el pronombre de primera persona para acompañar la palabra “días”, a la que si bien no da el sentido de “enojos” la sitúa en un lugar en que claramente la sustituye. Al igual que Ovidio (y también que el toledano), subraya la decisión que ha tomado de suicidarse con el anuncio de su derrota frente al inquebrantable desdén de su amada:

Tú vences y yo doy fin a mis días;  
Tú vences mas no huelgas con mi muerte,  
Porque hago en morir lo que querías  
Y esto tengo por vida y buena suerte<sup>25</sup>.

Algunos copistas introdujeron una probable *lectio faciliior* al transcribir “Tú vives” en el primer verso del manuscrito en que reprodujeron la epístola<sup>26</sup>. Mendoza habría escrito sin duda “Tú vences”, porque está imitando claramente los versos de Ovidio (*Vincis*, ‘Tú vences’) y también los de Garcilaso, que añade la reiteración (“heme entregado; heme aquí rendido; / he aquí que vences”), al igual que Giovanni Andrea dell’Anguillara en su traducción al italiano, como veremos más adelante (“Hai vinto, hai vinto...”). En esta ocasión, Mendoza ha prestado más atención a los del segundo al reinterpretar, con el error incluido, “Yo poné fin del todo a mis enojos” como “yo doy fin a mis días”. Se ha limitado a sustituir “enojos” por “días” no porque hubiese detectado el error, no parece hacerlo, sino porque por la rima tenía que buscar una alternativa más o menos similar. Deja claro que poniendo fin a sus días también pone fin a sus sufrimientos.

Francisco de la Torre olvida conscientemente esos versos cuando recrea la fábula de Anaxárete e Ifis en una de sus églogas. Introduce la fábula en la segunda parte de esa égloga como pretexto

<sup>25</sup> Ed. cit., p. 62 y ed. cit., p. 81.

<sup>26</sup> Pensamos, como Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, que la lectura de la edición de fray Juan Díaz Hidalgo (Madrid, 1610) es la correcta.

para impedir el suicidio de su personaje Florelo, quien, cuando está decidido a arrojar al mar desde una peña, se detiene al oír el coro de unas diosas que cantan la muerte de Ifis. Francisco de la Torre ha imitado el suicidio frustrado que Garcilaso incluye en su égloga II cuando su pastor Albanio había cogido carrerilla para saltar al vacío desde un barranco y se lo impide una fuerte ráfaga de viento que lo empuja hacia atrás. El poeta, cuyas obras dio a conocer Quevedo en 1630, reproduce el pasaje en que Ifis antes de morir, ya con el lazo en el cuello, se dirige a Anaxárete, pero no parece demasiado interesado en los versos objeto de nuestro estudio:

Venciste al fin, Anaxarete fiera;  
 Ves aquí, fiera ingrata, que has vencido;  
 Ves aquí cómo muero desamado<sup>27</sup>.

Plantea también el tema de la duración del amor de Ifis, pero de un modo muy original y distinto, porque lo hace a partir de una idea muy tópica en la tradición neoplatónica. El amante le garantiza a la amada que mientras ella tenga vida él también la seguirá teniendo, ya que una parte de su alma (por supuesto, la mejor) vive no donde anima, sino donde ama, pero para que los amantes compartan una misma alma era necesario que su amor fuera mutuo o recíproco:

Porque, señora, en cuanto  
 Tu vida se sustente,  
 No muero totalmente;  
 Antes vive de mí la mejor parte,  
 Pues para ti mi espíritu se parte  
 Como al descanso más glorificado  
 Que puede ser del alto cielo dado<sup>28</sup>.

El poeta madrileño Pedro Laínez, que no recrea explícitamente nuestra fábula, recuerda, en cambio, los versos de Ovidio en una égloga polimétrica en la que imita, sin duda, la primera parte de la égloga segunda de Garcilaso. En la suya, el poeta madrileño presenta a uno de sus pastores, Montano (en el papel de Albanio), decidido a suicidarse ahorcándose con el cordón de su amada, la ninfa Galatea; por eso, el pastor empieza evocando

<sup>27</sup> Citamos por la edición de María Luisa Cerrón Puga, *Poesía completa*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 271.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 272.

el primer verso del famoso soneto del toledano: “¡Oh dulce prenda por mi mal hallada!”; pero Montano no puede poner fin a su vida, porque se lo impide su amigo, el otro pastor de la égloga, enamorado de Amaranta. En su largo parlamento, con el cordón de su ninfa en la mano, Montano se dirige a ella recreando los versos de Ifis no siempre mediante los de Albanio, porque también incluye en los suyos el tema del amor más allá de la muerte:

Perdona, hermosa nimpha, mi tardanza;  
 No te ofenda mi vida, que ía muero,  
 Pues ía es del todo muerta la esperanza.  
 I en pago desta muerte sólo quiero  
 No solamente entiendas que te he amado  
 En vida, mas que en muerte amar te espero<sup>29</sup>.

Cuando Herzimio ha frustrado su suicidio, Montano vuelve a tener presente parte de los versos de Ovidio, porque los usa ahora para justificar su muerte, y recupera los “enjos” para también atribuírselos a Galatea:

Pues sé quel vivir mío es enojoso  
 A aquella cuya vista me es tan cara,  
 Porque a verme en estado tan dichoso,  
 Que pudiera vivir sin ofendella<sup>30</sup>.

Pedro Laínez no sólo ha leído los versos en cuestión en la égloga II de Garcilaso –seguramente en la edición del Brocense, que ya había corregido el error de “mis enjos” por “tus enjos”–, sino también los del poeta latino, porque éste también ha reproducido otros que tampoco toma en cuenta el toledano para el parlamento de Albanio. En esos versos, el poeta madrileño alude, al igual que Ovidio, a la falta de esperanza como una de las causas del suicidio de su pastor:

Spe quoque fraudat amantem<sup>31</sup>.  
 [‘y [Anaxárete] también le quita la esperanza al amante [Ifis]’]  
 Pues ía es del todo muerta la esperanza<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Citamos por la edición de Joaquín de Emtrambasaguas, con la colaboración de Juana de José Prades y Luis López Jiménez, CSIC, Madrid, 1951, t. 2, p. 308.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 310-311.

<sup>31</sup> OVIDIO, ed. cit., p. 157.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 308.

Laínez había leído, sin duda, los versos de Garcilaso, porque imita, como hemos visto, la segunda de sus églogas, pero también ha usado directamente los de Ovidio para introducir dos motivos que el toledano no había tratado en la suya. Los dos motivos que el madrileño toma del latino son el amor ultra-terrenal y la falta de esperanza como causa del suicidio. Está claro que para componer su égloga el poeta manejó la versión que el Brocense había editado de la de Garcilaso. En ese año de 1574, Laínez habría cumplido los treinta y cinco años, edad a partir de la cual pudo empezar a redactar su égloga.

En otras de sus églogas, no sabemos si anterior o posterior, el poeta madrileño vuelve a recordar, quizá no tan claramente, los mismos versos de Ovidio al desarrollar los dos temas que permiten identificarlos fácilmente –la ofensa o enojo de la amada y el amor que perdura más allá de la muerte. Esta vez se los atribuye al pastor Damón, quien en su monólogo también interpela a su amada Galatea cuando empieza a plantearse el suicidio o por ahorcamiento o con cuchillo:

O pues que dexo yo por no ofenderte  
De ver lo que mirando me da vida...  
O con estrecho lazo echado al cuello;  
O, si esto no, con este agudo hierro...  
¿por qué no pruebo a hacer ancho camino,  
Para que libre y juntamente puedas  
Salir con la doliente ánima fuera,  
injustísimo Amor, de mis entrañas?  
Mas, ¡ay triste Damón!, ¿qué es lo que digo?,  
Que aunque de fin a la cansada vida,  
No puede desterrarte de mi alma<sup>33</sup>.

En esta ocasión, también para muchos episodios de la suya, Laínez se ha inspirado en otros similares de la égloga segunda de Garcilaso. Para los versos objeto de nuestro estudio apenas ha cambiado nada con respecto a los que había usado en la otra égloga. En una tercera égloga, en la que hace intervenir sólo a las pastoras Galatea y Amaranta, el poeta pone en boca de la primera una serie de historias mitológicas, entre las cuales incluye la de Ifis y Anaxárete, pero, lógicamente, como no pone en escena a ningún pastor, no reproduce ninguno de los versos en cuestión.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

Cervantes parece hacer eco de algunos de ellos cuando introduce la historia de Grisóstomo y Marcela, una de las varias con las que ilustra la Primera parte de su *Quijote* (Madrid, 1605). Los dos personajes son hijos de ricos labradores –más rico el padre de la muchacha que el del muchacho, como sucede también con los padres de nuestros amantes–, y Grisóstomo, tras pasar unos años estudiando en Salamanca, vuelve a su aldea, donde se enamora de Marcela, a quien persigue convertido en pastor en la compañía de su amigo Anselmo. El muchacho, al no ser correspondido por la muchacha, decide poner fin a su vida arrojándose desde una peña o simplemente ahorcándose. Antes de morir, el difunto había compuesto una canción –la llama “desesperada”, “de un suicida”–, en la cual, al igual que Ifis, se dirige a la amada para quejarse de su desdén y de su crueldad, pero no pretende con su muerte producirle más sentimiento que el de la alegría o felicidad (nunca el de la tristeza), pensando en no causarle ningún tipo de molestia o desazón:

Si por dicha conoces que merezco  
 Que el cielo claro de tus bellos ojos  
 En mi muerte se turbe, no lo hagas:  
 Que no quiero que en nada satisfagas  
 Al darte de mi alma los despojos;  
 Antes con risa en la ocasión funesta  
 Descubre que el fin mío fue tu fiesta.  
 Mas gran simpleza es avisarte de esto,  
 Pues sé que está tu gloria conocida  
 En que mi vida llegue al fin tan presto<sup>34</sup>.

Para conferir a su canción un sonido distinto que la haga especial, Grisóstomo pide al infierno que traslade directamente a su corazón el sonido doliente de quienes lo habitan, pero no invoca a los pobladores de los *lugentes campi* –o no exclusivamente a ellos–, sino a los habitantes del Tártaro, porque los menciona muy explícitamente (Tántalo, Sísifo, Ticio, Ixión, etc.). De haberse referido a los primeros, y no tan claramente a los segundos, podría estar tratando también el motivo del amor más allá de la muerte.

<sup>34</sup> Citamos por la edición de Francisco Rico, Alfaguara y Real Academia, Madrid, 2004, p. 123. V. CRISTÓBAL, *op. cit.*, pp. 95-103, ya había advertido estas afinidades entre nuestra fábula y la historia de Grisóstomo y Marcela.

Los traductores al castellano de las *Metamorfosis* de Ovidio en el siglo XVI realizaron su labor sobre un texto en que no aparece el error –no así alguno de los italianos–, pero que en ocasiones amplifican claramente quizá teniendo presente los versos de Garcilaso en su égloga II. Es posible que así lo haya hecho Pedro Sánchez de Viana en su versión de las *Transformaciones* (Valladolid, 1589) cuando en ese contexto introduce el verbo “ofender” o traduce *taedia* no sólo por “enfado”, sino también por “enojo”. El vallisoletano tampoco descuida la interpretación –por cierto, bastante literal– de los versos sobre el amor más allá de la muerte:

Ya, Anaxarete, diosa de mi alma,  
 Venciste, ya el enfado y el despecho  
 Que yo te daba tienes puesto en calma.  
 No te haré más enojo de lo hecho  
 ...que por sólo no ofenderte,  
 Con gran contento quiero darme muerte...  
 Y pues que te enfadaba con la vida,  
 En no quererla te seré agradable...  
 Bien es verdad que faltará mi aliento  
 Primero que de amarte a ti mi intento<sup>35</sup>.

Unos años antes, Pérez Siegler en su versión (Salamanca, 1580) había sido bastante comedido al limitarse a traducir simplemente el verso correspondiente de Ovidio sin desdoblarlo con otros, que es lo que hacen, como hemos visto, tanto Garcilaso como después Sánchez de Viana. También plantea el motivo de la duración del amor de Ifis, pero no ofrece una formulación demasiado clara:

Ya, Anaxárete, es tuyo el vencimiento;  
 No te daré ya enfado...  
 Mas antes quiero, ninfa, recordarte  
 Que es tan grande mi amor, tanto te quiero,  
 Que no puedo de otra arte no quererte,  
 Si no es gustando la enojosa muerte<sup>36</sup>.

El traductor italiano más importante, Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1561), en cambio, parece mezclar las

<sup>35</sup> El pasaje correspondiente a nuestra fábula lo edita en apéndice V. CRISTÓBAL, *op. cit.*, pp. 173-174.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 169.

dos lecturas del verso, con y sin error, porque se refiere a los “noiosi nodi” padecidos por Ifis, pero también a las posibles “ofensas” sufridas por Anaxárete:

Hai vinto, ha vinto, Anassarete, hor godi  
 D’haver via tutti i miei noiosi nodi.  
 Non havrai da temer che più t’offenda  
 Il mio amore, il mio tedio e la mia noia<sup>37</sup>.

Andrea dell’Anguillara usa el mismo tipo de desdoblamiento que Garcilaso al atribuir unos inconvenientes al amante y otros a la amada, cuya desaparición prevé con la muerte del primero. Los dos poetas empiezan asignando los “enojos” a sus protagonistas (Albanio e Ifis, respectivamente):

Yo porné fin del todo a mis enojos

hor godi  
 D’haver via tutti i miei noiosi nodi;

y después se refieren a las posibles ofensas que los amantes han podido causar a sus respectivas amadas:

Ya no te ofenderá mi rostro triste,  
 Mi temerosa voz y húmidos ojos.

Non havrai da temer che più t’offenda  
 Il mio amore, il mio tedio e la mia noia.

Estas coincidencias entre los dos textos, el castellano y el italiano, podrían, si no confirmar de manera definitiva, al menos sostener con cierta verosimilitud que Garcilaso había podido escribir “mis enojos” y no “tus enojos”. Para apuntalar aún más esa hipótesis, habría que investigar la fuente –sin duda, común– que los dos poetas emplearon en sus desdoblamientos de las molestias: unas para el amante y otras para la amada.

Andrea dell’Anguillara también traduce los versos en que Ovidio plantea la duración del amor de su personaje, pero lo hace en una versión (la misma que la del autor del *Ovide morali-*

<sup>37</sup> Utilizamos la edición reproducida en *Le Metamorfosi di Ovidio, con l’annotationi di M. Gioseppe Horolggi et con gli argomenti di M. Francesco Turchi*, Venecia, 1587, p. 187.

sé), en que no le supone más vida que la propia, la amorosa y la biológica acaban a la vez:

Sol ti vò recordar, ch'è di tal sorte  
 Quel, che per te d'amor desio mi preme,  
 Che no'l posso lasciar se non per morte,  
 E però con la vita il lascio insieme<sup>38</sup>.

En el siglo XVI, hubo una serie de autores que imitaron los versos de Ovidio mediante la recreación del toledano que contenía el posible error subsanado por los primeros comentaristas de sus obras. En su *Cancionero* (1562), Jorge de Montemayor pudo muy bien recordar, en una de las cuatro églogas que incluyó en el volumen, los tercetos del toledano cuando hace que el pastor Pireno se dirija a su amada para preguntarle por el final de sus “enojos” (en principio de él, no de ella):

¿Cuándo habrán fin, señora, mis enojos,  
 Pues cuando acá entre mí el menor contemplo  
 De tu crueldad y de mi fe me espanto?  
 ¿No te daría el tiempo algún ejemplo,  
 De cosa que pasase ante tus ojos  
 Que te obligase a remediar mi llanto?  
 Mas no puede mi mal, ni el tiempo tanto,  
 Que siéndote importunos  
 En ti hiciesen mella<sup>39</sup>.

Montemayor parece referirse a los “enojos” del pastor y no de la pastora, posiblemente porque ha tenido en cuenta el famoso verso de Garcilaso, que sólo había podido leer en esos años con el error suyo o de los primeros editores (“mis enojos”). Pero tampoco cabe descartar que el poeta portugués hubiera escrito “tus enojos” y que su editor, seguramente por la influencia de “mis ojos” del verbo anterior, introdujera un posible error, pero tampoco es seguro. Montemayor empieza la estrofa siguiente colocando en su pastor una clara referencia a las molestias y posibles ofensas que haya podido causar en su pastora:

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>39</sup> Usamos la edición de Juan Bautista de Avalle-Arce, con la colaboración de Emilio Blanco, *Poesía completa*, Biblioteca Castro, Madrid, 1996, p. 692.

Estoyme acá entre mí tomando cuenta  
 Si cosa mía te ha ofendido,  
 E no hallo que te ofendo en cosa alguna,  
 Salvo si tú te ofendes porque he sido  
 Quien más en tus pasiones se sustenta<sup>40</sup>.

Montemayor, en cualquier caso, se plantea el final de sus “enjos”, o los de su amada, no porque piense que puede llegar a desaparecer de su vista, sino porque espera en ella un cambio de actitud. Tanto si ha usado la forma pronominal de primera persona como la de segunda, el verso en el que la ha incluido tiene pleno sentido. El pastor puede estar consciente de la crueldad de la pastora y de su perseverancia sea o no suyo el menor de los “enjos” que contempla.

En la segunda parte del *Espejo de príncipes y caballeros* (Alcalá de Henares, 1580), el aragonés Pedro de la Sierra reelaboró muy literalmente la primera parte de la égloga segunda de Garcilaso al atribuir a uno de sus personajes, Eleno de Dacia, las mismas peripecias de Albanio. Puso en boca de Eleno de Dacia el mismo monólogo que el toledano había puesto en la de su pastor antes de su intento frustrado de suicidio:

Vesme entregado, vesme aquí rendido.  
 Pues que vences, toma, cruel tirana,  
 De un cuerpo miserable y afligido,  
 Las postrimeras obras y despojos.  
 Y pongo fin del todo a mis enjos.  
 Ya no te ofenderá mi triste rostro<sup>41</sup>.

Pedro de la Sierra no consultó ni la edición del Brocense (Salamanca, 1574) ni la de Herrera (Sevilla, 1580), porque perpetúa el error de la *princeps* (“mis enjos”) y de las que salieron después (hasta la de 1569). Por el mismo motivo, tampoco parece que utilizara ningún texto, impreso o manuscrito, de las *Metamorfosis*: se ha limitado a reproducir palabra por palabra, con muy ligeros y casi imperceptibles cambios, los versos de Garcilaso.

Cuando Lope de Vega incluye en sus *Rimas* (Madrid, 1602) cuatro sonetos sobre el mito para aplicarlo a su situación personal, en el segundo, parece seguir la versión de Garcilaso. En los

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>41</sup> Citamos por la edición de José Julio Martín Romero, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003, p. 14.

cuartetos de ese soneto, se refiere a sus penas de amor a la vez que mira el mar en una de cuyas orillas, opuesta al puerto de la salud, cree contemplar el cadáver de Ifis y el lazo con que el desdichado amante se había ahorcado. Si ha decidido introducir la referencia mitológica es porque pretende puntualizar que se halla en la misma situación de desesperación que Ifis por una amada tan ingrata como Anaxárete. Cuando al principio alude a sus enojos es porque con su muerte, claramente planteada en el primer terceto, procura dejar de tenerlos (él y no la amada):

Desde esta playa inútil, y desierto,  
A donde me han traído mis antojos,  
Mirando estoy el mar de mis enojos  
La cierta muerte y el camino incierto.  
La tierra opuesta del amigo puerto,  
Sobre las rotas barcas y despojos,  
Me muestran el cuerpo y los difuntos ojos  
Del joven Ifis, por sus manos muerto.  
Veo mi muerte dura y rigurosa,  
De quien ningún humano se resiste,  
Y veo el lazo que mi cuello medra,  
Y a vos, dura Anaxarte, vitoriosa,  
De quien me vengue el cielo. Mas, ¡ay triste!,  
¿qué castigo os dará si ya sois piedra?<sup>42</sup>

Lope no ha tenido en cuenta, directa e íntegramente, los versos de Ovidio que estamos estudiando, pero ha mencionado una de sus palabras clave (“enojos”, como la versión más aceptada de los *taedia*) para definir su estado personal con el que justifica el deseo de poner fin a su vida. Parece haber preferido la versión de Garcilaso, pero si lo hizo debió haber usado alguna edición del toledano sin los comentarios del Brocense ni de Herrera, quienes ya corrigieron, como hemos visto, en sus respectivas ediciones el verso por “tus enojos”.

En las posteriores recreaciones de los versos de Ovidio, los autores manejaron ediciones de la poesía de Garcilaso con esa corrección. A principios del siglo XVII, se imprimía aún la del Brocense y, en 1622, salió la de Tamayo de Vargas, quien como sus antecesores también subsanó el verso en cuestión. En las páginas que siguen estudiaremos una serie de obras en las que

<sup>42</sup> Usamos la edición de Antonio Carreño, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998, p. 209.

sus autores, al recrear ese verso, usaron ediciones de Ovidio y de Garcilaso sin ese error que justifica las dos variantes señaladas hasta ahora.

El poeta portugués Manuel Gallegos había reproducido, como apéndice de su *Gigantomachia* (Lisboa, 1626), la fábula mitológica a la que dio el título de *Anaxarete* y que había compuesto en silvas. Gallegos no traduce literalmente los versos de Ovidio, sino que los amplía, como en seguida podremos comprobar. Los versos que a nosotros nos interesan los recrea en diversos lugares de su relato. En las dos ocasiones en las que lo hace, Ifis se dirige a su amada:

Que si mi pensamiento  
Por altivo te ofende,  
Y ofensa tal merece tal tormento,  
Sólo en el día infausto de mi muerte  
Puede dejar mi pecho de ofenderte<sup>43</sup>.

En la segunda ocasión, el poeta portugués invierte el verso ('ya no te daré enojos') y consigue que su personaje sea mucho más directo, cuando lo presenta cercano a la muerte:

Por darte gusto, muero<sup>44</sup>.

Tampoco deja de plantear el tema del amor ultra-terrenal cuando de noche hace que Ifis interpele a los habitantes del infierno, al que llama, siguiendo a Garcilaso, "el reino del espanto" (v. 532 y también v. 583). El desdichado amante les confiesa su deseo de morir y de atravesar el río Leteo para comprobar si sus aguas pueden apagar su llama amorosa:

Pasar quiero atrevido  
El golfo soporífero de Lete  
Por ver si puede el agua del olvido  
Extinguir este fuego riguroso  
En que mi corazón arde amoroso<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> El poema lo reproduce en apéndice V. CRISTÓBAL, *op. cit.*, p. 186, vv. 392-396.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 190, v. 632.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 190, vv. 563-567.

Para la formulación del tópico, Gallegos ha podido, aunque no necesariamente, recurrir al idilio atribuido a Teócrito y que hemos citado al principio de este trabajo. Se diferencia del autor de ese idilio en que el poeta portugués tiene dudas sobre si el fuego de amor sobrevive a la fuerza del olvido. También podía haber usado cualquier formulación de algún poeta italiano o español del siglo anterior. Si llegó a leer el idilio griego pudo haberlo hecho en la traducción latina de Helio Eobano Hesso, porque, al igual que el poeta alemán, menciona explícitamente el río Leteo.

Manuel de Gallegos había puesto en boca de Ifis unos versos que contradicen los otros, en los que el amante se referirá, más adelante, a la posibilidad de la conservación de su fuego amoroso al paso por las aguas del olvido:

Y tanto por humano me atormentas,  
Que ya, desesperado,  
Con mi muerte procuro,  
Dar fin a mi cuidado<sup>46</sup>.

Sólo un año después de la fábula de Gallegos, el comentarista de Góngora, Salcedo Coronel, incluyó entre sus *Rimas* (Madrid, 1627) la suya con el título *Ifis y Anaxarete* (también, como en otros autores del siglo XVII, con el nombre de ella como palabra llana) en un estilo no abrumadoramente culterano. Adapta y reinterpreta, pero no todos, los versos objeto de nuestro estudio:

Venciste, Anaxarete; goza ufana  
La gloria de tu libre vencimiento;  
No tema ya tu condición tirana  
El despreciado son de mi lamento...  
Esta vital ofrenda...  
De quien te ocasionó tantos enojos<sup>47</sup>.

Salcedo Coronel no introduce directamente los *taedia*, en relación con la muerte inminente de su personaje, pero los traduce siguiendo la tradición anterior y los atribuye, también, a la amada y nunca al amante. En unas octavas anteriores, en cambio, pare-

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 186-187, vv. 399-402.

<sup>47</sup> La fábula de García Salcedo Coronel también la incluye V. CRISTÓBAL en apéndice, *op. cit.*, p. 215.

ce referirse a las molestias de Ifis –pero tampoco queda claro– cuando lo presenta con miedo a declarar su amor a Anaxárete:

Así de su accidente los rigores  
 Aumentaba en mortal desasosiego,  
 Queriendo temeroso en sus enojos  
 Sellar los labios y exhortar los ojos<sup>48</sup>.

Inmediatamente después pone en boca del personaje otro parlamento, similar al que le hace pronunciar más adelante, traduciendo el de Ovidio, en el que muy claramente emplea la primera persona y también plantea el tema del amor ultraterrenal, de acuerdo con la formulación más característica del barroco, el de las cenizas ardientes:

Mas, ¡oh rigor!, ¿ofreceré en despojos  
 Este aliento vital al mármol frío  
 Y la dura ocasión de mis enojos  
 Ha de ignorar mi ardiente desvarío?  
 Pronuncie el labio ya cuanto los ojos  
 No declararon en el llanto mío;  
 Sepa Anaxarte que la adoro, y luego  
 En mis cenizas examine el fuego<sup>49</sup>.

El poeta José Antonio Porcel y Salablanca leyó, entre 1741 y 1742, en la Academia granadina del Trípodé y, entre 1749 y 1750, en la madrileña del Buen Gusto, un conjunto de cuatro églogas venatorias que nunca dio a la imprenta y en las que hace intervenir a otros cuatro personajes mitológicos (Procris, Anaxárete, Céfalo e Ifis), que narran como ya sucedida la fábula de Venus y Adonis; por eso, la tituló con el nombre del joven cazador amante de la madre de Cupido. Los interlocutores de las églogas, en cambio, representan *in situ* las dos fábulas de las que son protagonistas, y en concreto Anaxárete e Ifis escenifican la suya en la última de las églogas, si bien la muchacha ya da a conocer sus ideas contrarias al amor en la primera de las cuatro. El poeta granadino convierte a Anaxárete en ninfa cazadora del séquito de Diana, de acuerdo con el modelo de la Camila garcilasiana; y hace, por tanto, que Ifis ponga fin a su vida ahorcándose en un árbol, no en la puerta de la casa de su amada. En la escena del

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 203.

suicidio, incluye también el parlamento –pero muy abreviado– que el desdeñado amante dirige a Anaxárete, pero ya no ha considerado sus versos iniciales:

¿Hasta dónde los hados mi porfía  
Conducen? Si ha de ser hasta la muerte,  
Muera yo, y morirá la pena mía<sup>50</sup>.

El poeta granadino ha interpretado los famosos y ambiguos versos de Ovidio al considerar que su “pena” (fiel traducción de la *cura* ovidiana) sólo durará lo que su vida y que dejará de sufrirla con la llegada de la muerte. Poniéndola en boca de Céfalo, que ha oído el parlamento de su compañero de caza, hace una mínima alusión a la victoria que supone para Anaxárete la muerte de Ifis:

¡Oh ninfa, ven, porque tus triunfos veas!<sup>51</sup>

Al principio de la cuarta égloga, había atribuido unos versos al propio Ifis, en los que aseguraba que su amor no tenía límites:

Yo tu desdén, oh dulce mi enemiga,  
Sigo hasta que el infierno me limite;  
Pero si tu desdén me aflige eterno,  
Muerto de amores, aun me sobra infierno<sup>52</sup>.

En ese sentido, también había hecho decir a Anaxárete, siguiendo la tradición de las “cenizas desdeñosas” de Garcilaso, que seguiría siendo dura, incluso, en la muerte:

Y aunque en mí labre al mundo un escarmiento,  
La de los tiempos lamentable historia,  
Verá el mundo que pasa, aunque ahora empieza,  
Más allá de la muerte mi dureza<sup>53</sup>.

El poeta de la generación del 27, Jorge Guillén, que había recreado otros mitos, como ya es muy sabido, también dedicó a nuestra fábula bastantes versos en el conjunto de poemas

<sup>50</sup> Citamos por la edición de LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, Madrid, 1869, p. 169b.

<sup>51</sup> *Id.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 160b.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 161b.

que tituló “Tiempo perdido” y que incluyó en su libro *Homenaje* (Milán, 1967). En el último de esos poemas, al que puso el epígrafe “Muerte y petrificación”, tuvo muy en cuenta los versos que Ovidio pone en boca de Ifis antes de ahorcarse en el umbral de la puerta de su amada. Guillén ofreció una versión original y estupenda del verso de las *Metamorfosis*, en el que hemos supuesto un error para explicar las versiones de Juan de Cuenca y Garcilaso. El poeta vallisoletano manejó una edición de la obra de Ovidio sin ese error y eligió una formulación cercana a la de uno de los versos de Garcilaso y al idilio atribuido a Teócrito:

Tú vences, Anaxárete –le dice–,  
No turbaré ya nunca tu sosiego<sup>54</sup>.

Tampoco olvida tratar el tópico del amor más allá de la muerte al interpretar también de manera certera y muy fiel los versos ovidianos “*Non tamen ante tui curam excessisse memento / Quam vitam*” (‘Pero acuérdate de que no abandonaré esta pena de amor antes que la vida’):

Soy yo mismo  
Quien renuncia a vivir, no a desamarte.  
Algo habrá en este amor que te complazca,  
Amor más duradero que este soplo  
Que ya de mis pulmones se retira<sup>55</sup>.

Antes de ese poema, en otro que significativamente titula “El vencedor”, ya había recordado todos estos versos al concentrarlos en uno que resume y compendia los dos motivos estudiados hasta aquí:

Tú vences si el deseo gana.

En este verso, el poeta anuncia y enuncia la victoria ya no de Anaxárete, sino de Ifis al lograr que su deseo no llegue a extinguirse y supere los obstáculos no sólo del tiempo y la muerte –también del olvido, si es que llegó a conocer el idilio griego–,

<sup>54</sup> Citamos por la edición de Visor, Madrid, 2003, p. 578. Estos poemas del poeta vallisoletano han sido estudiados en relación con los versos de Ovidio por V. CRISTÓBAL, *op. cit.*, pp. 145-161.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 577.

sino también del desdén y la frialdad de quien se lo inspira. Antes del verso acabado de citar, había incluido otros dos en forma de preguntas retóricas:

¿Hoy no vale más que mañana?  
¿Acá no puede más que allá?<sup>56</sup>

En las páginas anteriores, hemos seguido la fortuna de unos versos de Ovidio para determinar dos formas de traducirlos y/o interpretarlos. En ese largo recorrido, desde un idilio atribuido a Teócrito hasta un poema de Jorge Guillén, hemos detectado la posibilidad de un error en uno de esos versos que explicaría las dos traducciones que de él se han transmitido. Pero en estas páginas también hemos insinuado un dilema ecdótico con cuyo planteamiento pensamos llegar al final. No cabe descartar la opción de que la lectura “mis enojos”, en la égloga II de Garcilaso, debe ser explicada por un error que podría tener el ejemplar de las *Metamorfosis* manejado por el toledano. La documentación de otros textos que traducen o imitan los versos de Ovidio en diferentes épocas (especialmente Boccaccio y John Gower) usando el mismo pronombre de segunda persona que Garcilaso invita a proponer si ya no a sostener esa hipótesis. El mismo desdoblamiento que realiza nuestro poeta para combinar y conjugar la primera con la segunda persona también lo perpetrará un traductor al italiano de las *Metamorfosis*, pero no cabe suponer que el italiano se ha inspirado en el español, sino que los dos por separado han recurrido a una fuente común en que ya estaba el curioso desdoblamiento. De atestiguar ese error en el verso de Ovidio, ¿qué deberá hacer el editor de esa égloga? ¿Subsanar el verso en cuestión, como sugiere el Brocense, o dejarlo con el error, porque, siendo como es un error, es error en definitiva del propio autor que ha empleado una edición o manuscrito con la lectura *erunt mihi taedia*? Es un dilema al que debe hacer frente cualquier editor que pretenda no reproducir un texto inexistente (igual “Yo porné fin del todo a tus enojos” es un verso que no existió nunca), sino el más cercano a la voluntad de su autor (en este caso “Yo porné fin del todo a mis enojos”). Pero tampoco tenemos la certeza absoluta –casi nunca la tenemos en crítica textual– de que el toledano hubiera recrea-

<sup>56</sup> Ed. cit., p. 576.

do el verso de Ovidio con ese error. Sin esa certeza lo más razonable es la prudencia y la adopción de un criterio conservador. Ante la duda, es mejor dejar el verso con la lectura del testimonio o testimonios que la hayan transmitido.

IRENE SEBASTIÁN PERDICES  
Universidad Autónoma de Barcelona

BIENVENIDO MORROS MESTRES  
Universidad Autónoma de Barcelona