

ANAXÁRETE: DE OVIDIO A JORGE GUILLÉN

This paper deals with Jorge Guillén's recreation of the Iphis and Anaxarate myth in «Tiempo Perdido», a fifteen-poem sequence included in *Homenaje*. The only classical source for this theme is Ovid's narration in *Metamorphosis* XIV, 698-761, although it has a long tradition in Spanish Literature from Garcilaso to Calderón. Guillén faithfully recreates Ovid's text, above all in poems such as «Las coronas» (paraclausithyron in the elegiac way with a first-person focalization), «Últimas resistencias» (allusion to Anaxarate's arrogant attitude) and «Muerte y petrificación» (tragic ending). This fidelity to the hipotext goes together with a logical trans-stylization

El mito de Anaxárete constaba, como fuente única de la antigüedad, en Ovidio *Met.* XIV 698-761. Se trataba allí de un relato subordinado a otro principal, puesto en boca de uno de los personajes y no del propio poeta, recurso tópico ovidiano éste destinado a la ordenación arquitectónica de los materiales al mismo tiempo que a la introducción de variaciones en cuanto al punto de vista. La anécdota tenía una aplicación ejemplar y esa misma ejemplaridad era el nexo vinculante con el relato principal (*Met.* XIV 695-697). Se la refería Vertumno, disfrazado de anciana, a la ninfa Pomona para que fuera condescendiente en el amor, y su argumento era el siguiente: Ifis, de humilde familia, se enamora de la noble Anaxárete, y le muestra su sentimiento por todos los medios de que disponía, pasando las noches en el suelo a la puerta de su amada, ofreciéndole guirnaldas, enviándole mensajes y tratando de ganarse a su nodriza y a la servidumbre; pero ella no le presta atención y se muestra altanera y dura; de manera que, al constatar definitivamente su fracaso, Ifis se suicida ahorcándose ante la puerta de Anaxárete; cuando el corte-

jo fúnebre pasaba por delante de la casa de la muchacha, se asomó ella para contemplarlo y, acto seguido, por obra de la divinidad vengadora, quedó convertida en estatua de piedra. La narración, en suma, era plenamente idónea para ser incluida en el magno compendio de transformaciones, puesto que participaba de esos dos temas que parecen ser denominador común de las historias allí reunidas: el amor y la metamorfosis. Con posterioridad a Ovidio, Antonino Liberal tiene una narración prácticamente idéntica en sus *Metamorfosis* 39, y dice haberla tomado de la *Leoncio* de Hermesianacte de Colofón. De modo que bien pudo ser esta obra también la fuente de Ovidio.

En este relato ovidiano se pone en evidencia de modo muy ilustrativo una característica fundamental de las *Metamorfosis*: la asimilación y el cruce de diversos géneros literarios, como ya en su momento destacó G. Lafaye (1971: 89-90), mezcla y pluralidad que no es, sin embargo, incompatible con el gran marco épico que los engloba y abarca. Porque, aunque, como reconoce Lafaye, la elegía se insinúa por doquier en segundo plano, no hay seguramente ejemplo más conspicuo de contagio con el género elegíaco que esta historia de Ifis y Anaxárate. Un artículo de Tränkle (1963), titulado «Elegisches in Ovids Metamorphosen», se detiene a comentar como pasajes elegíacos de las *Metamorfosis* el de Biblis y Cauno (IX 447-665) y el de Céix y Alcíone (XI 410-748), pero, en mi opinión, es mucho más representativo en este sentido el que aquí nos ocupa. En estos versos de Ovidio salta a la vista la figura del amante elegíaco, esbozada ya en la obra de Catulo, Tibulo y Propercio, así como en los *Amores*, *Arte de amar* y *Remedios contra el amor* del propio Ovidio. Ofrécese aquí, en efecto, toda la gama de motivos y situaciones eróticas que eran patrimonio de la elegía romana, algunos de los cuales tenían hondas raíces en la poesía alejandrina: el conflicto entre la razón y la pasión (v. 701), el recurso a la nodriza como alcahueta (v. 703), el envío de mensajes (v. 707), la altivez de la amada (*passim*), la metáfora de la milicia aplicada al amor (explícita en los vv. 719-720), y de un modo especial el *paraclausíthyron* o motivo del *exclusus amator* (709-710). Hay además en el discurso de Ifis (vv. 718-732) esa comunicación dirigida al «tú» de la amada que es consustancial a la elegía.

Después de Ovidio y de Antonino Liberal, no hay más testimonios antiguos de este mito, ni griegos ni latinos. Pero sí que tiene una larga y continuada proyección en el ámbito de las letras hispanas. Es Garcilaso en su famosísima *Oda a la flor de Gnido* quien lo lanza a la palestra literaria, y después de él, y a imitación suya en buena parte, lo recrean Hurtado de Mendoza, en su carta que comienza «Amor, amor que consientes», y Francisco de la Torre en su égloga titulada «Galatea», compo-

siciones ambas de cierta extensión; Juan de Arguijo compone sobre este tema un soneto muy arrimado a la literalidad de Ovidio (el que comienza «Veamos, dijo, de Ifis desdichado»)¹; Lope de Vega también echa mano en varios de sus sonetos del ejemplo de Anaxárete para confrontarlo con sus propias vivencias amorosas; otro más de Gabriel Bocángel (el que va encabezado por la aclaración «A la crueldad de su dama, aludiendo a la de Anaxarte») se incluye en esta cadena de tradición; aún Carrillo y Sotomayor se sirve de la figura de la muchacha convertida en piedra para llenar el molde de la estrofa de catorce versos («Más blanda, no de amor, de arrepentida»); Calderón dramatiza su historia en la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*²; y todavía otros autores de menos renombre sacarán de ahí argumentos e inspiración para fábulas mitológicas y poemas de varia índole (Manuel de Gallegos, Salcedo Coronel y Jerónimo Delitala y Castelví en el XVII; y José Antonio Porcel en el XVIII)³. Prolífica ha sido, pues, con ejemplares de varia calidad, la descendencia del relato ovidiano en nuestras letras; como si el destino quisiera con ello hacer realidad aquella petición última del triste amante (vv. 729-732):

Si tamen, o superi, mortalia facta uidetis,
 este mei memores (nihil ultra lingua precari
 sustinet) et longo facite ut narremur in aeuo
 et quae dempsistis uitae, date tempora famae!

versos que así podríamos traducir al castellano en su propio ritmo:

Si contempláis, sin embargo, los hechos mortales, oh dioses,
 ¿sed memoriosos de mí -nada más a pediros se atreve
 esta mi lengua- y haced largos años contar nuestra historia,
 y el que a mi vida quitáis, ese tiempo otorgadlo a mi fama!

Para prolongar más esta fama de Ifis y Anaxárete y para acaso premiar con gloria los sufrimientos del enamorado suicida, aún en nuestro siglo XX, un poeta español de la generación del 27 de tan reconocido prestigio como Jorge Guillén ha querido sumarse a esta cadena de tradición clásica escribiendo un conjunto de poemas titulado «Tiempo perdido», que se integra en el libro *Homenaje*, publicado en 1967. Es precisamente este libro, de los cinco que componen *Aire nuestro*, el más metaliterario, el de más explícitas vinculaciones con la tradición literaria en general, y

¹ Hemos hecho un comentario de este soneto en relación con la fuente ovidiana (1997, 132-133).

² Cf. nuestro trabajo «Anaxárete: de Ovidio a Calderón» (1996).

³ Véase el elenco de muestras en nuestro citado estudio (1996: 691-692). Sobre las últimas obras citadas, cf. J. M^a de Cossí (1952: en Manuel de Gallegos 453-454; en Salcedo Coronel 566-568; en unas décimas tituladas «A Iphis que se queja al Amor del rigor de Anaxarte» de José de Litala y Castelví 474; en unas églogas de José Antonio Porcel 769-775).

la clásica en particular; antes de *Homenaje*, la presencia clásica en *Cántico* y *Clamor* era bastante reducida. Es comprensible, por tanto, que, cuando en 1964 el profesor Lasso de la Vega analizaba la pervivencia del mito antiguo en la literatura española del XX no mencionara a Jorge Guillén como caso relevante de dicha pervivencia y sí a otros miembros de su generación como Lorca y Gerardo Diego (1964: 405-466). Pero a la luz de la producción total del poeta vallisoletano se puede afirmar sin riesgo de equivocación que él es el más clasicista de su generación, pues no sólo abundan en su obra las evocaciones culturales del mundo antiguo (como también, por ejemplo, en Lorca o Cernuda), sino que éstas muy frecuentemente se hacen como glosa y recreación confesada de una fuente concreta de la literatura antigua⁴.

La recreación de «Tiempo perdido» ha sido atendida con acierto, pero sumariamente, por J. M^a. Balcells (1993), de modo que aun puede glosarse más en detalle la relación con la fuente ovidiana. Jorge Guillén anota la cita del pasaje-fuente (Ovidio, *Metamorphoseon*, XIV 698-761) al comienzo de estos poemas, y a continuación recuerda la famosa versión garcilasiana del mismo mito reproduciendo los vv. 66-70 de la *Canción V* («Hágate temerosa/El caso de Anaxárete, y cobarde,/ Que de ser desdeñosa/ Se arrepintió muy tarde,/ Y así su alma con su mármol arde»). El conjunto consta de quince poemas en total, todos con título individual: 1. «Flora-

⁴ Cf. M. Alvar (1984: 73-88); (1984: 59-70). En esos trabajos se estudian dos recreaciones clásicas de Jorge Guillén, una del mito de Ariadna (contenida en el libro *Y otros poemas*), según constaba en Catulo y Ovidio (*Heroida X*, sobre todo), y otra del *Pervigilium Veneris* (contenida en *Final*). Además, L. A. de Cuenca (1976: 537-539) analiza el poema «Banquete» en relación con los versos de la *Eneida* que le sirven de fuente; y C. García Gual (1993: 87-90) estudia el poema titulado «Al margen de Safo». No es una excepción en Guillén este conjunto de poemas. Son numerosas, en efecto, las composiciones suyas en que el mito clásico interviene como elemento destacado e incluso como argumento. Así, de *Cántico*, las tituladas «Ariadna, Ariadna», «Electra frente al sol» y «Preferida a Venus»; de *Clamor*, las tituladas «Dafne a medias», «La Venus de Itálica» y «Minerva»; de *Homenaje*, «Al margen de la Odisea. Naufrago atónico», «Al margen de Sófocles. Adiós a la doncella Antígona», «Banquete», «De lo sibilino a lo infernal» (ambos sobre la leyenda de Eneas), «Acteón que se salva», «Yo y yo» (conjunto de poemas sobre Narciso); de *Y otros poemas*, «Ariadna en Naxos», «Órfico», «Cisne sin Leda», «La Sibila»; y finalmente, de *Final*, «Dánae» y «Pervigilium Veneris». Y si el ámbito de referencia lo hacemos extensivo no sólo a los mitos clásicos sino a los temas clásicos en general, la lista se ampliaría considerablemente. Así, haciendo un rápido recuento, en *Homenaje*, los varios poemas construidos «al margen» de fuentes clásicas (además de los citados Homero y Sófocles, Safo, Hipócrates, Aristófanes, Platón, Lucrecio, Cicerón, Horacio, Séneca y Prudencio); del mismo libro, los poemas «Ingrato Coridón», «La serpiente de este Laoconte», «Geórgica personal»; de *Y otros poemas*, «Flavio Josefo», «El acento», «Ahí, ahí», «Conócete a ti mismo», «Al margen de Cicerón», «Al margen de Horacio»; de *Final*, «Gran juego olímpico», «Diógenes», «La tierra y el hombre. Geórgicas», «Vida corta» (sobre Lucano) y «Suicidio comprensible» (sobre Antínoo).

ción», 2. «Sin diálogo», 3. «Las coronas», 4. «Lenguaje», 5. «Oscuridad», 6. «Hacia ti», 7. «Esperanza», 8. «Esa boca», 9. «Vacío», 10. «Frente a frente», 11. «Culto», 12. «El vencedor», 13. «Última resistencia», 14. «Contra el silencio» y 15. «Muerte y petrificación».

Los catorce primeros van precedidos de la anotación marginal «Ifis a Anaxárete», y han de entenderse, en consecuencia, como palabras del legendario amante dirigidas a su amada, mientras que el poema décimo quinto lleva al margen la anotación «El poeta», y ha de entenderse, a su vez, como narración del poeta: así pues, en los catorce primeros hay una «fusión mítica» del poeta con el protagonista en su calidad de amante rechazado que pretende persuadir a Anaxárete y que confiesa sus sentimientos, mientras que en la última pieza -que es la más larga- hay ya un distanciamiento narrativo entre el protagonista y el poeta. El punto de vista es diferente, y es precisamente el punto de vista el que otorga una calidad épica al último poema (por la objetividad y el carácter narrativo) y lírica (o elegíaca, si atendemos a la división de géneros entre los antiguos) a los catorce primeros (por la subjetividad y el carácter impresivo). Aparte del distinto punto de vista, hay otra nota diferencial entre el último poema y los anteriores: es el más ovidiano, prácticamente -como veremos- una libre versión del texto latino, mientras que en los otros -salvo en los titulados «Las coronas» y «Última resistencia»- las referencias explícitas al texto modelo son más escasas. El tratamiento del texto fuente es, pues, distinto: en el último poema la perspectiva adoptada no cambia de la del texto antiguo, mientras que en los primeros, el poeta se ha introducido dentro del personaje y ha hablado en estilo directo tal y como el mítico Ifis hubiera podido hacerlo (ha habido, según los distinguos de G. Genette(1989: 366-375), una *transfocalización*); hay más distancia, por tanto, con respecto a la fuente en estos poemas que en aquél, menos tradición y más independencia y originalidad.

Veamos -aunque sólo sea recordando los pasajes más significativos- uno por uno los poemas, leyéndolos a la par que el texto de Ovidio y en relación con él. El primero, «Floración», testimonia sobre el nacimiento del amor en Ifis. Metáforas vegetales hacen ecuación del brotar del deseo y del follaje o las flores al llegar la primavera:

Y todo
 Podría ser de nuevo
 Como nueva es la flor,
 La misma flor de siempre
 Con raíces oscuras
 De su mucho vivir,
 Y se alzaría al sol novel impulso,

así en la primera estrofa. Pero más adelante la realidad del amor, desnuda de símbolos vegetales, se hace evidente, y aparece ya la segunda persona, la persona de la amada, el «tú» de Ifis, Anaxárete, aunque no se la mencione por su nombre:

¿No sientes ya que todo
Podría ser de nuevo?
Las manos en las manos,
Y una boca entreabierta
Junto a tendida boca,
Y una hermosura, simple en su reposo,
Por su propio candor iluminada.

El poema termina anularmente con el verso «Para que todo siempre sea nuevo», que remite a los versos iniciales.

El segundo, «Sin diálogo», es un soneto, en el que ya conspicuamente el amante interpela a la amada reprochándole su aislamiento y su falta de respuesta. La crueldad, la soberbia y narcisismo de Anaxárete (explícito en la mención del espejo, v. 6)⁵ se adivinan como fundamento y móvil de estas palabras de Ifis:

Monólogos, monólogos tenaces
Acoge soledad tan desmedida
Que sufres el silencio como herida,
Más dolorosa porque la rehaces.
¿Prefieres tus discursos a las paces,
Y tu espejo será quien te decida
Tristemente a elegir la hostil huida
Por el vacío donde te complaces?
Habla o grita o resurge en estallido
De cólera hacia un aire articulado.
Caótico es un orden siempre interno.
¿No habrás de dar a tu actitud sentido?
¿No es el mundo un horrible condenado?
¿No quieres escaparte de tu infierno?

El poema tercero, «Las coronas», es, después del décimo quinto, el segundo más ovidiano del conjunto, y dice así:

Todo Chipre lo sabe y lo murmura.
Venciendo a mi razón te aguarda el alma,
Y se posan mis pasos en tus huellas,
Y a tu nodriza y tus sirvientes busco,
Interrogo, suplico.

5

⁵ Sobre el mito de Narciso en Jorge Guillén, véase el trabajo de J. L. Aranguren (1978: 33-38) y de modo más contextualizado en el marco de la tradición literaria, Y. Ruiz Esteban, (1990: 315-323).

Y mientras, Anaxárete,
 Como si fueses mar tempestuoso,
 Hierro forjado, roca,
 Te eriges solitaria.
 ¿Y aquellas armonías iniciales? 10
 Porque soy yo el silvestre,
 Y tu prosapia es noble,
 No, no seas altiva,
 No muestres esa boca -que se cierra
 Con tanto menosprecio. 15
 Tú viste las coronas
 Húmedas de rocío y de neblina,
 Mi neblina flotante en la mirada,
 Que a tu puerta he colgado.
 Sobre la losa del umbral tendido, 20
 Llegué, llegué a envidiar la cerradura
 Que reina sobre el límite.
 Heme a tus pies, responde,
 No me dejes morir en soliloquio.

Estos versos de Jorge Guillén son trasunto de los ovidianos 696-715. La principal mutación llevada a cabo por el poeta español ha sido la de poner en primera persona lo que en el original latino estaba en tercera (la *transfocalización* de que antes hablábamos). Pero casi todos los elementos del relato de las *Metamorfosis* están de nuevo presentes en la pieza contemporánea, según detallamos a continuación:

1. «Todo Chipre lo sabe y lo murmura» (v. 1): *tota notissima Cypro/ facta* (vv. 696-697).

2. «Venciendo a mi razón te aguarda el alma» (v. 2): *postquam ratione furorem/ vincere non potuit* (vv. 701-702).

3. «Y a tu nodriza y tus sirvientes busco/ Interrogo, suplico» (vv. 4-5): *supplex ad limina venit/ et modo nutrici miserum confessus amorem,/ ne sibi dura foret, per spes oravit alumnae/ et modo de multis blanditus cuique ministris/ sollicita petiit propensum voce favorem* (vv. 702-706).

4. «Y mientras, Anaxárete,/ Como si fueses mar tempestuoso,/ Hierro forjado, roca,/ Te eriges solitaria» (vv. 6-9): *Saerior illa freto surgente cadentibus Haedis,/ durior et ferro, quod Noricus excoquit ignis,/ et saxo, quod adhuc vivum radice tenetur* (vv. 711-713). Se eliminan las referencias culturales concretas (*Haedis, Noricus*), quedando sólo el núcleo conceptual.

5. «Porque soy yo el silvestre,/ y tu prosapia es noble» (vv. 11-12): *a veteris generosam sanguine Teucris/ Iphis Anaxareten humili de stirpe creatus* (vv. 698-699). Se elimina la concreción *Teucris*, quedando sólo *generosam*.

6. «No, no seas altiva,/ No muestres esa boca -que se cierra/ Con tanto menosprecio» (vv. 13-15): *spernit et inridet factisque inmitibus addit/ verba superba ferox et spe quoque fraudat amantem* (vv. 714-715).

7. «Tú viste las coronas/ Húmedas de rocío y de neblina,/ Mi neblina flotante en la mirada,/ Que a tu puerta he colgado» (vv. 16-19): *interdum madidas lacrimarum rore coronas/ postibus intendit* (vv. 708-709). A la vista de la fuente se entiende mejor que la secuencia «neblina flotante en la mirada» es una perífrasis para referirse a las lágrimas.

8. «Sobre la losa del umbral tendido,/ Llegué, llegué a envidiar la cerradura/ Que reina sobre el límite» (vv. 19-21): *posuitque in limine duro/ molle latus tristisque serae convicia fecit* (vv. 709-710).

El poema entero del poeta español, con la referencia final al umbral y a la cerradura, conformado como súplica a la amada en este escenario, se nos aparece como un *paraclausithyron* a la usanza de los elegíacos antiguos. Ese cambio de la tercera a la primera persona ha convertido, sí, a la vez, el texto de épico en elegíaco a la manera de Tibulo, Propercio y del Ovidio de *Amores*.

Los dos siguientes, titulados «Lenguaje» y «Oscuridad», son décimas, cuyos temas son respectivamente el beso de amor («Entre tu boca y mi boca/ Triunfe el silencio mayor...») y las reflexiones e imaginaciones del solitario amante en torno a la amada («En la oscuridad te pienso/ Y tu figura imagino...»), sin que haya ninguna referencia explícita a la leyenda en cuestión ni clara vinculación con Ovidio. Siguen siendo, no obstante, palabras que el poeta pone en boca de Ifis.

El titulado «Hacia ti» es nuevamente expresión del deseo, anhelo de posesión y unión, sin nombres propios que expliciten la anécdota. Igualmente el que se llama «Esperanza», que es constancia de la expectación de Ifis («Los días no me otorgan más que tránsito/ De espera./ Una sola y muy larga expectación») y del silencio de Anaxárete («Y tú callas, te guardas. ¡No! Te pierdes»), pero anónimamente.

Quejas también por la dureza, esquivez y negativas de Anaxárete al amor en este soneto, «Esa boca»:

Esa boca, tan bella boca para	
Besar y ser besada bien ¿por qué	
No rinde con su implícita gran fe	
Culto expreso al amor, ya cara a cara?	
¿Por qué sobre esos labios no se aclara	5
La sonrisa ya en rumbo a quien la ve	
Como iluminación, y sigue a pie	
Modesto aquella luz aún avara?	
El reticente rasgo de esa boca,	
De pronto revelada valentía	10

De rojizo retiro tras blancura,
Si el amor lo descubre y no lo toca,
Si así no ha de saber lo que sabría,
¿Para qué vanamente dura y dura?

De todo lo cual no es ovidiana la insistencia en la boca y en el beso, sí que lo es la constancia de la terquedad de Anaxárete y de su dureza (*durior* de v. 712, dureza que lo es aún más en confrontación con la blandura y ternura relativa a Ifis: *blanditus* de v. 705 y *blandis... tabellis* de v. 707).

Los siguientes, «Vacío», «Frente a frente» y las dos décimas «Culto» y «El vencedor» prosiguen en esa definición de actitudes, la del amante que espera, desea y ruega y la de la amada impasible. Así, de «Vacío», los vv. 11-16:

Te invade un frío pero tú lo buscas,
Y en su misma intemperie
De tarde anubarrada te acomodas,
Inventándote ya
Prematuros crepúsculos
Con su peso de tiempo, tiempo, tiempo.

Así, de «Frente a frente», los vv. 16-20:

Mi corazón en mi visión confía.
Que tu presencia cumpla su milagro,
Y me consuele de la fantasía
Que entre mis soledades te consagro.
No tienes más que estar para ser mía.

Así, de «Culto», los vv. 1-2:

La deseo, la imagino,
Y nunca jamás la toco..

Así los últimos versos (6-10) de «El vencedor», que con la constatación «Tú vences» recuerda el *Vincis enim* de *Metamorfosis* XIV 721, recogido más tarde también por Jorge Guillén en «Muerte y petrificación» (v. 6: «Tú vences, Anaxárete -le dice-.»):

Alegría del sol hermana
¿Ya nunca se despertará?
¿Hoy no vale más que mañana?
¿Acá no puede más que allá?
Tú vences si el deseo gana.

Más patente contextualización en el mito antiguo tiene aún el llamado «Última resistencia», que en el penúltimo verso contiene el nombre de la legendaria muchacha de Chipre. Además se reincide en el motivo del *paraclausithyron* (versos iniciales) y en la actitud distante y altanera de la amada, y se vislumbra el trágico final del amante («Y la muerte acechase mi crepúsculo», v. 20). Todo ello hace que sea éste, después de «Las

coronas» y de «Muerte y petrificación», el poema más anclado en la concreción del mito. He aquí el texto:

Mis vanos soliloquios van y vienen
 Desde el silencio mío a tu silencio,
 Y ya sólo me habitan las quimeras
 Entre esperanzas que se me derrumban
 Sobre las losas tristes, 5
 Junto a ese umbral de puerta que no cruzo.
 Pero el amor rehace sus albores,
 Y se pone a esperar el nuevo giro
 De la mañana clara,
 O tal vez es la luna 10
 Quien me guía a un futuro
 Jamás del todo negro y ya cerrado.
 Tú, mientras, impasible,
 -¿Para qué reservándote?-
 Avara, seca, fría, 15
 Te pierdes y me pierdes,
 Yo también irreal,
 Como si paso a paso
 Me condujeras a mi propia nada,
 Y la muerte acechase mi crepúsculo, 20
 El pálido momento
 Sin esperanza en lucha,
 Ante ese desamor que es Anaxárete...
 ¿Definitivamente?

El título del conjunto poemático «Tiempo perdido» está conceptual y textualmente reflejado en el verso 16: «Te pierdes y me pierdes»; el amor y el desamor están ahora en su más enconada pugna; y el final desdichado se presiente. De manera que se trata de un poema central y nuclear en el seno del *corpus* dedicado al mito de Anaxárete.

La desesperación se va adueñando del enamorado, la tragedia se anuncia ya más próxima, la puerta de Anaxárete sigue cerrada y -lo que es aún más insoportable para Ifis- su silencio altanero perdura; todo ello es el tema de este soneto, «Contra el silencio», poema penúltimo de la serie:

Este silencio atroz me desespera,
 Y ser no puede un desenlace humano.
 No retorne mi mano ya a tu mano.
 Que suene una palabra verdadera.
 La boca muda permanece fuera
 Del día hermoso por el que me afano:
 Don de espíritu en forma sin arcano
 Muy confuso de tácita sordera.

Yo necesito oír una palabra,
 Aunque ninguna puerta ya me abra,
 Y quede errando a solas por la calle.
 Es todo preferible a la tortura
 De afrontar esa nada tan oscura
 Que me fuerza a morir, a que me calle.

Y por fin «Muerte y petrificación», el desenlace fatal. El último poema, escrito en endecasílabos libres, lleva -como dijimos antes- la acotación marginal «El poeta», indicando que cambia ya la persona que habla; este poema es básicamente narrativo, expuesto por alguien ajeno a la aventura, el poeta omnisciente. Se vuelve así a la perspectiva de la fuente ovidiana. Pero, como en Ovidio, el relato del poeta cede también la voz a Ifis para manifestar sus últimas palabras a la muchacha, y retoma de nuevo el discurso, una vez pronunciadas, para contar la muerte del mancebo y la metamorfosis de Anaxárete. Es la pieza más larga que las quince, y dice así:

Ifis se rinde. Muere su esperanza,
 Y con ella la vida le abandona.
 Ifis, ante el umbral jamás cruzado,
 Muy cerca de Anaxárete y su frío,
 Va a caer en acción desesperada. 5
 «Tú vences, Anaxárete -le dice-.
 No turbaré ya nunca tu sosiego.
 Ciñe tu frente con laurel. Alégrate.
 A morir me dispongo. Soy yo mismo
 Quien renuncia a vivir, no a desamarte. 10
 Algo habrá en este amor que te complazca,
 Amor más duradero que este soplo
 Que ya de mis pulmones se retira.
 Nadie te contará que un hombre ha muerto.
 Van a gozar -y sin querer- tus ojos. 15
 Oh dioses, mis testigos, acordaos
 De mí. Que en el futuro no se olvide
 Mi nombre ni mi amor.»
 Final silencio.
 Una sogá. la puerta. Corredizo
 Nudo. Garganta allí, por fin pendiente. 20
 Gime la puerta. Voces. Un cadáver.
 Traslado. Ya la madre se desgarrá.
 Un fúnebre cortejo ya desfila,
 Rumbo a la hoguera purificadora,
 Y tanto los rumores, los lamentos 25
 Por la ciudad se aguzan y se crispan
 Que a los oídos llegan de Anaxárete.

«Veamos esos turbios funerales.»	
Las ventanas más altas, bien abiertas,	
Permiten contemplar el espectáculo.	30
¡Ifis, Ifis! Abierto el ataúd.	
Entonces Anaxárete...	
Prodigio.	
La mujer en su centro. Zumba el mundo	
Por sus cuerdas de cítara pulsada.	
Aquel infausto amor jamás cumplido	35
Con sus libres poderes sin empleo,	
Aquel montón de irrealidades pobres,	
Jamás incorporadas a sus formas,	
Aquella resistencia a las figuras	
Visibles y tangibles...	40
Anaxárete	
Se yergue inmóvil, la mirada fija	
Sobre el allí tendido enamorado.	
La pesadez de una actitud se extiende	
Por todo el cuerpo de la sorprendida.	
Anaxárete intenta retirarse,	45
Huir del maleficio de aquel ámbito,	
Cerrar los ojos a las desventuras,	
Y contener aquel horror tan íntimo.	
Todo es ineficaz. Horror se infunde	
Poco a poco en la carne hasta los tuétanos.	50
Al corazón, sin orden, se le atrasa,	
Más lento cada vez, aquel tictac.	
La sangre va espesándose, parando	
Su corriente: ni tiembla. Los colores	
-Blanco, rosado- de la piel se fugan,	55
O se transforman en un gris blancuzo.	
No se insinúa por el rostro un gesto	
Viviente aún. Se aploma un bulto grávido	
Con noche mineral y mina térrea,	
Y su escondido yacimiento duro	60
De quietud muy compacta, que no sabe	
De estaciones ni atmósferas ni luces	
Sobre instantes en brisas. Piedra, piedra,	
Antes carne gentil, ahora masa	
De un cuerpo que fue espíritu y su nombre,	65
Tan rebelde a un amor de enamorado,	
Ifis en busca de la doble dicha,	
Común al fin si todos los fantasmas	
Cumplen su encarnación, son verdaderas	
Realidades de plétora vivida:	70

Torpe, torpe Anaxárete sin Ifis
 Anulado.
 Sólo quedó una estatua,
 Anaxárete en piedra de castigo,
 Admiración de Salamina atónita.

Arriba indicamos que el poema sigue con mucha fidelidad y cercanía el texto latino de las *Metamorfosis*: una recreación muy fiel al hipotexto, aunque con el estilo breve, escueto y sentencioso del poeta hispano, con esa ese afán característico suyo de captación de esencias más que de procesos, con esa predilección por los nombres más que por los verbos, abundando las oraciones nominales puras⁶. Hay, por tanto, entre otros mecanismos de imitación literaria, un transvase estilístico, *transestilización* llama Genette a este proceso (1962: 285-291) esperable y lógico en la creación poética, una apropiación y renovación del texto antiguo, licencia que un mero traductor, desde luego, no debiera nunca permitirse. Y así con el viejo material ovidiano, sin otras contaminaciones -por lo que se puede apreciar-, este señero representante de la generación del 27 ha construido una magnífica muestra de poesía, una brillante y uniforme cadena de rotundos endecasílabos.

Pero atendamos a como la antigua materia se metamorfosea en lenguaje contemporáneo. He aquí las dependencias concretas que descubrimos con respecto a los hexámetros de Ovidio:

1. «Ifis se rinde. Muere su esperanza» (v. 1): *spe quoque fraudat amantem./ Non tulit impatiens longi tormenti doloris/ Iphis* (vv. 714-716).
2. «Ifis, ante el umbral jamás cruzado» (v. 3): *Iphis et ante fores* (v. 716).
3. Los vv. 6-18 de Jorge Guillén, véase cómo responden próximamente y en aproximadamente la misma secuencia a los vv. 718-732 del poeta latino:

Vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem
 ulla ferenda mei. Laetos molire triumphos
 et Paeana voca nitidaque incingere lauru!
 Vincis enim, moriorque libens. Age, ferrea, gaude!
 Certe aliquid laudare mei cogeris amoris,
 quo tibi sim gratus, meritumque fatebere nostrum.
 Non tamen ante tui curam excessisse memento
 quam vitam, geminaque simul mihi luce carendum.
 Nec tibi fama mei ventura est nuntia leti;

⁶ Sobre la poesía de Jorge Guillén y sobre sus maneras estilísticas, v. A. P. Debicki (1973) y O. Macrí (1976), especialmente pp. 286 ss. (sobre el ritmo escueto de *Cántico*); véase también la introd. de Blecua a *Cántico* (1970: 46-49), y J. Gil de Biedma (1960).

ipse ego, ne dubites, adero praesensque videbor,
 corpore ut exanimi crudelia lumina pascas.
 Si tamen, o superi, mortalia facta videtis,
 este mei memores (nihil ultra lingua precari
 sustinet) et longo facite ut narremur in aevo
 et, quae dempsistis vitae, date tempora famae!

Aunque con la libertad de la recreación literaria, todas las nociones del texto antiguo están recogidas en el contemporáneo, salvo concreciones culturales muy precisas tales como la referencia a la ceremonia del triunfo y a Apolo como Peán, que sí se han evitado. Esa libertad recreativa le ha llevado también, por ejemplo, a la inversión *moriorque libens. Age, ferrea, gaude!* (v. 721): «Alégrate./ A morir me dispongo» (vv. 8-9), al adelanto del *ipse ego* de v. 727 a una frase anterior («Soy yo mismo», v. 9), y a la perífrasis «soplo que ya de mis pulmones se retira» para trasladar *vitam* del original.

4. Los versos siguientes (18-27) de Jorge Guillén, los que cuentan el suicidio y exequias de Ifis, abrevian la narración ovidiana y asumen un estilo sinóptico y taquigráfico, rápido, con instantáneas sucesivas de los hechos, sin constancia apenas de los procesos, con más nombres que verbos, con frases muy cortas e incisivas, respondiendo a un hipotexto de ritmo más lento y moroso, con más detalle de circunstancias concomitantes (*Met.* XIV 733-750):

Dixit et ad postis ornatos saepe coronis
 umentes oculos et pallida bracchia tollens,
 cum foribus laquei religaret vincula summis,
 'haec tibi sarta placent, crudelis et impia?' Dixit
 inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam
 atque onus infelix elisa fauce pependit.
 Icta pedum motu trepidantum et multa gementem
 visa dedisse sonum est adapertaque ianua factum
 prodidit; exclamant famuli frustra que levatum
 (nam pater occiderat) referunt ad limina matris;
 accipit illa sinu complexaque frigida nati
 membra sui postquam miserarum verba parentum
 edidit et matrum miserarum facta peregit,
 funera ducebat mediam lacrimosa per urbem
 luridaque arsuro portabat membra feretro.
 Forte viae vicina domus, qua flebilis ibat
 pompa, fuit, duraeque sonus plangoris ad aures
 venit Anaxaretis, quam iam deus ultor agebat.

El poeta español se ha fijado sólo en secuencias o palabras-clave de su fuente, reduciendo con frecuencia los verbos a sustantivos: *dixit* («final silencio»), *vincula* («Una soga»), *foribus* («La puerta»), *laquei* («Corredizo/

Nudo»), *fauce pependit* («Garganta allí, por gin pendiente»), *gementem... sonum... ianua* («Gime la puerta»), *exclamant* («Voces»), *referunt* («Traslado»), *matrum miserarum facta peregit* («Ya la madre se desgarr»: aquí curiosamente el poeta español ha incorporado a su versión una aclaración del original, ha glosado y explicado cuál era el sólito ritual antiguo de la lamentación fúnebre, a saber, el tormento físico que se infringían las plañideras, arañándose y golpeándose los miembros; aquí Jorge Guillén ha incorporado a su recreación lo que en una traducción hubiera podido ser nota a pie de página), *funera ducebat* («Un fúnebre cortejo ya desfila»), *arsuro... feretro* («Rumbo a la hoguera purificadora»), *flebilis... pompa, sonus plangoris* («Y tanto los rumores, los lamentos»), *per urbem* («Por la ciudad»), *ad aures/ venit Anaxaretes* («Que a los oídos llegan de Anaxárete»).

5. Los versos 28-32 continúan en la reproducción del texto de Ovidio: «Veamos esos turbios funerales» (v. 28): *Tamen videamus' ait miserabile funus!* (v. 751); «Las ventanas más altas, bien abiertas,/ Permiten contemplar el espectáculo» (vv. 29-30): *Et patulis iniit tectum sublime fenestris* (v. 752); «¡Ifis, Ifis! Abierto el ataúd» (v. 31): *vixque bene impositum lecto prospexerat Iphin* (v. 753), pero en esta última correspondencia hay dos observaciones que hacer: primera, que Jorge Guillén ha vuelto a operar su condensación estilística del hipotexto, reduciendo la acción de ver a Ifis a la exclamación con que se repite su nombre; y segunda, que ha incurrido en un leve anacronismo al decir «abierto el ataúd», puesto que no se trataba, en la realidad antigua, de ninguna caja con tapa, como las que actualmente se usan, sino de unas andas o camilla en la que se trasportaba el cadáver, al descubierto, hasta la hoguera para ser incinerado.

6. A partir del verso 32 y hasta el 40 se inserta un pasaje que no tiene su correspondencia con la fuente y es innovación y creación personal del autor español. De nuevo en el 40 vuelven los paralelismos con Ovidio, y hasta el 50, lo siguen siendo bastante puntuales: «Anaxárete/ Se yergue inmóvil, la mirada fija/ Sobre el allí tendido enamorado» (vv. 40-42): *vixque bene impositum lecto prospexerat Iphin,/ deriguere oculi* (vv. 753-754); «Anaxárete intenta retirarse,/ Huir del maleficio de aquel ámbito,/ Cerrar los ojos a las desventuras,/ Y contener aquel horror tan íntimo./ Todo es ineficaz. Horror se infunde/ Poco a poco en la carne hasta los tuétanos.» (vv. 45-50): *conataque retro/ ferre pedes hesit, conata avertere vultus/ hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus...* (vv. 755-757), donde puede verse cómo el español, lejos de seguir al latino en lo peculiar de su estilo, concretamente en el uso de la anáfora *conata...*

conata, prefiere evitar dicho estilema, en una muestra de rebeldía creadora, y construir la expresión a su propia manera.

7. Desde el verso 50 hasta el final, el texto de Ovidio sigue estando en la base, pero se impone sobre él la libertad del poeta español, que añade, glosa y amplifica con imágenes de cuño propio la descripción de la metamorfosis en estatua. Con expresiones incluso que serían anacrónicas en el mundo de Anaxárete, como cuando constata «Más lento cada vez, aquel tictac» (v. 52). No obstante, al decir «La sangre va espesándose, parando/ Su corriente» (vv. 53-54), está recordando la secuencia ovidiana *calidusque a corpore sanguis/ inducto pallore fugit* (vv. 754-755); y al precisar «Los colores/ -Blanco, rosado- de la piel se fugan,/ O se transforman en un gris blancuzco», está evocando el *inducto pallore fugit* (v. 755) de la fuente. Todo lo demás es desarrollo guilleniano.

8. El corolario ovidiano de la historia, lo que la convierte en el mito etiológico de una estatua que, al parecer, existía en Salamina (vv. 759-761), sirve también de cláusula al poema de Guillén. Así Ovidio:

Neve ea ficta putes, dominae sub imagine signum
servat adhuc Salamis, Veneris quoque nomine templum
prospicientis habet.

Pero el texto hispano incorpora una visible muestra de la voluntad estilística de su autor, una proliferación de áes con la que sin duda se quería poner de relieve y evidenciar el asombro y el pasmo ante el prodigio, la boca abierta de los que asistieron a aquella transformación: «Anulado», «Anaxárete», «Admiración», las tres palabras a comienzo de cada uno de los tres últimos versos, más «atónita», más -antes- las tres áes de «Salamina»; como cuando Virgilio, en *Aen.* IV 279-282, nos cuenta el pasmo de Eneas ante la aparición de Mercurio diciendo: *At vero Aeneas aspectu obmutuit amens,/ arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit./ Ardet abire fuga dulcisque relinquere terras,/ attonitus tanto monitu...*, con profusión de vocales abiertas en inicial de palabra para coadyuvar así a la semántica de *obmutuit*, *vox faucibus haesit* y *attonitus*). Un aderezo formal, pues, y temático (porque la admiración de Salamina no consta en las *Metamorfosis*) al contenido ovidiano:

Sólo quedó una estatua,
Anaxárete en piedra de castigo,
Admiración de Salamina atónita.

Vista la recreación, podemos preguntarnos ahora por el sentido y significado que tiene este conjunto en el marco de la obra poética de Guillén. Para responder a dicha cuestión hay que considerar previamente la perspectiva del poeta en lo tocante al tema del amor, asunto al que la crítica guilleniana ha dedicado gran atención (Casalduero, 1974: 109-

113; Debicki, 1973: 97-129; Martínez Torrón, 1993: 13-14): el poeta concede al amor un papel esencial en su universo poético, «experiencia a la vez particular y cósmica», como precisa Debicki, y no lo vislumbra como un romántico, considerando a la amada como ente siempre lejano e inalcanzable, sino que prefiere cantar -así lo señala Martínez Torrón- un amor presente, un amor real y tangible: «lo cotidiano, lo real, salva al poeta así de la quimera de la imaginación, de los fantasmas imposibles que se desvanecen apenas nos abrazamos al hoy cotidiano»⁷; en el ideario de Guillén el amor en correspondencia conduce a la persona a su máxima realidad, a su plenitud, condenándose, en consecuencia, toda forma de oposición al amor, todo narcisismo. Así, en este marco, hay que situar los poemas sobre Anaxárete, y la condena que de su actitud se hace, tal y como venía siendo sólito en la tradición literaria⁸.

Y con ello concluimos. He aquí, en suma, una muestra de poesía culturalista del más puro abolengo clásico, con no menos énfasis en el seguimiento del modelo latino que en nuestros poetas renacentistas. He aquí un ejemplo más, muy reciente en el tiempo y de muy altos valores literarios, de la perdurable presencia de Ovidio.

⁷ Corroboran esta afirmación de Martínez Torrón versos tales como los siguientes: «¡Salve tú/ Que de la tierra vienes para ser en lo azul/ No deidad/ Soñada sino cuerpo de prodigio Real!» (del poema «Preferida a Venus» en *Cántico*; o «¡No, Pígalión! Es mármol intocable,/ Sin cesar más allá...» del poema «La Venus de Itálica» en *Clamor*, donde se previenen los peligros del amor romántico e idealista y se apuesta por el real y cercano objeto de amor.

⁸ En efecto, todos los testimonios ven a la muchacha esquiva bajo luz negativa, como culpable. Sólo el discurso apologético de la pastora Marcela, pasaje ejemplar de Cervantes (*Quijote* I 14), podría valer como defensa también para Anaxárete: «Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo [...] A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras. Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, en fin, de ninguno de ellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad [...]» Y tengo para mí que en el diseño de la pastora Marcela (aparte de otros modelos clásicos como la figura virgiliana de la amazona Camila) y del amor por ella de Grisóstomo, obstinado hasta el suicidio por amor, intervino como modelo y referente el mito ovidiano de Anaxárete. Recuérdese, además, que ella aparece en lo alto de una peña («por cima de una peña donde se cavaba la sepultura») en el curso de las exequias de Grisóstomo, como también Anaxárete se asomó a ver las de Ifis. Si esto es así, Cervantes, muy conscientemente habría cambiado con respecto al modelo el final de la trama con el fin de reivindicar la figura de la amada esquiva, que lo es porque ejerce en ello su legítima libertad. No hay aquí castigo ejemplar para su conducta, sino autodefensa rotunda, una autodefensa que deja absolutamente convencido de su inocencia a don Quijote.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvar, M. (1984) «Pervigilium Veneris», *BRAE* 64, 59-70 (= *Símbolos y mitos*, Madrid 1990, 173-183).
- Aranguren, J.L. (1978) «El yo empírico y su identidad y el motivo de Narciso en la poesía de Jorge Guillén», en *Homenaje a Jorge Guillén*, Wellesley .
- Balcells, J.M. (1993) «El mito de Anaxárete en Homenaje», *Ínsula* 554-555.
- Blecua (1970) «Introducción», *Cántico*, Barcelona, Labor.
- Casalduero, J. (1974) '*Cántico*' de Jorge Guillén y '*Aire nuestro*', Madrid.
- Cossío, J.M. de (1952:) *Fábulas mitológicas en España*, Madrid.
- Cristóbal, V. (1996) «Anaxárete: de Ovidio a Calderón», en A. M^a. Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, t. II, Madrid, pp. 689-695.
- Cristóbal, V. (1997) «Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de literatura griega y latina I*, Santiago de Compostela , 125-153.
- Cuenca, L.A. de (1976) «Al margen de Homenaje», *Cuadernos Hispanoamericanos* 318.
- Debicki, A.P. (1973) *La poesía de Jorge Guillén*, Madrid.
- García Gual, C. (1993) «Al margen de un poema de Homenaje», *Revista de Occidente* 144, 87-90,
- Genette, G. (1989 = París 1962) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- Gil de Biedma, J. (1960) *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona.
- Lafaye, G. (1971) *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim-N. York .
- Lasso de la Vega, J.S. (1964) «El mito clásico en la literatura española contemporánea», *Actas el II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid.
- M. Alvar, M. (1984) «Ariadna en Naxos», en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, eds. L. T. González del Valle y D. Villanueva, Lincoln, Society of Spanish and Spatush-American Studies (= *Símbolos y mitos*, Madrid 1990, 155-171)
- Martínez Torrón, D. (1993) «El tema del amor en la poesía de Jorge Guillén», *Ínsula*, 554-555.
- O. Macrí (1976) *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona 1976

- Ruiz Esteban, Y. (1990) *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid.
- Tränkle (1963) «Elegisches in Ovids Metamorphosen», *Hermes* 91, 459-476.

VICENTE CRISTÓBAL
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID