

***Impia dilatis respirant Tartara poenis: notas sobre el
catálogo de reos infernales en la literatura latina y su
proyección en la poesía española***

Jesús Ponce Cárdenas
Università degli Studi di Ferrara

Una de las visiones arquetípicas del infierno grecolatino es aquélla que presenta la enumeración de sus más célebres reos, el elenco de los condenados a la tortura eterna por su soberbia o impiedad. Desde la narración virgiliana de la visita de Eneas al oscuro reino, pasando por el audaz viaje de Orfeo en pos de su amada, sin olvidar la escena del rapto de Proserpina a manos del señor del abismo, todos los autores que han diseñado los paisajes del Tártaro se detienen en el relato -más o menos detallado- de los famosos suplicios. A lo largo de las siguientes páginas trataremos de aproximarnos a la composición del “catálogo de condenados” que vio la luz con las letras latinas y ensayaremos una primera exploración de la fortuna del mismo en la poesía española. Nuestro punto de partida serán dos fragmentos pertenecientes a las grandes epopeyas del mundo romano (*Eneida*, *Metamorfosis*), así como unos versos pertenecientes a un inconcluso epilio de la Antigüedad tardía (el *De raptu Proserpinae* de Claudiano)¹.

El primer pasaje que nos ocupa pertenece a la catábasis de Eneas, a la visita al mundo subterráneo que compusiera Virgilio emulando la *nekúia* de Homero² (*Aeneis*, VI, 585 y 595-620); en el mismo se alude a los castigos de Salmoneo, Ticio, Ixión, Pirítoo, Teseo y Flegias³:

¹ Para una visión general del Infierno en las letras latinas puede consultarse el artículo de Bartolomé Segura Ramos, “*Descensus ad Inferos*. Mundo romano”, *Descensus ad Inferos. La aventura de ultratumba de los héroes* (ed. Pedro M. Piñero Ramírez), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, págs. 55-74.

² En el canto undécimo de la *Odisea* el poeta ciego evoca las figuras de Ticio, Tántalo y Sísifo, describiendo pormenorizadamente sus castigos (582-600).

³ Entre los efectos de la música de Orfeo que Virgilio citara en la visión infernal de las *Geórgicas* (IV, 481-484: “*Quin ipsae stupere domus atque intima Leti / Tartara caeruleosque implexae crinibus anguis / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora, / atque Ixionii vento rota constitit orbis*”) debe destacarse la detención de la rueda de Ixión.

*Vidi et crudelis dantem Salmonea poenas [...].
Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alimum,
cernere erat, per tota nouem cui iugera corpus
porrigitur, rostroque immanis uoltur obunco
immortale iecur tondens fecundaque poenis
uiscera rimaturque epulis habitatque sub alto
pectore, nec fibris requies datur ulla renatis.
Quid memorem Lapithas, Ixiona Pirithoumque?
Saxum ingens uoluont alii, radiisque rotarum
districti pendent; sedet aeternumque sedebit
infelix Theseus, Phlegyasque miserrimus omnis
admonet et magna testatur uoce per umbras:
"Discite iustitiam moniti et non temnere diuos"⁴.*

La enumeración de condenados ilustres debía resultar en exceso prolija para las intenciones de Ovidio, que compuso -al acometer la narración de los prodigiosos efectos de la música de Orfeo durante su viaje infernal-un segundo catálogo destinado a mejor fortuna (*Metamorfosis* X, 40-44):

*Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem
exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
captauit refugam stupuitque Ixionis orbis,
nec carpsere iecur uolucres urnisque uacarunt
Belides inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo⁵.*

El sulmonense mantuvo las figuras virgilianas de Ticio e Ixión, pero descartó las menciones de Salmoneo, Flegias, Teseo y Pirítoo en favor de otros personajes más conocidos (Sísifo, Tántalo y las Danaides). La escena ovidiana fue vertida por Pedro Sánchez de Viana en una bella octava de los *Quince libros de las transformaciones* (X, 80-88) y por Antonio Pérez Sigler en once endecasílabos blancos del *Metamorphoseos* (X, 57-67):

En tanto que él decía, y resonaban
las cuerdas a su canto concertadas,
de compasión las ánimas lloraban.
Las aguas son a Tántalo olvidadas,
y de Ixión también pasmó la rueda,
ni estaban en el hígado ocupadas
las aves, y también lo mismo veda
a las Belides; Sísifo sentado

Con tal piedad cantaba aquello Orfeo
tan dulcemente el son le acompañaba
que llorar hizo a las exangües almas.
Tántalo no curó del fugitivo
árbol, ni de la fuente burladora;
estuvo de Ixión la rueda inmoble;
no comieron las aves carniceras
el corazón del miserable Ticio;

⁴ Virgile, *Enéide*, París, Les Belles Lettres, 1961, pág. 185. La edición altera el orden de los versos e intercala los hexámetros 616-620 entre el 601 y el 602, tratando con ello de unificar el denominado "catalogue des damnés".

⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, París, Les Belles Lettres, 1928, t. II, pág. 123.

está sobre su piedra, y ella queda⁶.

dejan sus cribos todas las Belides,
y tú también a oír el tierno canto
sobre tu piedra te asentaste, Sísifo⁷.

Como se puede deducir a partir de las estrofas que a continuación se reproducen, Pérez Sigler empleó como importante fuente intermedia para su versión una de las traducciones más reputadas en la Europa del Quinientos, la de Giovanni Andrea dell'Anguillara:

*Spiega con tal pietate il suo concetto,
e'l suon con tal dolcezza u'accompagna,
ch'al crudo inferno intenerisce il petto,
e non meno di lui se'n duole e lagna.
Ogni alma essangue ascolta il caldo affetto,
e di pianto infinito il volto bagna.
Tantalo per udire alza la fronte,
e sprezza il fugitivo arbore, e'l fonte.*

*L'eterno d'Ission giro e flagello
pon fine al suo rotare, e tace e ode.
Per lo canto ascoltar l'avidio augello
a l'infelice Titio il cor non rode.
Lasciando ogni Belide il suo crivello
piange del mal d'Orfeo, del canto gode.
Sisifo ascolta affaticato e lasso,
assiso sopra il suo volubil sasso⁸.*

La proximidad de los versos de Anguillara y Pérez Sigler no sólo se refleja en la fiel reproducción de sintagmas (“*con tal pietate*”-“con tal piedad”, “*il fugitivo arbore e'l fonte*”-“del fugitivo árbol ni de la fuente”) y de versos completos (“*lasciando ogni Belide il suo crivello*”-“dejan sus cribos todas las Belides”), sino que se aprecia asimismo en la sustitución de algunos elementos del texto latino. Como muestra de esta segunda técnica puede observarse cómo el “*iecur*” mencionado por Ovidio es traducido con pulcritud por Sánchez de Viana

⁶ Sigo el texto de las *Transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas* por el licenciado Pedro Sánchez de Viana en 1589 (manejo la útil reedición de Juan Francisco Alcina: Barcelona, Planeta, 1990, pág. 384).

⁷ *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón. Traducidos en verso suelto y octava rima con sus alegorías al fin de cada libro por el Doctor Antonio Pérez Sigler, natural de Salamanca*, Burgos, Juan Baptista Varesio, 1609, fols. 245 v.-246r. (manejo el ejemplar B.N.M. R-30.710). De las características de esta traducción y sus relaciones con la de Sánchez de Viana y la de Anguillara se ha ocupado recientemente Álvaro Alonso Miguel, “Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*”, *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro* (eds. I. Colón y J. Ponce), Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, págs. 167-175.

⁸ *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venecia, Giovanni Griffio, 1563, fol. 174 r.

(“el hígado”), mientras que Pérez Sigler opta por mencionar “el corazón del miserable Ticio”, siguiendo de cerca “*il cor*” del “*infelice Titio*” que introdujera con novedoso criterio Anguillara. En definitiva, y evocamos ahora las certeras apreciaciones del profesor Alonso Miguel, “Pérez Sigler muestra que los influjos clásicos sobre nuestra poesía del Renacimiento suelen ser también capítulos de literatura comparada hispano-italiana”⁹.

Varias centurias después de Ovidio, el poeta de origen alejandrino Claudio Claudiano hubo de recordar los hexámetros del sulmonense para componer una escena inserta en la historia mítica del rapto de Proserpina. Se trata del momento de la de la llegada de la pareja a los infiernos y la suspensión de los suplicios durante el breve lapso de las nupcias de Plutón y la hija de Ceres (*De raptu Proserpinae*, II, 332-342):

*Urna nec incertas uersat Minoia sortes.
Uerbera nulla sonant nulloque frementia luctu
in pia dilatis respirant Tartara poenis:
non rota suspensum praeceps Ixiona torquet;
non aqua Tantaleis subducitur inuida labris:
soluitur Ixion et Tantalus inuenit undas.
Et Tityos tandem spatiosos erigit artus
squalentisque nouem detexit iugera campi.
(Tantus erat!), laterisque piger sulcator opaci
inuitus trahitur lasso de pectore uultur
abreptasque dolet iam non sibi crescere fibras¹⁰.*

El autor de los encomios a Honorio recoge de Ovidio las atormentadas figuras de Ixión, Tántalo, y Ticio y prescinde de las alusiones a Sísifo y las Danaides. Podemos, pues, comprobar cómo la configuración del catálogo en la literatura latina experimenta un proceso de reducción creciente que va desde las seis figuras que evocara Virgilio a los cinco elementos ovidianos y de allí pasa a los tres personajes claudianeos. El texto de Claudiano gozó de una importancia considerable en las letras áureas gracias a la conocida traducción del doctor Faría, quien vertió así el pasaje:

No saca Minos con juicio cierto
las suertes de la urna en que sortea;
no resuena el azote duro y yerto
con que castigan la canalla fea;
no se escucha el gemir ni el desconcierto

⁹ A. Alonso Miguel, *art. cit.*, pág. 175.

¹⁰ *Claudian*, Cambridge-Londres, Harvard University Press-William Heinemann, 1972, pág. 342.

del que penando descansar desea;
en todo hay tregua y todo al fin reposa,
haciendo fiesta a su divina diosa.

Ya no pendiente de volúbil rueda
el mísero Ixión pena y se aflige,
ni a los labios de Tántalo se veda
agua que los refresque y regocije.
El agua fugitiva se está queda
y libre ya Ixión sus miembros rige,
estanca el río y hártase el sediento
y el preso a donde gusta va contento.

Titio sus vastos miembros, que ocuparon
nueve obradas de tierra, levantaba;
ya su pesar del pecho le quitaron
el buitre comedor que en él cebaba.
Gritó el ave cruel porque la echaron
de do jamás el pasto le faltaba,
pues las mismas entrañas que hoy comía,
ésas hallaba el venidero día¹¹.

Al tratar de manera prioritaria las fuentes poéticas latinas que manejaron los autores españoles, queda un tanto de lado en nuestro estudio el tratamiento que dedicaron a estos personajes del mundo clásico mitógrafos tan célebres como Juan Pérez de Moya¹², Natale Conti¹³ o Baltasar de Vitoria¹⁴. Cabe destacar, además, que -por criterios de organización del material de sus libros-

¹¹ He manejado los ejemplares R-2829 y R-4613 de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Robo de Proserpina de Cayo Lucio Claudiano. Poeta latino. Traducido por el doctor don Francisco Faria, natural de Granada*, Madrid, Alonso Martín, 1608, fol. 38 r-v (modernizo grafías y puntuación). José María de Cossío comenta brevemente esta traducción en *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, tomo II, págs. 106-109.

¹² Trataba Pérez de Moya en la *Philosophía secreta* (Madrid, Francisco Sánchez, 1585) el relato de los suplicios, incluyéndolos en el "libro quinto", que "contiene fábulas para exhortar a los hombres a huir de los vicios y seguir la virtud". Allí, el capítulo I está dedicado a Ixión, el II a Sísifo, el III a Tántalo, el IV a Ticio y el XII a las Danaides (fols. 245 r.-250 v. y 257 v.-258 v.). Manejo el ejemplar B.N.M. R-31.599.

¹³ En el libro VI de su magno tratado dedicaba Conti los siguientes apartados al catálogo de reos: cap. XVI *De Ixione*, cap. XVII *De Sisypho*, cap. XVIII *De Tantalos*, cap. XIX *De Tityo* (*Natalis Comitis Mythologiae, sive Explicationis Fabularum Libri Decem*, París, Tussanum du Bray, 1605, págs. 613-631). He consultado el ejemplar B.N.M. R- 2.371.

¹⁴ *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Herederos de Crisóstomo Garriz, 1646, libro IV: cap. 16 "De Tántalo" (págs. 444-450), cap. 17 "De Sísifo" (págs. 451-457), cap. 18 "De Ixión" (págs. 458-461), cap. 19 "De Ticio" (págs. 462-464), cap. 20 "De las Belides" (págs. 465-476), cap. 21 "De Teseo" (págs. 476-487), cap. 22 "De Prometeo" (págs. 488-498), cap. 23 "De Salmonco" (págs. 498-501). Baltasar de Vitoria reproduce en las págs. 444-445 el denominado "soneto 16" de Lope de Vega (donde compara las penas del Tártaro a los castigos) y un fragmento de la *Arcadia* del Fénix ("De aquellas cincuenta hermanas / padezca el largo martirio, / de Atlante la dura forma, / en pedernal convertido. / De Prometeo la pena, / atado al Cáucaso altivo, / de Ticio el ver que en mi pecho / haga un águila su nido. / En la rueda de Ixión / pene innumerables siglos / y de las tres furias tenga / el incesable castigo. / Como Tántalo procure / el sustento fugitivo, / y como Sísifo lleve / aquel espantoso risco").

otros grandes tratadistas como Lilio Gregorio Giraldi¹⁵ o Vincenzo Cartari¹⁶ no abordaron la historia de los reos infernales. Así pues, una vez sentada esta premisa hemos de destacar cómo bajo los senderos preceptivos de la *imitatio* y la *aemulatio* los poetas castellanos transitaron estos pasajes de la literatura clásica para fecundar y ennoblecer sus creaciones, conformando en sus infernos literarios un verdadero espejo del Hades evocado por los vates latinos. Así, una de las composiciones mitológicas más polémicas de nuestro Barroco, el *Orfeo* de Juan de Jáuregui, acogía en su trama algunos ecos fácilmente reconocibles (canto II, octavas 55-59):

Ve en siniestro lugar el espantoso
presidio y posesiones del tormento,
donde es lago la tierra lagrimoso;
y a los gemidos incapaz el viento.
No consintió la lira el arco ocioso,
ni se negó la voz al instrumento:
que serenaron dulcemente unidos,
la tempestad horrisona de aullidos.

Allí la inquieta pena y el suplicio
respiraron alivio; alzó la mano,
mansa, el flagelo y punición del vicio,
y cupo en el dolor semblante ufano.
Hambriento el buitre que devora a Ticio,
ya sustituye paz, huésped humano,
y se alimenta del canoro acento,
en vez del pasto, que dejó, sangriento.

Sísifo, que su cargo ha fenecido,
tantas veces y nunca le fenece,
porque el peso del hombro sacudido
vuelve a subir, y el padecer recrece,
ya se reclina al risco detenido,
y el que imprimió dolor, descanso ofrece:
operando en los dos tregua sonora
la dulce lira, de su paz fiadora.

La rama y frutos, que con ansia ardiente

¹⁵ El erudito ferrarés justifica el motivo de la exclusión al cerrar el sintagma VII: "*De Tantalo, Sisyphe, Ixione, Phlegya, Salmoneo, caeterisque qui dant poenas apud inferos, nihil dicemus: quia non sunt inter deos connumerati et nostri ideo non sunt negotii*" (*De Deis Gentium Libri sive Syntagmata XVII*, Lyon, *haeredes Iacobi Iunctae*, 1565, pág. 188).

¹⁶ *Le imagini degli dèi degli antichi*, Venecia, Francesco Ziletti, 1580 (B.N.M. R-19.822). Entre las páginas dedicadas a Plutón, las Furias, las Parcas y Hermes Psicopompo no se halla referencia alguna a los suplicios del Hades (págs. 273-355).

el avaro opulento casi toca,
no se elevan entonces de su frente,
ni Erídano fugaz sed le provoca;
dellos puede gozar, pues obediente
ve el agua y árbol a su mano y boca.
Mas no consiente, no, la voz de Orfeo,
en quien goza su canto, otro deseo.

En círculo voluble padecía
el que fue de Junón amante insano,
cuando venció al rigor el armonía,
quietando al móvil el girar liviano;
así el aspa rodante, que regía
áspero mármol disipando el grano,
pierde la furia y calma el movimiento
si viene el aura y se retira el viento¹⁷.

Los endecasílabos del poeta sevillano no ocultan su dependencia del modelo de las *Metamorfosis* –amplificando las imágenes del suplicio y reduciendo el catálogo mediante la supresión de las Danaides, tal como pusiera de manifiesto su más autorizado editor¹⁸–, aunque algunos endecasílabos permiten sospechar que el docto Jáuregui pudo tener presente el pasaje claudiano antes citado. Me refiero, en concreto, a la triple afirmación “allí la inquieta pena y el suplicio / respiraron alivio, alzó la mano, / mansa, el flagelo y punición del vicio / y cupo en el dolor semblante ufano”; dicha serie de aseveraciones se nos antoja demasiado próxima a las palabras de Claudiano (“*uerbera nulla sonant nulloque frementia luctu / impia dilatis respirant Tartara poenis*”) como para resultar originadas por una coincidencia fortuita¹⁹. El silencio de látigos y gemidos, la aliviada respiración de los condenados descrita por Claudiano, pudieron inspirar al traductor del *Aminta* la idea de establecer una modulación semejante en tres miembros. La idea, sin embargo, aparece alterada en el último componente de la serie (“cupo en el dolor semblante ufano”), para el que acaso habría que postular un hipotexto distinto, el ofrecido por los versos 21-22 de la oda III, 11 de Horacio (“*Ixion Tityosque vultu / risit invito*”). De aceptarse esta primera hipótesis de trabajo, el fragmento que ahora nos ocupa se erigiría en un ejemplo conspicuo de imitación compuesta.

¹⁷ Juan de Jáuregui, *Poesía* (ed. J. Matas Caballero), Madrid, Cátedra, 1993, págs. 456-458.

¹⁸ Hemos de remitir al estudio de Juan Matas Caballero, “Juan de Jáuregui: poesía y poética”, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990, págs. 171-173, donde se aborda el análisis de fuentes del mito de Orfeo.

¹⁹ Jáuregui debía conocer bien la obra del poeta alejandrino y no sólo le interesó el inconcluso epilio, como nos hace pensar la traducción del poema XVII (*Sobre las estatuas de dos piadosos hermanos en Catina*): *A las estatuas de los hermanos de Sicilia, que libraron a sus padres del mayor incendio del Etna. Imitase a Claudiano en lo último de sus obras* (ed. cit., págs. 229-232).

El carácter culto del epilio de Jáuregui pronto motivaría la irrupción de otro *Orfeo*, el de Pérez de Montalbán, compuesto ahora –según el decir del título– “en lengua castellana”. Del carácter polémico de esta fábula nos puede dar noticia su denodada defensa de la originalidad, un argumento que movería al poeta a declarar al inicio del tercer canto (fol. 21 r.):

Ya descendía del lacón Tenaro
por nieblas de su rígido horizonte,
del amor conyugal ejemplo raro,
Orfeo triste al reino de Aqueronte.
Ya los rayos del sol, ya el cielo claro
(volviendo a veces la cabeza al monte)
miraba, como suele en perspectiva
mostrar el arte lo que el lienzo priva.

Ya se esparcía entre confusos llantos
por las cavernas del tormento eterno,
opuesto al polo de los orbes santos,
el fétido vapor del lago Averno.
Mas este asunto y yo (si bien de tantos
imitación que pintan el infierno)
no somos, Musa hermosa, paralelos,
que más quisiera yo pintarte cielos.

La composición de un tema -tan común en el acervo mitológico- como el Infierno ocasionaba la ineludible reiteración de tópicos como “las cavernas del tormento eterno” o el “fétido vapor del lago” (fol. 21 r.), contemplados aquí con cierta distancia. La voluntad de rehuir los caminos más trillados en las “pinturas infernales” habría de ocasionar aún otra arrogante afirmación del locutor poético: “Yo, que aborrezco Tántalos y Furias, / lo menos te diré que han dicho tantos, / aunque por ti me oponga a las injurias / de los que pintan hórridos espantos” (fol. 21 v.). En esta suerte de *recusatio* de la materia infernal el autor se retrata como “pintor de condición humano” que, siguiendo “la inclinación” de su arte, optaría por poner “mayor estudio en la hermosura”. Tampoco se escatiman los ataques velados a quien más por extenso se dedicó a describir los “reinos del espanto”, Jáuregui, cuya presencia parece distinguirse ladinamente en una afirmación como “el feo, el arrogante, el inhumano, / que tiene condición áspera y dura, / pinta fieros escorzos”. El breve lienzo del *Orfeo en lenguas castellana* se va a oponer, pues, a la “fieros escorzos” pergeñados por el vate sevillano. Con todo, pese a la consciente manera de evitar el tratamiento de unos materiales poéticos mostrencos, la *descriptio Inferorum* no puede obviar -aunque sólo sea de pasada- la alusión a alguno de los más célebres condenados. Si en líneas anteriores hemos visto citado a Tántalo (despectivamente señalado en el verso

“aborrezco a Tántalos y Furias”), ahora podemos encontrar una rápida alusión a Ixión y Ticio:

Cantó cosas tan altas, tan süaves,
que suspendieron los tormentos duros,
pesadas ruedas y rapantes aves,
los Manes de los cóncavos oscuros.
En versos claros, limpiamente graves,
y con dulzura gravemente puros
su tragedia cantó, si bien el llanto
llevó el compás al amoroso canto.

Obligando el rigor de sus tristezas
lascivas almas que el ardor disfama,
sacaron del Cocito las cabezas
cubiertas de ovas por la espesa llama;
bajaron de las altas asperezas
los que la lengua y deslealtad infama,
y todos suspendiendo sus tormentos
estaban a su dulce lira atentos²⁰.

Mediante la alabanza del canto órfico, que significativamente se presenta “en versos claros, limpiamente graves / y con dulzura gravemente puros”, desde el propio relato mítico se toma partido contra la oscuridad poética. La fábula se convierte así en un campo más de la batalla literaria que oponía cultismo y casticismo, dividiendo la escena literaria en dos banderías encabezadas, respectivamente, por Góngora y Lope²¹. Precisamente, en la defensa de la llaneza que lleva a cabo el narrador quizá pueda residir una de las claves de la omisión del catálogo de los condenados, ya que al desecharse las *amplificaciones* de carácter culto se llega a tejer un relato más “sencillo”, menos artificioso que el del “Orfeo trilingüe” de Jáuregui²².

²⁰ No me interesa ahondar aquí en los problemas suscitados por la autoría de la fábula, atribuida ya a Lope, ya a su discípulo Montalbán. Manejo la edición facsímil, con prólogo de Felipe Pedraza (Aranjuez, Ara Iovis, 1991): Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1624, fol. 23 v. De los modelos literarios del poema se ha ocupado recientemente Juan Luis Arcaz: “Las fuentes clásicas en el *Orfeo* de Juan Pérez de Montalbán”, *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, págs. 53-65 (sobre este pasaje concreto, véanse las págs. 58-59).

²¹ Juan Matas Caballero, “La mitología, campo de tiro en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán”, *Poéticas de la metamorfosis: tradición clásica, siglo de oro y modernidad* (eds. G. Cabello y J. Campos Daroca), Málaga, Universidad de Málaga-Universidad de Almería, 2002, págs. 283-320 (especialmente págs. 310-314).

²² Como muestra de reflexión metapoética, en el contexto del canto órfico se afirma: “Allí ninguno duda, ni interpreta / las locuciones de que está adornado, / que el arte no es oscuro, si perfeta / naturaleza le acompaña al lado” (fol. 23 v.) Como se sabe, Góngora había saludado la aparición del poema de Jáuregui con un soneto satírico contra el “Orfeo que trilingüe canta” (soneto atribuido “*Es el Orfeo del señor don Juan*”).

Hacia el final de la centuria, José Trejo compuso en romance “una relación del caso de Orfeo, titulada *Cómo fue la bajada, de Orfeo al infierno por su mujer Eurídice*”²³, donde se encuentra –como era esperable– otro pasaje más consagrado a los reos:

Cesaron las duras penas,
paró el eterno martirio
y los diablos sin chistar
se quedaron tamañitos.
Entróse, paso entre paso,
mirando en el campo estigio
la máquina de visiones
que soñó el padre Virgilio.
Aquí un buitre a un mentecato
le estaba haciendo añicos
y del hígado hacer quiere
o chanfaina o picadillo.
Allá estaba lamentando
hambre y sed el que de ahíto
regoldaba en otro tiempo
las piernas del Vellocino²⁴.

La referencia sesgada a la catábasis de la *Eneida* (o “la máquina de visiones / que soñó el padre Virgilio”) sirve para dar paso a dos perifrasis que apenas ocultan las identidades de Tántalo y Ticio. El romance, sin embargo, se aleja de los dechados precedentes al proseguir el elenco con una serie de amantes que tuvieron una muerte reprobable por distintos motivos (Procris, Narciso, Fedra, Pasífae, Biblis, Escila). Dicha enumeración se cierra con un broche conclusivo: “Más de dos mil sabandijas, / amantes muertos y heridos / estaban allí, ¡oh vengantes / enamorados precitos!” (pág. 325). Las referencias cómicas de los versos de Trejo se construyen sobre diversas analogías grotescas inspiradas en el *sermo coquinarius*, ya que -de todos es sabido- éste proporciona uno de los campos léxicos más ricos para el humor. El narrador, tras tachar a Ticio de “mentecato” y rebajar lingüísticamente su tortura mediante el giro coloquial “hacer añicos”, presenta al buitre a la manera de un *gourmet* dispuesto a degustar las vísceras del reo cocinadas en forma de “chanfaina” (el “guiso que se hace con carne de oveja o cordero” R.A.E.) o de “picadillo” (“cada uno de los distintos platos compuestos por diversos ingredientes muy troceados” o bien el “lomo de cerdo, picado, que

²³José María de Cossío dio algunas pinceladas sobre el poema en sus *Fábulas mitológicas en España* (t. II, págs. 333-335): “La descripción del infierno es francamente chistosa y en él sitúa los más de los héroes de estas fábulas ovidianas (...). El estilo es más llano de lo que podía esperarse de su tiempo” (pág. 334).

²⁴Reproduzco el texto del manuscrito 4.049 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Poesías varias de Salvatierra y otros*, págs. 319-331 (el fragmento citado en pág. 323).

se adoba para hacer chorizos” R.A.E.). Algo semejante sucede con el suplicio de Tántalo: el hambre y la sed agónicas de este otro personaje contrastan con la abundancia de antaño. En la evocación del pasado, Tántalo se presenta en actitud grosera, eructando después de haber satisfecho su gula con una pierna de carnero (animal que, por asociación mítica –no sin un cierto ribete ridículo– se asocia al vellocino de oro). No podemos cerrar el comentario de este romance de academia sin recordar que en su composición jugó un papel importante el plagio, ya que Trejo intercaló en el breve poema no menos de 18 versos tomados literalmente de uno de los autores de academia más aclamados en el siglo XVII, Anastasio Pantaleón de Ribera, quien desde su *Fábula de Proserpina* le ofrecía un modelo de lienzo infernal susceptible de ser recuperado²⁵.

Si en los testimonios precedentes hemos abordado varios pasajes que formaban parte del descenso de Orfeo a los infiernos seguidamente tenemos que ocuparnos de aquellos fragmentos pertenecientes al mito de Prosérpina y sus nupcias con Plutón. Resulta inexcusable comenzar este apartado con uno de los epilios burlescos más ambiciosos de nuestro Barroco: la inconclusa *Fábula de Proserpina* de Anastasio Pantaleón de Ribera. En primer lugar ha de subrayarse cómo en los versos del malogrado seguidor de Góngora la reescritura del modelo clásico conlleva la dislocación de diversos segmentos narrativos, así ocurre con el caso que nos ocupa, esto es, con la sección referida a los condenados infernales. Decíamos anteriormente que en el texto latino el elenco se sitúa en el momento de la descripción de las bodas infernales de Plutón y Prosérpina; en el epilio castellano, en cambio, el catálogo de reos se ha desplazado hasta el amenazador discurso inicial del monarca tenebroso (177-197):

serán, hermano, en mi ayuda
y hasta los que por tu juicio
padecen eternamente

²⁵ Doy el listado completo de los versos pantaleoninos reproducidos: pág. 322 “calló el alcaide infernal / su ronco, su braco hocico”; pág. 325 “¡Oh, tú, pues de los hermanos / el más cruel, si conmigo / tanto ha podido tu suerte / y mi desdicha ha podido!”; pág. 327 “y escala el monte que hospeda / el vigilante grullismo”; pág. 328 “aquestas razones dijo.”; pág. 329 “bien sé, padres soberanos / y bien sé, padres conscriptos / que el poder no todas veces / asegura el señorío”; pág. 329 “de sujeción tan cobarde / y de yugo tan prolijo”; pág. 330 “en valiente estilo / alaben curiosamente / mis cultos panegiricos”. Los octosílabos citados se corresponden, respectivamente, con los de la siguiente numeración en la fábula pantaleonina: 215-216, 97-100, 241-242, 202, 285-288, 239-240 y 32-34. Por otro lado, hemos de anotar que el manuscrito 3.901 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Poesías del maestro Pérez Agonizante*, fols. 293 v.-295 v.) contiene otro romance de idéntico tema (*Pondera el mal gusto de Orfeo en sacar a su esposa del Infierno*), compuesto por fray Jerónimo Pérez. El texto no se detiene en los detalles del viaje del cantor tracio y excluye, por tanto toda referencia a los condenados. Según Cossío (*Fábulas mitológicas en España*, t. II, pág. 332) dicha pieza debió de escribirse para la misma reunión académica que la de Trejo.

la pena de sus delitos.
Aquel grande alfarero
que es del Cáucaso cautivo
y del hígado un buitre
verdugo jamás ahíto;
aquel que infestaba Atenas
con traidores latrocinios
y casi estando en la cumbre
grave se le rueda el risco;
el que al morder la manzana
halla el ramo fugitivo
y aun al amago de un sorbo
socarrón se mengua un río;
y aquel que atado a la rueda
en eterno remolino
cuando alcanzarse pretende
más le huye el curso impío,
vienen contra ti, prevente²⁶

El poeta madrileño no se limita a recoger sin más la enumeración claudiana, sino que altera el orden y la constitución del catálogo latino (Ixión, Tántalo y Ticio), ampliándolo a cuatro elementos (Prometeo, Sísifo, Tántalo, Ixión). En el fértil diálogo que el poema barroco entabla con sus modelos podemos observar cómo el escritor madrileño se sirve de mitos análogos (Prometeo-Ticio) para ejecutar una variación culta (el mito del ladrón del fuego divino –que padecía idéntico tormento- era mucho más conocido que el del gigante) y añade, además, un cuartete sobre el “pillo” eólida. La comicidad del fragmento es, por otro lado, muy ligera, pues apenas se limita a la prosopopeya del huidizo río (que “socarrón se mengua”) y a la caracterización de Prometeo como simple artesano (“aquel grande alfarero”), que evoca con una punta de ironía el epíteto característico del mismo (*figulus*).

Durante el siglo ilustrado el robo de Prosérpina fue también objeto de una adaptación cómica extensa, la epopeya burlesca en doce cantos *La Proserpina*, de Pedro Silvestre. Entre los escasos estudios dedicados a esta interesante muestra de épica jocosidad debemos mencionar el consagrado por la profesora Castro Jiménez a sus fuentes clásicas, quien, tras apuntar algunos rasgos del virgilianismo del autor, ha señalado cómo “en el canto VI se describe la llegada a los infiernos de Plutón con Prosérpina y la interrupción de los tormentos de los condenados. La escena proviene de Claudiano II, 330-340”²⁷. Tal como acaba de

²⁶ Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, págs. 67-68.

²⁷ Tomo la cita de la tesis doctoral de María Dolores Castro Jiménez, *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense, 1993, pág. 392.

apuntarse, el autor tuvo muy en cuenta la arquitectura dispositiva de la *Eneida* para elaborar su poema y por ello no ha de considerarse fortuito que la llegada de la protagonista a los reinos subterráneos se aborde en el mismo canto que narraba la *catábasis* virgiliana. Seguidamente reproduzco la *propositio* o “argumento” que encabeza el sexto libro, así como las octavas iniciales del mismo (1-3):

Entra Plutón alegre en sus estados
(si muchos antes el pobrete baja)
el tormento vacó a los condenados,
sólo en fiestas el Báratro trabaja:
en juegos se ejercitan solazados,
por premio ofrecen una y otra alhaja,
en regocijo el llanto se convierte
y galana lució también la muerte.

Apenas Estyx oye, que ya viene,
polvos echó a sus ondas en el rizo,
de Tántalo el manzano se detiene,
y el hambre con un pomo satisfizo:
no ya de Ticio el buitre se mantiene,
y el hígado de carne se rehizo,
tanto que el cirujano de los manes,
que le echen, recetó, polvos de Juanes.

De Sísifo el peñasco se suspende,
y el pobre toma por un rato aliento,
y mientras que la piedra no le ofende
orina un río, que le da contento.
Ya Ixión en la rueda no se extiende,
flojo sentía el duro ligamento,
y dice al ver su rostro con mil fajas:
-“¡qué infernales que son estas navajas!”

También el tiempo les corrió propicio
a las atroces nietas del gran Belo,
pues en los cangilones de su oficio
descanso hallaron, cuando no consuelo.

Orestes logra el mismo beneficio,
pues las visiones no le dan desvelo,
y ya amistadas no recibe injuria,
que un Pílates al mozo es cada Furia²⁸.

²⁸ *La Proserpina. Poema heroico jocoserio. Dedicado al Excelentísimo Señor Marqués de Cuellar Don Pedro Silvestre, su autor*, Madrid, en casa de Francisco del Hierro, 1721, págs. 141-142. Cossio pp. 805 ss.

Los rasgos de deformación cómica que Pedro del Campo (el apellido Silvestre era sólo un pseudónimo) empleara para caracterizar a los reos giran en torno a diversas analogías con la esfera de la medicina. La receta de los “polvos de Juanes” (esto es, del “mercurio precipitado de rojo, inventado por el célebre cirujano español Juan de Vigo” R.A.E.) para Ticio, o el mal de piedra (o “cálculos” renales) que aqueja a Sísifo y le provoca micciones dolorosas son parte destacada de aquellas referencias incongruentes que mueven a risa. La estampa de Ixión con la cara llena de cortes cubiertos por fajas nos hacen pensar, por otra parte, en las tropelías de un mal barbero. Tras mencionar a las Danaides en un tono más o menos neutro, resulta llamativa la inclusión de un héroe mítico que no había aparecido hasta ahora, el matricida Orestes, que en estos versos descansa brevemente del tormento de las Erinnias. Si para la *Proserpina* de Silvestre cabe hablar de una *dispositio* virgiliana enlazada armoniosamente con una *elocutio* claudiana, en el pasaje que nos ocupa debe apuntarse también la presencia de rasgos innovadores, como la amplificación del catálogo a una figura del todo ajena a los dechados antiguos.

El texto del que vamos a ocuparnos a continuación no pertenece, como los anteriores, al ámbito de lo épico (ya en su vertiente extensa, ya en el estilizado y breve orbe del epilio), sino que se sitúa en el marco de la poesía de circunstancia compuesta bajo los dictados de la retórica epidíctica; me refiero al *Epitalamio al himeneo de don Juan Ruiz de Vergara y Dávila, señor de Villoria y doña Luisa de Córdoba y Ayala, hija de los señores marqueses de Valenzuela*, escrito por Francisco de Trillo y Figueroa en 1650²⁹. El conocido seguidor de Góngora sitúa entre las octavas 8 y 11 de esta composición un detallado elenco de reos que remiten al modelo claudiano. En una primera lectura puede resultar chocante la inclusión de un largo excursus sobre los reos del Hades en un poema en celebración de unas bodas aristocráticas, sin embargo, sobre la integración de este segmento en una pieza de tales características razonó el propio poeta, justificándose desde los eruditos comentarios que acompañaban a la publicación:

A esta presteza de Himeneo se encaminan las tres primeras octavas y, desde la cuarta, pide que no sólo venga presto y delicioso, sino tan pacífico que no haya cosa inquieta que no alivie su tormento: el mar su eterna inquietud; las fieras su indómita voracidad, aunada con los corderos; Ticio, Ixión, Tántalo, Sísifo y los demás tormentos y suplicios infernales su acostumbrado dolor.

²⁹ Sigo la edición de Antonio Gallego Morell: *Obras*, Madrid, C.S.I.C., 1951, págs. 314-315. A lo largo de las páginas siguientes reproduzco algunas anotaciones que el culto poeta adjuntó a su obra, éstas se localizan en las págs. 323-324 y 327-328. Para una caracterización del género en el siglo XVII puede verse ahora mi estudio: “El epitalamio barroco: algunas notas sobre la narratio mítica”, *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, págs. 83-94.

Una vez aclarado el contexto de este fragmento digresivo, reproducimos el pasaje donde se desea que la llegada del dios sirva de preludio al momento de paz y plenitud que el locutor poético imagina para las bodas de sus mecenas:

No haya cosa que en dulces cantilenas,
paz deliciosa, ociosidad no explique:
el mar rompa la tierra en largas venas,
o sus ondas al cielo comunique;
sus vastos miembros ya de las cadenas
Ticio redima y, aunque a Jove implique,
los nueve campos glorioso alumbre,
que oprime con inmensa pesadumbre.

No penda ya de la voluble rueda
el mísero Ixión, que a tanto día
atención es, aun poca, estarse queda
la inquietud fiera de la suerte impía.
Del siempre ayuno, al labio ardiente ceda
del turbio Amsanto la corriente fría,
rompa Aqueronte alegre sus extremos,
cantando al son de los ingratos remos.

Redima el hombro de la inquieta cumbre
aquel cuyo trofeo se levanta
a ser de sus victorias pesadumbre,
mal conducido de su incierta planta.
Enmudezca este día la costumbre,
tan repetida entre miseria tanta,
y el duro afán del ya cruel tormento
en gozo cambie el mísero lamento.

Ya el fiel cretense con juicio incierto
la urna rodee en vano, y la que fiera
se nos esconde en el amigo puerto
embozando entre golfos la ribera,
deponga el huso ingrato a tanto acierto,
siempre feliz tejiendo la carrera
del prolijo vivir, y al ser humano
huyendo siempre la infelice mano.

El creador de la *Napolisea* no sólo se limitó a dar razón de la arquitectura textual que preside el epitalamio, sino que dio también razón de sus fuentes en unas valiosas notas, de las que espigamos ahora las más significativas:

Es todo el poema una continua imitación de autores, en frases, fábulas, pinturas y arrojamientos, cuya ilustración extensiva limita la brevedad con que se escribe. Y particularmente es imitando los dos más singulares epitalamios que hay

escritos, aunque atendidos de pocos por estar incorporados en continuadas obras, es el uno en Claudiano al fin del libro II *De raptu Proserpinae*, donde por mucho trozo de versos continuados describe el mejor epitalamio que hay escrito, si algo vale mi opinión³⁰. El otro es en Séneca Trágico, todo el coro I, del primer acto de *Medea*, de artificio, idea y singular disposición.

La estancia 8 es imitación (todo el regocijo y festejo que pretende) de Séneca Trágico, *Medea*, acto I, coro I, desde: "*Festa dicax fundat convitia fescenninos / soluat turba iocos*". Y lo perteneciente a la suspensión del tormento de Ticio es de Claudiano, libro II *De raptu Proserpinae*: "*Et Tytius tandem spatiosos erigit artus*". Y desde allí toda la suspensión de tormento imitada, y particularmente desde donde dice: "*Cunctaque praecipii stipantur Tartara cursu, / insignem visura nurum, mox ipse Irenus*".

La 9 prosigue lo mismo con la fábula de Ixión y Tántalo, imitando también a Claudiano, todo el primer verso, donde: "*Non rota suspensum praeceps Ixiona torquet*". Y el quinto verso le imita, donde: "*Non aqua Tantalicis subducitur inuida labris*". Y el octavo verso, donde: "*Et vacuos egit cum carmine remos*".

La 10 continúa con la fábula de Sísifo y una imitación de Claudiano en el verso último de la octava, libro II *De raptu Proserpinae*, ubi: "*Sedantur gemitus*".

La 11 continúa con la fábula de Minos, imitando a Claudiano, donde: "*Urna nec incertos versat Minoa sortes*". Aquesto en verso 1 y en el 4 imita, donde: "*Stamina non rupit Lachesis*".

A la manera de los comentaristas gongorinos, con el arrogante prurito de anotador de sus propios versos, Trillo y Figueroa despliega ante nuestra vista los senderos de la *imitatio multiplex* que va recorriendo en su creación, donde las traducciones de Claudiano se irán conjugando con los ecos de Séneca, Virgilio o Catulo. Se trata así de presentar –no sin cierta vanidad– el rastreo y la recreación de aquellos “lugares exquisitos” para la imitación que recomendara Fernando de Herrera. En esta exquisita labor de taracea, Trillo recupera el catálogo claudiano (Ixión, Tántalo, Ticio) y lo amplía mediante la adición de una nueva figura (Sísifo), alterando asimismo el orden de los componentes del nuevo elenco (Ixión, Ticio, Sísifo, Tántalo). Pese a que en el comentario a otro epitalamio suyo, compuesto apenas un año antes que nuestro texto, el seguidor de Góngora se preciara de manejar una edición latina de los poemas de Claudiano (la publicada en Lyon en 1551)³¹, la sospechosa similitud de dos de los versos citados (“no penda ya de la voluble rueda / el mísero Ixión”) con otro par de la famosa

³⁰ El subrayado es mío. En efecto, los vv. 317-372 del canto II están dedicados a la descripción de los esponsales y se disponen conforme a la estructura narrativa de los epitalamios.

³¹ Al cierre del *Epitalamio en las felicísimas bodas de don Francisco Ruiz de Vergara y doña Guiomar Venegas de Córdoba* (Granada, Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 1649), recogía el autor entre los “lugares de erudición imitada o correspondida” los datos de aquella edición latina (*ed. cit.*, pág. 308).

traducción del doctor Faría (“ya no pendiente de volúbil rueda / el mísero Ixión) nos hacen sospechar que Trillo tuvo también a mano –y omitió ladinamente dicho particular- la versión castellana.

Después de examinar algunos textos de carácter épico y un fragmento epidíctico, nos ocupamos ahora de una muestra lírica; se trata de una versión libre, no muy conocida, de una oda horaciana. Entre las *Rimas varias* del clérigo antequerano Jerónimo de Porras se publicaron en 1639 varias versiones, muy amplificadas, de cinco poemas del venusino: éste tradujo en silvas el epodo XVI, la oda I, 3 y la oda II, 11; para la versión de las odas II, 10 y III, 11 optaría, en cambio, por una particular combinación de sexteto alirado (con rima AabBcC, endecasílabos 1º, 4º y 6º)³². Como es sabido, la *ode* III, 11 de Horacio contenía un fugaz catálogo de seres infernales sometidos a los efectos arrebatadores de la música de Mercurio (13-24):

*Tu potes tigris comitesque silvas
ducere et rivos celeris morari;
cessit immanis tibi blandienti
ianitor aulae,
Cerberus, quamvis furiale centum
muniant angues caput eius atque
spiritus taeter saniesque manet
ore trilingui.
Quin et Ixion Tityosque vultu
risit invito, stetit urna paulum
sicca, dum grato Danaï puellas
carmine mulces*

Las estrofas 4 a 6 del poema horaciano se dedican, pues, a ponderar los efectos de la música de un numen al que Horacio ensalzara como maestro del propio Anfión, Porras recoge el magisterio horaciano y deja fluir el torrente de su inspiración poética en la *canción* que titula *Deprecación a Mercurio en las crueldades de una dama* (22-60):

Y a mis ruegos, ¿qué importa inexorable
repugne con fe poca,
émula en la dureza de una roca,
si tú domas los tigres más feroces
con tus sonoras voces,
y al herir en los huecos

³² Me ocupó, con cierto pormenor, del horacianismo del agustino en el trabajo “Las *Rimas varias* de Jerónimo de Porras: diversas vías de un poeta culto”, *Actas del I Congreso Internacional de poesía antequerano-granadina*, Antequera, Ayto. de Antequera, 2004 (en curso de publicación).

Narcisos son los montes de tus ecos,
y pones con tu acento
al agua grillos y mordaza al viento?

A tu pulso sonoro el Cancerbero
rindió el cuello severo,
y aunque espiraba airado
el veneno entre llamas triplicado,
con dulzura no poca
almíbar derramó por cada boca.

Por ti, de Ixión, calmaron los Infiernos
los tormentos eternos,
y su voluble rueda
tus suavidades la tuvieron queda,
y a sus vueltas prolijas
les sirvieron de clavos tus clavijas.

A tus acordes golpes, los penosos
calabozos, gloriosos
se admiraron, y vieron
que a un mismo tiempo absortos suspendieron
del hígado infinito
Ticio el dolor y el buitre el apetito.

Tocando con eterna pesadumbre
ya el llano, ya la cumbre,
quedaron detenidos
Sísifo y el peñasco, suspendidos
a tu voz halagüeña,
tan peña el uno como el otro peña.

Al ayuno entre frutas y sediento
entre agua, su tormento
fue inmóvil de manera,
por ti, que sosegado bien pudiera
en su espantable gruta
beber las aguas y comer la fruta.

La precisa arquitectura verbal del poema latino se difumina parcialmente en la pluma de Jerónimo de Porras, ya que, de las trece estrofas con que cuenta el texto de origen, el antequerano elimina las siete finales. Además, debe subrayarse cómo la práctica imitativa no sólo se limita a algo menos de la mitad de la oda, sino que el culto poeta desecha referentes e imágenes que figuran al comienzo de la pieza latina y resultan ajenos a sus intereses. Como podemos comprobar en los sextetos-lira reproducidos, la *copia exornativa* marca por completo el rumbo de los versos adaptados. Mientras el lírico de Venusia compone un brevísimo

catálogo de reos (integrado por Ixión, Ticio y las Danaides), Porras recurre a la *amplificatio* y consagra una estrofa entera a cuatro personajes (Ixión, Ticio, Sísifo y Tántalo), alejándose en grado sumo de los derroteros horacianos. Aunque no se perciba una imagen clara de los modelos sobre los que aquél trabajaba, parece necesario postular que éste tuvo en cuenta las enumeraciones tópicas de Ovidio y Claudiano.

Llegado el momento de esbozar algunas conclusiones, hemos de afirmar, ante todo, que este fugaz repaso no pretendía hacer un vaciado de todos los textos aureoseculares que recogen las varias series de condenados infernales. En las páginas precedentes hemos tratado, sin más, de poner de manifiesto la operatividad de los modelos clásicos que vertebran fragmentos pertenecientes a géneros tan lejanos como la epopeya burlesca, el epitalamio, la canción amorosa o el epilio. Señalábamos anteriormente cómo la constitución del catálogo en época latina fue experimentando un proceso de reducción creciente: los personajes citados en la *Eneida* eran seis (Salmoneo, Ticio, Ixión, Pirítoo, Teseo y Flegias), frente a los cinco de Ovidio (Tántalo, Ixión, Ticio, las Danaides y Sísifo) y los tres de Claudiano (Ixión, Tántalo, Ticio). En el ámbito de la lírica clásica, aquí representada por Horacio, hallábamos también una versión abreviada de la serie (Ixión, Ticio, las Danaides). De entre los siete autores hispanos analizados puede apreciarse cómo algo más de la mitad opta por una suerte de *imitatio* compuesta que le lleva a conformar una *enumeratio* de cuatro personajes: así ocurre con Juan de Jáuregui (Ticio, Sísifo, Tántalo, Ixión), Francisco de Trillo y Figueroa (Ticio, Ixión, Tántalo, Sísifo), Jerónimo de Porras (Ixión, Ticio, Sísifo, Tántalo) y con el elenco renovado de Pantaleón de Ribera (que sustituye a Ticio por Prometeo y lo sitúa junto a Sísifo, Tántalo e Ixión). Si probablemente hemos de achacar a un cierto prurito de originalidad y llaneza el intento de Montalbán de prescindir de un pasaje canonizado por la tradición (las alusiones a Tántalo, Ixión y Ticio resultan muy secundarias en su *Orfeo*), no carece de interés el destacar cómo los catálogos más extensos son precisamente aquellos de época tardía, el de José Trejo, escrito en las postrimerías del Barroco (Ticio, Tántalo, Narciso, Procris, Pasifae, Fedra, Biblis, Escila) y el de Pedro Silvestre, compuesto en los albores de la ilustración (Tántalo, Ticio, Sísifo, Ixión, las Danaides, Orestes). Estas dos últimas series recurren a figuras ajenas a los dechados épicos antiguos, como las de los amantes execrables o la del vengador de Agamenón. En definitiva, en los poemas hispanos se aprecia una marcada tendencia a reflejar el elenco de los cuatro miembros fijos más conocidos (Ticio, Tántalo, Sísifo, Ixión), pese a que los modelos más próximos a algunos autores podrían apuntar hacia cánones más breves, como podía ocurrir con Claudiano (en el caso de Pantaleón y Trillo) o con Horacio (en el caso de Porras). En cuanto a las semejanzas textuales que



existen entre algunos poemas, cabe señalar la elección de rimas comunes por parte de dos autores gongorinos como Trillo y Porras (“cumbre-pesadumbre”, “rueda-queda”) y el ejemplo de reiteración léxica que ofrece un latinismo que encontrábamos ya en la traducción de Claudiano realizada por el doctor Faría (“volúbil rueda”) y proporciona un sintagma completo del que parecen hacerse eco el “círculo voluble” de Jáuregui o la “voluble rueda” evocada por Francisco de Trillo y Jerónimo de Porras. Exceptuando el caso de la canción de Porras, puede apreciarse además cómo la adaptación del hexámetro a la poesía castellana se diversifica en los dos metros considerados tradicionalmente narrativos: el romance tradicional castellano y la octava real de origen itálico (que alternaba en algún traductor de Ovidio con el endecasílabo blanco).

Probablemente todos los poetas españoles aquí citados no dudarían en suscribir una de las frases con que acompañó Trillo y Figueroa las anotaciones de sus epitalamios, allí donde manifiesta un deseo que revela parte del horizonte cultural de unos escritores que respiran en todo momento el aire de la Roma clásica:

Quisiera no escribir verso, ni pronunciar palabras sin imitación y arrimo, pues no es posible dar paso bien encaminado si no es siguiendo las huellas de los que fueron primero a penetrar los senos de la Antigüedad³³.

En suma, esta pequeña cala en un argumento mítico concreto ha pretendido tan sólo rastrear las “huellas” de siete poetas que ansiaron “penetrar” con sus versos “los senos” de la literatura antigua y emularlos con una voz otra³⁴.

³³ *Ed. cit.*, pág. 325.

³⁴ A través de futuros asedios espero analizar el carácter de correlato mítico del sufrimiento amoroso (fundamentalmente ocasionado por los celos) que revisten los célebres suplicios del Hades y que se encuentran en algunos sonetos italianos y españoles (Lope de Vega, Jáuregui...).