

El clasicismo bucólico de las *Églogas* de Juan Arolas⁺
[The Pastoral Classicism of Juan Arolas's *Eclogues*]

Juan Luis Arcaz Pozo*

Universidad Complutense de Madrid

- Resumen:** En el presente trabajo se analizan las cuatro églogas escritas por el poeta Juan Arolas (1805-1849) y se destacan los puntos de contacto con la tradición del género bucólico, representado fundamentalmente por Virgilio, y con la poesía de otros poetas latinos como Tibulo, Horacio y Ovidio.
- Abstract:** This paper analyzes the four eclogues written by the poet Juan Arolas (1805-1849) and notes the points of contact with the pastoral genre tradition, represented mainly by Vergil, and the poetry of other Latin poets like Tibullus, Horace and Ovid.
- Palabras clave:** Juan Arolas. Género bucólico. Virgilio. Tibulo. Horacio. Ovidio. Tradición Clásica.
- Keywords:** Juan Arolas. Bucolic genre. Vergil. Tibullus. Horace. Ovid. Classical Tradition.
- Recepción:** 18/03/2013 **Aceptación:** 25/02/2014

La poesía clasicista de Juan Arolas –poeta neoclásico, primero, y romántico, después, que vivió entre 1805 y 1849– ocupa paradójicamente los primeros y los últimos años de su dedicación a la literatura¹. En la franja inicial de su producción, escrita aproximadamente hacia 1830², se ubican los poemas incluidos en las *Cartas*

⁺ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación, financiado por el MCINN, “Poetas romanos en España” (FFI2011-29372).

* **Dirección para correspondencia:** Dpto. de Filología Latina. Universidad Complutense de Madrid. Madrid (España). E-mail: arcaz@filol.ucm.es

¹ Datos relevantes sobre la azarosa y corta vida de este poeta barcelonés pueden verse, además de en la introducción al autor que encabeza la edición de L.F. Díaz Larios (*Obras de Juan Arolas*, edición y estudio, Madrid, BAE, 1982, 3 vols.), cuyo texto seguimos en la reproducción de los poemas citados, en J.R. Lomba y Pedraja, *El P. Juan Arolas. Su vida y sus versos. Estudio crítico*, Madrid 1898.

² Las *Cartas amatorias* que citamos y las dos primeras églogas objeto de nuestro estudio, aunque escritas en torno a ese año de 1830, fueron publicadas por vez primera en el tomo I de la edición de José Mompié (Valencia 1843).

amatorias, un muestrario cuajado de referencias y reescrituras de los poetas de amor latinos (de Catulo a Ovidio, pasando por Horacio y Propertio, entre otros) que sintetiza el saber de este profesor de latín de las Escuelas Pías de Valencia en materia clásica y demuestra la honda devoción hacia ella que, de acuerdo al neoclasicismo agonizante, demostró en sus primeros escritos³. A este período corresponden también, al menos, dos de las cuatro églogas que Arolas publicó: la *Égloga I* (con mucho, el poema más claramente vinculado al modelo garcilasiano y, por extensión, al propio género bucólico) y la *Égloga II* (composición dedicada al episodio de los amores de Polifemo y Galatea, de argumento similar al correspondiente pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio y a la fábula de Góngora sobre el mismo asunto, pero ciertamente distanciada en su factura de uno y otro texto). Igualmente, al final de su vida, tal vez hacia 1845, escribió dos églogas más de notable dependencia clásica: la *Égloga III*, tras la que respira la *Bucólica VI* de Virgilio y tiene como protagonista al mismo Sileno –aunque el contenido de su canción se centra en lo amoroso y no en lo mítico–, y la *Égloga IV*, deudora de Ovidio en cuanto al tema –el mito de Acteón–, pero incardinada –como, por otro lado y de un modo general, las demás églogas– en la amplia tradición bucólica que la precede tanto en lo que se refiere al marco como al propio desarrollo pastoril del poema.

No obstante el más o menos acusado virgilianismo de buena parte de estas composiciones, las églogas de Arolas contienen elementos clasicistas derivados en su mayor parte del contacto, convertido en contagio, que el autor tuvo con toda la poesía antigua, y de manera muy especial con toda la poesía de amor latina, y con los autores que, según apunta Díaz Larios, el escolapio acababa de leer y acto seguido procedía a imitar (entre los cuales, y en relación al tema que nos ocupa, cabe contar a Garcilaso, fray Luis, Gil Polo, Góngora o Lope de Vega⁴). Esta circunstancia es bastante visible en la *Égloga I*, poema que, a pesar de su patente y referida dependencia garcilasiana (ya señalada por Díaz Larios⁵), muestra huellas de todo ese

³ Sobre la clara vocación clasicista de su primera poesía, véanse nuestros trabajos “Ecos clásicos en la poesía amorosa de Juan Arolas”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 4 (1993) 267-299 y “Los mitos clásicos en la obra de un poeta entre dos mundos: el Padre Juan Arolas”, *Epos* 16 (2000) 15-27. Véase también Díaz Larios, *ed. cit.*, vol. I, pp. LVI-LIX.

⁴ Cf. Díaz Larios, *ed. cit.*, vol. I, pp. LX-LXIII.

⁵ Cf. Díaz Larios, *ed. cit.*, vol. I, p. LX: “La ‘Égloga I’ es una copia de la de Salicio y Nemoroso tanto en el esquema métrico de las estancias (...) como en el asunto, que se estructura de forma semejante. Aparte, se encuentran frecuentes clichés en la égloga de Arolas que tienen su origen en la composición de Garcilaso: figuras de dicción, comparaciones, epítetos, formas verbales...”.

bagaje literario que el poeta arrastró a lo largo y ancho de su poesía de corte neoclásico y juvenil.

1. La *Égloga* I, en efecto, aunque guarda un estrecho parecido con respecto a la citada composición de Garcilaso, al menos en lo que se refiere al esquema métrico y al uso de determinados estilemas, según dijimos que apuntaba Díaz Larios, no parece, sin embargo, que podamos decir que todo el asunto de la *égloga* (amoroso sí, como en la del poeta toledano, pero con un horizonte no trágico, sino feliz) deba tanto a Garcilaso como para declarar también en este aspecto una absoluta dependencia. Y lo mismo ocurre con la disposición de la materia a contar: está presente en esta *égloga*, al igual que en Garcilaso, la voz del propio poeta que abre el poema y, tras el parlamento de uno de los personajes de la composición (en este caso, el del pastor Silvio), introduce al segundo protagonista de la *égloga*, que en el poema de Arolas –y a diferencia de Garcilaso– no es otro pastor, sino la amada de Silvio, Erifile, quien, también a diferencia del toledano, dialoga con él y no se limita tan sólo a entonar su canción. Sin embargo, aunque Silvio lamenta en sus estancias la ausencia de Erifile debido sobre todo a su extremada afición a la caza, la joven cazadora –que ha oído oculta en unos matorrales la confesión de amor de Silvio– le sale al paso y declara el amor que ella también siente por el joven, un amor respaldado por la montera afición que comparten y el gusto común por la vida tranquila y sencilla del campo.

Es, pues, más el parecido formal que la coincidencia en el fondo lo que acerca el texto de Arolas a la citada *égloga* de Garcilaso: idéntico esquema métrico, semejante estructura narrativa, tema amoroso y, en algunos casos, asunción de parejos modos de expresión son, en definitiva, los rasgos más significativos que permiten emparentar la *égloga* del escolapio con los versos de los pastores garcilasianos. Lo demás es una variación de toda una tradición bucólica aderezada con elementos pastoriles –o, a mejor decir, campestres–, y también amorosos, que sazonan los otros textos clásicos que parecen sobrevolar por toda esta poesía juvenil, como ya hemos dicho, del poeta barcelonés y, asimismo, algunos elementos de la *Égloga* II del poeta toledano que afloran especialmente a lo largo del diálogo que mantienen en el poema Silvio y Erifile (además de los rasgos compartidos por esta pastora con la Camila de la *égloga* garcilasiana).

Si atendemos, para empezar, a los elementos bucólicos más o menos relacionados directamente con Virgilio –y, en algunos casos, tamizados por la mediación de Garcilaso o, tal vez, por toda la tradición pastoril que a buen seguro

conocía el escolapio– hemos de comenzar hablando del característico motivo inicial del *arbore sub quadam*. En esta ocasión, los versos de Arolas que recogen dicho motivo (vv. 40-42):

... guardado del sol de mediodía
bajo un nogal umbroso,
hablando con su ausente la decía,

son claramente una remodelación simplificadora de los garcilasianos de la *Égloga* I (vv. 43-56):

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie de un alta haya, en la verdura,
por donde un agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él, con canto acordado
al rumor que sonaba,
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía;
y así, como presente,
razonando con ella, le decía.

Es de aquí de donde Arolas parece haber sacado la ubicación temporal del comienzo de su poema –el mediodía–, el lugar donde se cobija el pastor –un nogal umbroso– y la referencia al destinatario ausente. Sin embargo, el amor no correspondido que lamentan los pastores de Garcilaso (tanto los Salicio y Nemoroso de la *Égloga* I como el Albano de la II) no es exactamente el contenido de las palabras de Silvio, ni tampoco la ausencia de su amada Erifile es igual que la de las amadas de los otros. El pastor de Arolas lamenta preferentemente la tardanza de su zagala, que se retrasa en acudir (“ven aquí a disfrutar del aura pura, / que dañará tus pies tanta fatiga; / la tarde se apresura, / no tardes en venir, mi dulce amiga”) al *locus amoenus* en que Silvio la espera (“Yo sé un lugar ameno y escondido, / en donde bebe el ciervo fatigado; / hay en él una gruta que frecuentan / Flora y el cefirillo regalado; / un

banco tiene dentro construido / de vivo pedernal; allí se sientan / las ninfas y se cuentan / las dichas, los amores / y el susto y los temores / que les causan los sátiros ligeros”). Lo demás es un idílico repaso a los buenos momentos pasados en compañía de la joven pastora mientras cazaban en el monte y una concatenación de motivos bucólicos más o menos vinculados a la tradición virgiliana. Y, asimismo, la ausencia de Erifile no es tal ni absoluta, pues la joven está presente, escondida tras unos matorrales (“Así Silvio cantó, cuando, saliendo / de un espeso ramaje allí vecino / Erifile, que oculta le escuchaba, / en su rostro imprimió beso divino”), y ha escuchado de principio a fin la llamada del enamorado pastor (“Mientras te lamentabas, Silvio mío, / que hiriese yo las fieras en el prado / olvidando tu afecto y tu ternura, / heriste tú mi pecho apasionado, / oculto en el ramaje más sombrío”).

La síntesis de los modelos virgiliano y garcilasiano es, pues, moneda común a lo largo de toda la composición. Vinculado al primero parece estar el motivo del regalo que el pastor enamorado guarda para su zagala; recuérdese que dicho motivo aparece en la *Bucólica* II de Virgilio en seguimiento del modelo teocriteo y que en esa ocasión era el pastor Coridón el que le reservaba a Alexis, como regalo de amor, un par de corzos encontrados en el bosque (II 40-42):

*Praeterea duo nec tuta mihi ualle reperti
capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo,
bina die siccant ouis ubera; quos tibi seruo.*

Y, en efecto, también el pastor de Arolas (reproduciendo literalmente la reserva exclusiva del presente para la persona amada –*quos tibi seruo*–) hace uso de este motivo poniendo en boca del pastor Silvio, y adecuando su presente –un sombrero para protegerse del sol– a las circunstancias concretas de su contexto pastoril, esta explícita declaración (vv. 57-60):

¿No ves que el sol pondrá tu tez morena,
y que a tu hermoso rostro no conviene
más fuego que el amor le ha concedido?
¿Qué tardas en venir? ... ¿Qué te detiene? ...
Ya que tanto la caza te enajena,
un sombrero te guardo entretejido
de palma: está ceñido
con tan precioso lazo,

que vale un dulce abrazo,
y por él será tuyo en este día:
no sufrirá tu amante, ninfa mía,
que el caluroso rayo te persiga;
pues eres mi alegría,
ven pronto, que te espero, dulce amiga.

Casi a continuación, por contra, la imitación de Arolas lleva al poeta a fijarse de nuevo en el texto garcilasiano. En esta ocasión, los versos del poeta barcelonés ponen en boca de Silvio una declaración de gusto compartido por el campo con la pastora amada similar a aquella otra que el Salicio de Garcilaso parecía deber a su ausente Galatea (*Égloga* I, vv. 99-104):

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte me agradaba;
por ti la verde hierba, el fresco viento
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba.

Versos que son el obvio modelo para éstos de Arolas con la oportuna injerencia de ideales campestres y antiurbanos que reponen a una velada y constante presencia –como ocurre, por otro lado y según veremos luego, en toda la composición– de las proclamas en pos de una vida tranquila y alejada del *negotium* que caracterizan preferentemente el *Epodo* II de Horacio y la elegía toda de Tibulo (vv. 85-98):

Por ti tengo yo en mucho la ignorada
soledad y quietud de esta pradera,
y por ti la ciudad en menosprecio;
sin ti, de triste carga me sirviera
esta vida tan dulce, tan amada,
cuanto puedo esperar y cuanto aprecio;
no quiero ser tan necio
que busque las riquezas
del mundo y sus grandezas
poseyendo en Erífile un tesoro;

pues sabes que sin límites te adoro,
que a tanta voluntad por fin obliga
tu gracia y tu decoro,
vuela a mis brazos, vuela, dulce amiga.

Un poco más adelante, el parlamento de Silvio vuelve a retormar otro motivo más de ascendencia virgiliana que, en esta ocasión, tiene además en Garcilaso un preclaro eco: la autoconfesión por parte del pastor enamorado de su no disimulada belleza. Virgilio, en su *Bucólica* II, hacía decir a Coridón –presente ya en el idilio teocriteo dedicado a Polifemo– lo siguiente referido al buen aspecto con que se ha visto reflejado en la playa (II 25-26):

*Nec sum adeo informis: nuper me in litore uidi,
cum placidum uentis staret mare.*

Por su lado, Garcilaso traslada la escena al reflejo que el rostro de Salicio ha encontrado en las cristalinas aguas ante las que lamenta sus pesares (*Égloga* I, vv. 175-178):

No soy, pues, bien mirado,
tan disforme ni feo;
que aun agora me veo
en esta agua que corre clara y pura.

Y Arolas, en suma, hace que su pastor ponga en boca de su amada Erífile la confesión de la belleza de que hace gala y que, por supuesto, considera inferior a la de la propia pastora (vv. 113-126):

Bien parece la yedra trepadora
a la cerca del huerto entretejida,
no dice mal el chopo par la fuente,
y al pomposo clavel la rosa unida;
a ti, sensible y tierna cazadora,
puede serte mi lado conveniente,
pues mi serena frente
lograr pudo tu agrado,
y sé que has declarado
a Dorila, y también a Galatea,

“que más lindo que Silvio no hay quien sea”,
ni boca más hermosa que lo diga
será que jamás vea
este tu tierno amante, dulce amiga.

A la vista está que el motivo virgiliano presente en Garcilaso aparece transformado en el texto de Arolas; en él ya no hay elemento líquido que a la manera de un espejo refleje el rostro del pastor ni valoración personal a partir de la imagen reflejada. La belleza del pastor de Arolas tiene su reflejo y refrendo en las palabras de Erífyle que el propio pastor reproduce literalmente (“que más lindo que Silvio no hay quien sea”) y que Arolas consigue vincular al entorno pastoril (pues en Virgilio y Garcilaso la vinculación del agua al contexto se produce de forma lógica y natural) a través del símil naturalista que abre la estancia y en el que “yedra”, “chopo”, “fuente”, “clavel” y “rosa” entretejen el haz de conexiones que permiten relacionar la mención de la belleza de Silvio con los hipotextos de Virgilio y Garcilaso.

Si la presencia de la *Égloga* I garcilasiana es constante en el texto de Arolas, no hay que pasar por alto, según dijimos antes, la huella que su *Égloga* II parece haber dejado también en este poema. Así, por ejemplo, las descripciones de los *loci amoeni* que aparecen en la *égloga* aroliana guardan un estrecho paralelismo con la descripción del lugar de retiro que el Albanio del texto de Garcilaso disfrutaba en compañía de la pastora Camila. Además de los rasgos característicos del *locus amoenus* descrito por Garcilaso y que Arolas reproduce hasta en un par de ocasiones, hay un detalle que, como nota distintiva de la descripción, leemos en el toledano y notamos también en la *égloga* del poeta romántico. En efecto, cuando Albanio describe en el texto de Garcilaso el paraje en que va a tener lugar el suceso que le acarreará la locura de amor que hará presa en él –que Camila vea reflejada en una fuente su propia imagen como el rostro de la amada del pastor–, hace hincapié en la virginidad del prado al que han llegado (*Égloga* II, vv. 437-451):

En aquel prado allí nos reclinamos,
y del céfiro fresco recogiendo
el agradable espirtu, respiramos.
Las flores a los ojos ofreciendo
diversidad estraña de pintura,
diversamente así estaban oliendo.
Y en medio aquesta fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía,

mostrando abiertamente su hondura,
el arena, que de oro parecía,
de blancas pedrezuelas variada,
por do manaba el agua, se bullía.
En derredor ni sola una pisada
de fiera o de pastor o de ganado
a la sazón estaba señalada.

Del mismo modo, Arolas –en la parte de la égloga que más puede semejarse a la II de Garcilaso por ser ahí donde interviene la pastora Erífile, émula de la Camila garcilasiana– describe en estos términos el *locus amoenus* apetecido por los enamorados zagales. Así le dice Erífile a su pastor (vv. 253-263):

Busquemos un lugar no conocido,
nunca de humana planta visitado,
donde rumie la yerba humedecida
de corzos leves tímido ganado
donde el cerdoso jabalí escondido
sienta de nuestro arpón la cruda herida;
la soledad querida
busquemos de otros prados
y, en ella enamorados,
pasemos felizmente nuestros días
contando cada luz mil alegrías...

Y así le da réplica Silvio (vv. 270-280):

... Dime el lugar que tengas escogido
para que vivir pueda separado,
menos de ti, de todo, prenda amada;
donde no vea nada,
sino la lumbre pura
que anima tu hermosura,
donde crezcan más yerbas y más flores,
canten con más primor los ruiñeños
y por las claras fuentes bulliciosas
se aumenten los amores
como enjambre de abejas laboriosas.

En definitiva, entre ambos hacen relación de los motivos más significativos que definen el tópic: quietud, verdor, abundancia de flores, pureza cristalina del agua y, del mismo modo que Garcilaso, lugar “nunca de humana planta visitado”⁶.

Asimismo, la mezcla de los modelos pastoriles fundamentales para Arolas (Virgilio y Garcilaso) está sazonada con otros elementos de la tradición lírica latina; no son pocos los lugares en que resuenan los ecos de la poesía de Horacio o de Tibulo, sobre todo de los pasajes en que éstos hacen valer con más rotundidad su apuesta por la vida tranquila del campo en oposición al apremiante bullicio de la ciudad y la inquietud que esa vida conlleva. No obstante la doble posible filiación, horaciana o tibuliana, de los pasajes en que Arolas se hace cuestión de esas proclamas, conviene constatar que el hecho de que esa vida tranquila sólo tenga sentido si se vive en compañía de la amada invita a pensar en una influencia más netamente tibuliana. De ese modo, por poner un ejemplo, la lectura del parlamento de Erífyle (vv. 314-327):

Cuando sacuda el bóreas animoso
de nuestro humilde albergue las paredes
y la frondosa copa de alto pino,
compondremos entonces nuestras redes,
entreteniendo el tiempo perezoso
con dulce hablar y con sabroso vino;
tu canto peregrino
mi oído irá halagando
al son suave y blando
del agua que, cayendo mansamente,

⁶ Hay, no obstante, en esta descripción –y, en realidad, en toda esta segunda parte de la égloga de Arolas– un detalle que no está demás señalar habida cuenta, sobre todo, del muy profundo conocimiento que el escolapio tenía de toda la poesía amorosa latina. Se trata del hecho de que la escena de la aparición de Erífyle, que escondida ha escuchado las palabras de Silvio, guarda estrechos parecidos con la narración que Ovidio nos ofrece en el libro III del *Ars amatoria* del mito de Céfalos y Procris. Es más, incluso la descripción del *locus amoenus* que hemos señalado antes recuerda el lugar en que ocurre la muerte accidental de la celosa Procris (cf. especialmente *Ars* III 687-690): *Est prope purpureos collis florentis Hymetti / fons sacer et uiridi caespite mollis humus; / silua nemus non alta facit; tegit arbutus herbam; / ros maris et lauri nigraque myrtus olent; / nec densum foliis buxum fragilesque myricae / nec tenues cytisi cultaque pinus abest.*

aumentará el caudal de río y fuente;
¿quién, pues, se acordará con dichas tales
del mundo impertinente
que vende por placeres duros males?

podría hacerse a la luz conceptual (por la oposición que se propone entre las inclemencias invernales y el recogimiento al calor del hogar) del célebre pasaje de la elegía I 1 de Tibulo (vv. 45-50):

*Quam iuuat inmites uentos audire cubantem
et dominam tenero continuisse sinu
aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,
securum somnos igne iuuante sequi.
Hoc mihi contingat. Sit diues iure, furorem
qui maris et tristes ferre potest pluuias.*

Y de igual forma, la respuesta de Silvio a estos versos de Erífile en la que valora la tranquilidad estival de la hora de la siesta frente a otros afanes (vv. 328-341):

Oiga yo el susurrar de la abejuela
descansando a la sombra en la floresta,
recoja tus suspiros en mi seno
siempre feliz en la ardorosa siesta,
sin que el céfiro audaz que en torno vuela
me los robe al pasar con soplo ameno;
de afanes tan ajeno
como de amor herido,
te sea tan querido,
que no apartes de mí tus claros ojos
cogiendo de su brillo los despojos,
y goce la riqueza y los honores
quien tenga por enojos
soledad y quietud, caza y amores,

bien podría ser una adecuación de algunos motivos del *Beatus ille* horaciano al contexto pastoril de la égloga de Arolas (como queda sugerido en la juntura “susurrar

de la abejuela”, tal vez eco remoto de Virgilio⁷ a través del eslabón garcilasiano⁸) con la tintura de los ideales tibulianos antes señalados; la invitación al sueño tranquilo o el apartamiento de afanes inútiles, presentes en el epodo de Horacio, se entremezclan con la tranquilidad vivida en compañía de la amada y se oponen a los deseos de aquellos que buscan el lucro, como en Tibulo. Y con respecto a la presencia de este último en el parlamento de Silvio, es ciertamente notable la semejanza de la oposición *alius / ego* con que se abre la elegía I 1 tibuliana⁹ y la que aquí se verbaliza en el contraste entre “yo” / “quien”.

2. La *Égloga* II, trata, como hemos dicho, los amores de Polifemo y Galatea, aunque en realidad toda ella es un largo monólogo del cíclope que abunda, de acuerdo a los dos claras partes de que consta el poema (diferenciadas, además, por muy distintas estructuras métricas), en, por un lado, las quejas del protagonista por el desdén de que es objeto y, por otro, en los consejos que le dirige a la esquivada Galatea para que ceje en su postura. Díaz Larios indica que, debido a la tendencia casi enfermiza a imitar a los poetas que leía, Arolas probablemente escribió esta composición movido por la lectura que había hecho de la fábula de Góngora¹⁰ a partir de la edición de las *Poesías selectas castellanas* que Quintana publicó en 1829. Desde luego, es evidente que el texto de Arolas se impregna de algunas expresiones y estilemas del poeta cordobés, y ecos verbales de otros muchos poetas¹¹, y que no es

⁷ Virgilio, *Buc.* I 53-55: *hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe leui somnum suadebit inire susurro.*

⁸ Garcilaso, *Égloga* II 64-76: “Convida a dulce sueño / aquel manso ruido / del agua que la clara fuente envía, / y las aves sin dueño / con canto no aprendido / hincen el aire de dulce armonía; / háceles compañía, / a la sombra volando, / y entre varios olores / gustando tiernas flores, / la solícita abeja susurrando; / los árboles y el viento / al sueño ayudan con su movimiento”.

⁹ Tibulo I 1-6: *Diuitias alius fuluo sibi congerat auro / et teneat culti iugera multa soli, / quem labor adsiduus uicino terreat hoste, / Martia cui somnos classica pulsa fugent: / me mea paupertas uita traducat inerti, / dum meus adsiduo luceat igne focus.*

¹⁰ A ella, p.e., parece deberse la omisión del detalle de los oseznos que Polifemo dice guardar para Galatea, según sí consta en el texto de Ovidio (*Met.* XIII 834-837).

¹¹ Díaz Larios, *ed. cit.*, vol. I, p. LXI: “En efecto, en esta *égloga* se descubren reminiscencias de los tres poetas citados [Homero, Teócrito y Ovidio], aparte de otras influencias ajenas a la fábula, de carácter estilístico, que apuntan a Garcilaso, Fray Luis y Gil Polo”. También señala Díaz Larios la influencia de Lope, cuya *Circe* fue también publicada en el volumen segundo de la antología de Quintana.

demasiado significativa la presencia de la fuente ovidiana de *Metamorfosis* (XIII 750-897), si bien se recoge de principio a fin –con un desarrollo paralelo– la leyenda del de Sulmona, desde el amor que Polifemo declara sentir por Galatea hasta la venganza que éste se toma contra Acis y que culmina con su transformación en río.

En cualquier caso, se trata quizá de la égloga aroliana que menos se interesa por los elementos bucólicos (presentes vagamente en las continuas referencias al entorno en que vive el cíclope¹² y en la positiva valoración que muestra Arolas por boca de Polifemo de la vida campestre¹³), aunque al final de la composición, cuando el poeta toma la palabra, afloran algunos de los motivos bucólicos recurrentes en la tradición del género. Así, por ejemplo, se alude al eco que el lamento del protagonista encuentra en el entorno y a los típicos motivos clausulares que, en oportuna variación, ponen punto final a la égloga y al propio relato (vv. 307-314):

Así cantaba el triste Polifemo
con voz que estremecía el alto monte
y la vecina selva dilatada;
el héspero fulgente
de la noche anunciaba la llegada,
los céfiros corrían mansamente
y el sol ya trasponía
las colinas, huyendo con el día.

3. La *Égloga* III fue escrita, al igual que la *Égloga* IV y a juicio de su editor Díaz Larios, en torno al año 1845¹⁴ y en ellas vuelve a cobrar fuerza el peso de la tradición clásica, hacia cuyo horizonte mira el poeta de Barcelona posando sus ojos,

¹² P.e., en los vv. 64-65: “y en torno de mi gruta plantaría / mirtos frondosos, yedras y rosales”; o en los vv. 81-85: “... yo te espero / sentado en la ladera deliciosa / de este monte que imita mi figura; / ven y descansarás en la verdura / de humedecida grama, ninfa hermosa”.

¹³ Pongamos por caso, también, los vv. 235-238: “Ama la naturaleza / y el sensible pajarillo / canta encima de un tomillo / su amor puro y su firmeza”; o los vv. 275-278: “¿No ves esta fresca fuente? / ¿No ves este hermoso prado? / ¿Mi numeroso ganado / que apenas hay quien lo cuente?”.

¹⁴ Concretamente, la *Égloga* III, editada por vez primera bajo la paternidad de Arolas por Díaz Larios, fue publicada con el pseudónimo de las iniciales M.C. con que el escolapio firmó algunas de sus composiciones (pseudónimo que se corresponde con las siglas del nombre del editor Mariano de Cabrerizo, cabecilla del movimiento romántico valenciano) el día 2 de abril de 1845 en el *Diario Mercantil de Valencia*.

una vez más, en los versos de Virgilio y de Ovidio. De la conjunción de ambos autores latinos es preclaro ejemplo la *Égloga* III, síntesis de elementos bucólicos claramente virgilianos y motivos amorios de ascendencia ovidiana, como vamos a detallar a continuación¹⁵. En efecto, si bien el marco bucólico de esta *égloga* es a todas luces una copia del contexto pastoril de la *Bucólica* VI de Virgilio, sin embargo el tema central no coincide en absoluto con el del canto del Sileno virgiliano, sino que es más bien una recreación, con intrusión de detalles clásicos varios, del tema elegíaco de la maga a lo que hay que sumar, para mayor vinculación con la fuente ovidiana, un manifiesto didactismo amoroso también heredado de Ovidio¹⁶. En efecto, la canción del Sileno de Arolas pretende demostrar que la magia no surte efectos en cuestiones de amor, como revela al comienzo de la *Égloga* (vv. 4-15):

No hay yerba en las praderas dilatadas
que pueda con su jugo dar consuelo
al profundo dolor y pena grave
que aqueja a los sensibles amadores
o por desdén o celos roedores.
En vano cortará, cuando la luna
llenare el circo de bruñida plata,
la raíz del eléboro encantada
con mágico conjuro, la importuna

¹⁵ Para un análisis más extenso de esta *égloga* véase nuestro estudio “Presencia de Virgilio y Ovidio en la *Égloga* de Sileno de Juan Arolas”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 10 (1996) 119-134.

¹⁶ Especialmente visible al inicio de la *égloga*, cuando el cultivo de la poesía como único remedio posible para el mal de amores se opone a la inoperatividad de la magia (vv. 1-4): “Ningún remedio señalara el cielo / contra el amor más blando y más suave / que el canto de las musas delicadas”. En estos versos hay, en efecto, una nítida evocación de los *Remedia amoris* de Ovidio (vv. 1-2: “Ningún remedio... / contra el amor”) y una síntesis de la receta que el sulmonés expone concretamente en *Rem.* 249-252 (*Viderit, Haemoniae si quis mala pabula terrae / et magicas artes posse iuuare putat. / Ista ueneficii uetus est uia; noster Apollo / innocuam sacro carmine monstrat opem*) al contraponer los supuestos beneficios de la magia a los inocuos procedimientos que ofrece Apolo como dios que es de la poesía y de la medicina. Asimismo, llamativa es, por la relación con este pasaje de Ovidio, la coincidencia que podemos observar de forma general entre la *égloga* de Arolas y los *exempla mythologica* que aporta el poeta latino como refrendo de su receta; así, Ovidio apoya su opinión en los ejemplos de dos ilustres magas del mito: una es Medea (mencionada brevemente en los vv. 261-262) y la otra es Circe, a propósito de cuyos ensalmos mágicos empleados fallidamente para retener a Ulises se extiende a lo largo de los vv. 263-290.

hechicera en tal arte consumada,
para calmar con jugo prodigioso
la herida que amor abre en un amante.

Esta apertura forma parte de la intervención inicial del poeta que, de la misma forma que ocurre en el texto virgiliano, precede a la canción de Sileno. Evidente es, según hemos dicho, que el objeto de ambos preámbulos es distinto: el de Arolas va en la dirección señalada y el de Virgilio se sustenta sobre la *recusatio* del tema épico para tratar asuntos más ligeros. Pero en los dos casos, tras los preliminares de rigor, la escena bucólica es similar: Sileno yace dormido, embriagado por el mucho vino tomado, y en tal estado lo encuentran unos jóvenes o ninfas que, tras maniatarlo, supeditan su liberación al canto por su parte de una tonada. La aceptación de Sileno en las dos églogas es también idéntica, pero no así la canción; en Virgilio, por la voz del poeta, Sileno hace un rápido recorrido por diversos relatos mitológicos, comenzando por el del origen del mundo y pasando por el de Pirra, Hilas, Pasífae y el toro, las Prétides, Atalanta, etc. Por fin, en el poeta latino, la bucólica queda cerrada con la inclusión del motivo clausular y con él queda conclusa la canción de Sileno. En Arolas, por su lado, es el propio Sileno el que, tras aceptar las condiciones impuestas por las jóvenes ninfas, procede a entonar su canción en consonancia con el objeto inicial de la égloga (esto es, que la magia no cura los males de amor) y es la voz del poeta la que pone punto final al poema con un pequeño guiño cómico con respecto a si las jóvenes cumplieron o no su promesa de colmarlo de besos y abrazos.

La vinculación más estrecha con el texto de Virgilio, además de la idéntica arquitectura de la égloga, la muestra Arolas en los preliminares de la canción de Sileno. Obviando que el número de jóvenes que encuentran embriagado al rústico cantor varía en uno y otro autor (tres jóvenes en Virgilio –Cromis, Mnasilo y Egle– y cuatro ninfas en Arolas –Aglaura, Galatea, Licoris y Amaltea–), son verbalmente deudoras de la bucólica virgiliana la situación en que se produce el encuentro de Sileno por parte de los jóvenes, la burla que éste sufre y la promesa de que si lo sueltan escucharán su canción. Así, comenzando por lo primero, la descripción del encuentro en Arolas (vv. 27-40):

Brillaba el sol en el cenit ardiente,
y ya todo pintado pajarillo
buscaba sombra y la sonora fuente
para templar su sed, cuando salían

de sus chozas Aglaura y Galatea
y por la verde selva discurrían
con la rubia Licoris y Amaltea:
llegaron a la gruta de Ericina
y allí, tendido sobre el duro suelo,
a Sileno encontraron que dormía;
junto a sus pies el jarro y ancha copa
exhaustos del licor echado había
y, de pámpanos verdes coronado,
gozaba de un descanso regalado,

parece claramente hecha a la sombra de estos versos de Virgilio (*Buc.* VI 13-17):

... *Chromis et Mnasyllus in antro*
Silenum pueri somno uidere iacentem,
inflatum hesternis uenas, ut semper, Iaccho;
serta procul tantum capiti delapsa iacebant
et grauis attrita pendebat cantharus ansa.

Y ahí está, en efecto, la llegada de los jóvenes a un idéntico escondrijo (“la gruta de Ericina” / *in antro*) para encontrarse con la similar escena de Sileno dormido por efecto del vino tomado (“y allí, tendido sobre el duro suelo, / a Sileno encontraron que dormía” / *Silenum pueri somno uidere iacentem,* / *inflatum hesternis uenas, ut semper, Iaccho*) y el desorden consustancial al estado de embriaguez en que está sumido (“junto a sus pies el jarro y ancha copa / exhaustos del licor echado había / y, de pámpanos verdes coronado, / gozaba de un descanso regalado” / *serta procul tantum capiti delapsa iacebant* / *et grauis attrita pendebat cantharus ansa*).

En segundo lugar, la burla que sufre el Sileno de Arolas es claro reflejo de la que padece el personaje virgiliano con muy pequeñas variantes. Si, en el escolapio, Sileno es pintado con moras y maniatado antes de despertarse (vv. 41-50):

Con negro fruto de un zarzal vecino
le pintaron el rostro de tal modo,
que espantaba a las mismas burladoras;
ataron pies y manos del beodo
y también las mancharon con las moras,

en Virgilio, Sileno es, en primer lugar, maniatado por los jóvenes Cromis y Mnasilo y, después, pintado con los frutos de un zarzal cercano por la náyade Egle tras despertar del sueño (*Buc.* VI 18-22):

*Adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo
luserat) iniciunt ipsis ex uincola sertis.
Addit se sociam timidisque superuenit Aegle,
Aegle Maiadum pulcherrima, iamque uidenti
sanguineis frontem moris et tempora pingit.*

Por último, el tercer y claro nexo de unión del texto de Arolas con el de Virgilio es el hecho de que los dos Silenos acepten obsequiar a los jóvenes con una canción para ser liberados. Lo que ya varía en uno y otro es el contenido de ésta, como dijimos antes, y la mediación o no de recompensa a cambio de ella. Pero en ninguno de los dos poemas falta el entorno natural sensible a la voz del rústico cantor. Ocurre en Arolas (vv. 57-60):

[...] y recorriendo con su boca un rato
las desiguales cañas de un silbato,
repitiendo su voz las peñas duras,
así cantó de ninfas rodeado;

y ocurre, con efectos más contundentes, en Virgilio (*Buc.* VI 27-28):

*Tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres
ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.*

Y aquí hay que poner punto y final a lo que de virgiliano tiene la égloga de Arolas, ya que el resto, la tonada de Sileno –pues la égloga termina, según dijimos, tomando de nuevo la voz el poeta para preguntarse, con cierto sarcasmo, si el viejo recibió de las ninfas el pago prometido (vv. 151-156)–, es ya una variación, muy probablemente, de la leyenda ovidiana de *Metamorfosis* sobre los amores de Glauco y Escila, y en los que participa la hechicera Circe¹⁷. La canción del protagonista

¹⁷ Aunque no menciona en ningún momento el nombre de los protagonistas del relato de Ovidio, hay en el texto de Arolas algunos indicios que permiten reconocer en su hechicera los rasgos de la Circe ovidiana. A pesar de que lógicamente el final de la leyenda de *Metamorfosis* que concluye con la transformación de la joven Escila no se incluye en la égloga del escolapio, en los vv. 91-96 en que describe los poderes mágicos de la embaucadora podemos entrever meridianas referencias a este episodio que, a buen seguro, Arolas debía conocer: “Ésta solía a veces con

aroliano, tras el encuadre anterior, relata los males de amor que en propia carne sufrió en su juventud por una joven llamada Neera (vv. 61-84) y sus intenciones de curar el mal acudiendo a una hechicera que, en realidad, pretendía ganarse con sus ensalmos el favor de Sileno (vv. 85-114). Llegado el momento de demostrar ante una nutrida concurrencia de ninfas y pastores el efecto mágico de sus encantamientos y cómo Sileno había olvidado el amor que sentía por Neera y se había transformado ahora en pasión hacia ella (vv. 115-138), la hechicera es objeto de burla general al quedar manifiesto que Sileno no ha borrado de su corazón a su amada ni ha prendido en él pasión alguna por la maga (139-150). La estructura del relato que conforma la canción de Sileno, vista así, guarda un estrecho parecido con la mencionada leyenda ovidiana de Glauco, Escila y Circe (según la relata Ovidio en *Met.* XIII 898-968 y XIV 1-69): en ambos casos nos encontramos ante un triángulo amoroso del que uno de sus vértices está representado por una hechicera que también pretende el amor del joven protagonista que ha acudido a ella buscando, a su vez, ayuda para curar su mal de amores, ya sea haciéndole olvidar ese amor –como el Sileno de la égloga de Arolas– ya sea consiguiendo que la muchacha de la que está enamorado le corresponda –como hace Glauco en Ovidio–.

En cualquier caso, bien que los rasgos que definen a la hechicera del texto de Arolas guardan muchas similitudes con los de la Circe del mito, lo cierto es que las características más definitorias de esa maga encuentran su mejor modelo en los numerosos pasajes de los elegíacos latinos –que tan bien conocía el escolapio– en que aparecen retratadas no sólo como personajes oscuros y tenebrosos, sino también como consejeras de amor. Y aunque son Ovidio, en *Amores* I 8, y Propertio, en IV 5, los que con su Dipsas y Acántide, respectivamente, mejor perfilan el retrato de la hechicera metida en asuntos de amor, Arolas parece haber tenido en cuenta las descripciones tibulianas para, en un caso, relatar de este modo las más conspicuas señas de identidad de los poderes de las alcahuetas (vv. 189-194):

Dicen que a un silbido convocaba
las almas pavorosas del Leteo,
que los huesos pestíferos mascaba
y, cuando más cuadraba a su deseo,

encanto / causar en los males tal mudanza, / que convertía en gloria el quebranto, / y en desesperación dulce esperanza, / transformaba en horribles las hermosas, / y en esquivas también las amorosas”.

movía tespestades, remolinos,
huracán, terremoto y torbellinos,

de acuerdo a Tibulo I 2, 45-52:

*Hanc ego de caelo ducentem sidera uidi,
fluminis haec rapidi carmine uertit iter,
haec cantu finditque solum Manesque sepulcris
elicit et tepido deuocat ossa rogo;
iam tenet infernas magico stridore cateruas,
iam iubet adpersas lacte referre pedem.
Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo,
cum libet, aestiuo conuocat orbe niues,*

o bien, en otro, construir así la imagen de la maga acuciada por una jauría de perros¹⁸
(vv. 121-126):

Permanecía junto a sus clamores;
y cuando en el albergue se escondía,
de carnívoros perros ladrones
y de lobos caterva la seguía
hasta que, al sacudir ella su vara,
ponía fin a lúbrica algazara,

sobre el reflejo de Tibulo I 5, 53-56:

*Ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris
quaerat et a saeuis ossa relictis lupis,
currat et inguinibus nudis ululetque per urbes,
post agat e triuibus aspera turba canum.*

4. La *Égloga* IV, por su lado, desarrolla en clave bucólica el mencionado episodio de Acteón narrado por Ovidio en *Met.* III 138-252 y dota al ya de por sí campestre relato ovidiano de algunos de los elementos pastoriles ya comentados en las anteriores composiciones del escolapio. Del mismo modo que sucedía con el episodio

¹⁸ Con semejante acompañamiento es presentada Circe en la descripción que hace Macareo de los reinos de la hechicera en *Met.* XIV 254-256: *Quae simul attigimus stetimusque in limine tecti,
/ mille lupi mixtique lupis ursique leaeque / occursu fecere metum.*

amoroso que daba contenido a la *Égloga* III y del que se extraía la consecuente moraleja, aquí la leyenda antigua es la canción que un pastor entona a su amada con fines también moralistas. Muy lejos parecen estar, pues, esta *égloga* y la anterior de la mirada admirativa que Arolas tendiera al mundo clásico en sus poemas de juventud; estas composiciones, a juicio de Díaz Larios¹⁹, miran a los modelos antiguos “con la retina del moralista zumbón” y resultan ser “de un pedestrismo total”, como reveladoras de la incapacidad poética en que se habría sumido el escolapio y que tal vez habría que achacar a la grave enfermedad mental que poco tiempo después de escribirlas lo llevó a la muerte.

Con respecto a los rasgos bucólicos que entroncan el poema, aunque sólo sea por esto, con la tradición pastoril, hay que señalar que, en efecto, la apertura de la *égloga* contiene algunos de esos elementos heredados de ella. Así, no falta el motivo del *arbore sub quadam* ni una escueta mención al *locus amoenus* en que se desarrolla la escena (vv. 1-6):

Pues tanto te deleitan mis cantares,
Eurídice divina y amorosa,
que endulzan tus pesares,
cuando sentada de la selva umbrosa
sobre la humilde grama aljofarada
oyes el son de rústica zampoña.

E igualmente, como un rasgo temático más del género pero de continua persistencia en las *églogas* arolianas, a continuación se introduce la tópica alabanza de la austera vida pastoril, animada por el solaz del amor, y el denuesto de la azarosa vida urbana, temas que en el escolapio ya hemos visto vinculados a los textos de Horacio y Tibulo; aquél en su *Epodo* II y éste muy especialmente en la elegía I 1. Cualquiera de los dos puede haber servido de modelo para la variación que sobre el asunto leemos de este modo (vv. 7-28):

Siempre preferiré yo mi majada,
y mi pobre rebaño con sus crías
a la ciudad, honores y riqueza:
mi tesoro mayor es tu belleza,
complacerte mi honor, mis alegrías.

¹⁹ *Ed. cit.*, vol. I, pp. LXII-LXIII.

Desde niño educado entre pastores,
no puedo conocer mayor ventura
que mis puros y plácidos amores,
que la selva y el valle y tu hermosura:
me tengo por feliz y tan contento
con pobre trato y mesa
y dulce apartamiento,
que veces mil me pesa
el rostro contemplar del ciudadano
hecho juguete del pesar tirano.

Y pues trompa de Marte generoso
no cuadra al labio mío,
sólo avezado a las querellas blandas
del niño Amor y al plácido extravío,
escucha con agrado mi tonada
del Acteón llamada,
que, por mirar, se vio tan sin ventura.

Por fin, el relato del mito ovidiano comienza en Arolas del mismo modo que lo hace en las *Metamorfosis*, con una específica mención al momento del día en que Acteón y sus compañeros dejan de cazar y se retiran al descanso. La circunstancia temporal, no obstante, aparece en el escolapio formulada de manera distinta a la leyenda de Ovidio, pero en uno y otro caso destaca el énfasis puesto por el poeta para subrayar el caluroso momento en que Acteón decide posponer la cacería. Así, Arolas, reformulando la perífrasis ovidiana de *Met.* III 144-145 (*iamque dies medius rerum contraxerat umbras / et sol ex aequo meta distabat utraque*), ubica de esta forma la escena al mediodía (vv. 37-42):

Callado habían las parleras aves
porque el estivo ardor las fatigaba
y, en vez de sus gorjeos tan suaves,
sólo de la cigarra se escuchaba
el monótono canto que más grita
cuanto con más furor el sol la agita.

También en la égloga del escolapio el joven cazador se dirige a sus hombres aconsejándoles el reposo y animándolos a emprender la siguiente jornada con nuevos bríos. Arolas reproduce parcialmente y de manera literal algunas de las junturas que conforman la alocución de Acteón a los suyos, pero, a diferencia de Ovidio y movido seguramente por el hecho de que más adelante no menciona a ninguno de ellos cuando se produce la muerte de Acteón, el escolapio cita los nombres de dos de los perros del joven hiantio, Licisca y Melampo, como parte de la montería que se dispone a descansar (vv. 43-60):

Acteón en extremo fatigado
de perseguir las fieras animosas
por alto monte, por tendido prado,
pedregales y selvas más frondosas,
llamó a todos sus dulces compañeros,
que ocultos acechaban los oteros,
y les dijo: dejad ñudosos linos,
el hierro agudo y caracol torcido,
que al extender sus rayos purpurinos
la aurora con fulgor apetecido,
volveremos mañana a nuestro ojeo
con mayor fuerza y singular deseo.

Que reposen Licisca y el Melampo,
que exceden en su curso al raudo viento,
o a su placer retocen por el campo,
mientras que disfrutamos verde asiento,
sombra apacible, céfiro agradable
y comida a los dioses envidiable.

La comparación con el correspondiente pasaje de *Met.* III 146-153:

*Cum iuuenis placido per deuia iustra uagantes
participes operum compellat Hyantius ore:
“Lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum,
fortunamque dies habuit satis! Altera lucem
cum croceis inuecta rotis Aurora reducet,
propositum repetemus opus. Nunc Phoebus utraque*

*distat idem terra finditque uaporibus arua:
sistite opus praesens nodosaque tollite lina!*”,

nos permite ver cómo, aparte del idéntico contexto y de la misma función que cumple el parlamento de Acteón con respecto a sus compañeros, el texto de Arolas ha querido traducir algunas expresiones ovidianas. Así, se ha fundido en una sola mención la referencia a los útiles de caza traduciéndose lo que en Ovidio era *lina madent... ferrumque cruore ferarum* y *nodosaque tollite lina* como “... dejad ñudosos linos, / el hierro agudo...”. También la alusión a la jornada siguiente mantiene la misma referencia perifrástica al amanecer e idéntica mención al renovado entusiasmo del día de después: en Ovidio se formula del modo *altera lucem / cum croceis inuecta rotis Aurora reducet, / propositum repetemus opus* y en Arolas como “que al extender sus rayos purpurinos / la aurora con fulgor apetecido, / volveremos mañana a nuestro ojeo / con mayor fuerza y singular deseo”.

Pero no todo el material ovidiano se despacha con la misma vocación sintetizadora. Muy al contrario, es el poeta latino el que, a la hora de describir el entorno de la gruta de Diana a la que Acteón ha llegado en su distraído error por el monte, dedica poco más de media docena de versos a la descripción del lugar (*Met.* III 155-162):

*Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla; simulauerat artem
ingenio natura suo; nam pumice uiuo
et leuibus tofis natium duxerat arcum;
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos succinctus hiatus,*

mientras que Arolas, como queriendo reafirmar la pertenencia de su poema al género pastoril, amplifica de buen grado esa sucinta referencia abundando en las excelencias del enclave ameno de la gruta y en la rara belleza del lugar (vv. 61-90):

Alrededor de una colina hermosa
se ve el lugar más bello y encantado,
por la naturaleza primorosa
con extraño secreto fabricado

para enseñar el arte, que es muy vano
en copiar su belleza esfuerzo humano:

 porque de todas partes se levantan
peñascos gigantescos y horrorosos,
que al tímido mortal tal vez espantan,
para ocultar los senos deliciosos
de aquel recinto fresco y peregrino,
vergel de Flora y su primor divino.

 Por entre las grietas revestidas
de moho y de silvestres yerbecillas,
precipitan sus fuertes avenidas
torrentes claros, dulces fuentecillas
que forman mil remansos deliciosos,
do se bañan los cisnes melodiosos.

 Si se vuelve la vista a los costados,
se pierde en alamedas deleitosas,
en vergeles tan ricos y adornados,
que es fuerza que las gracias primorosas
cultiven tanto arbusto y tantas flores
como por distracción de sus amores.

 Hay una gruta dentro fabricada
de vivo pedernal, y baño hermoso
de mármol pario y agua regalada
para templar el fuego riguroso
con que molesta la estación estiva,
a delicados cuerpos tan nociva.

Sin embargo, la pauta ovidiana sigue estando presente en la descripción del baño de Diana, en la llegada de Acteón a la gruta y, asimismo, en la propia metamorfosis de éste en ciervo, tanto en lo que se refiere a su aspecto físico como al talante que adopta del animal. Comenzando por lo primero, todos y cada uno de los detalles narrados por Ovidio en la morosa referencia al baño de la diosa (*Met.* III 163-172):

*Hic dea siluarum uenatu fessa solebat
uirgineos artus liquido perfundere rore.*

*Quo postquam subiit, nympharum tradidit uni
armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos;
altera depositae subiecit bracchia pallae;
uincla duae pedibus demunt; nam doctior illis
Ismenis Crocale sparsos per colla capillos
conligit in nodum, quamuis erat ipsa solutis.
Excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque
et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis,*

los tenemos también en la égloga de Arolas –salvo los nombres de las ninfas que ayudan a Diana, de los que se mencionan dos que no aparecen en el relato de *Metamorfosis*–, incluso con una cierta textualidad (vv. 91-108):

Aquí la diosa de la selva umbría,
Diana, de sus ninfas rodeadas,
se puso a descansar como solía,
con la caza y ardores fatigada;
de la aljaba y del arco despojóse
y al voluptuoso baño preparóse.

Con un lazo de perlas embutido
sus blondas trenzas recogió Risea,
errantes con el céfiro atrevido;
cogió su vestidura Galatea
y dos no menos bellas y agraciadas
desataron sus plantas delicadas.

Otras sobre su cuerpo derramaban
de cristalinas urnas agua pura,
y de dorados pomos la aplicaban
la esencia del jazmín que el arte apura:
todas, en fin, cumplidas sus funciones,
admiraban sus lindas proporciones.

En cuanto a lo segundo, la llegada de Acteón a la gruta de Diana se produce tras el desnortado deambular del joven guiado tal vez por la fatalidad de su destino, tal como se cuenta en el texto ovidiano (*Met.* III 174-176):

*Ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemus ignotum non certis passibus errans
peruenit in lucum: sic illum fata ferebant,*

y se reproduce, también con cierta literalidad, en el poema de Arolas (vv. 109-114):

Acteón de los suyos separado,
que así su airada suerte lo quería,
recorrió todo el bosque y todo el prado,
hasta que se acercó a la gruta umbría
y, poniendo los ojos en la diosa,
labró su perdición tan afrentosa.

Y, en tercer lugar, tras el tumulto que en Ovidio se dice que formaron las ninfas al ver penetrar a Acteón en la cueva –cosa que se omite en la égloga de Arolas–, la metamorfosis del joven operada por Diana, quien, al no tener a mano sus flechas, arroja sobre el rostro del cazador un poco de agua, produciéndose de ese modo y lentamente la transformación –de aspecto y de talante– que impulsa a Acteón a salir huyendo, según refiere la epopeya latina (*Met.* III 188-198):

*... ut uellet promptas habuisse sagittas,
quas habuit, sic hausit aquas uultumque uirilem
perfidit spargensque comas ultricibus undis
addidit haec cladis praenuntia uerba futurae:
“Nunc tibi me posito uisam uelamine narres,
si poteris narrare, licet!” Nec plura minata
dat sparso capiti uiuacis cornua cerui,
dat spatium collo summasque cacuminat aures
cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat
cruribus et uelat maculoso uellere corpus;
additus et pauor est...,*

la tenemos descrita punto por punto –salvo la transcripción de las palabras que la diosa dirige al joven– en el relato del escolapio (vv. 115-126):

Irritada Diana, tuvo a mano
el agua, no las rápidas saetas
y, arrojándola al rostro del villano,

según cuentan los hábiles poetas,
en premio de su loco atrevimiento
lo convirtió en un ciervo en un momento.

Le nacieron los cuernos en la frente
que imitan los arbustos delicados,
las agudas orejas de repente,
el largo cuello con los pies delgados,
y le infundió un pavor tan vigilante
que teme hasta su sombra vacilante.

También aquí puede notarse la recepción casi literal de algunas junturas ovidianas que muestran el seguimiento obvio de la plantilla del texto latino (algo que, además, parece constatar el propio Arolas al apostillar su relato con un “según cuentan los hábiles poetas”): así ocurre con el agua que opera el castigo en sustitución de las flechas y que se lanza al rostro de Acteón (*ut uellet promptas habuisse sagittas / ...hausit aquas uultumque uirilem / perfudit / “Irritada Diana, tuvo a mano / el agua, no las rápidas saetas / y, arrojándola al rostro del villano...”*), con la casi idéntica sucesión de las partes del cuerpo del cazador que se mutan en las correspondientes de un ciervo (*dat sparso capiti uiuacis cornua cerui / dat spatium collo summasque cacuminat aures / cum pedibusque manus / “le nacieron cuernos en la frente... / las agudas orejas de repente, / el largo cuello con los pies delgados”*) y, por último, con el carácter asustadizo que el joven también adopta del animal (*additus et pauor est / “y le infundió un pavor tan vigilante”*).

Menos atento a la leyenda ovidiana se muestra ya Arolas cuando se trata de referir la muerte de Acteón. En esta ocasión, el escolapio omite el largo pasaje que Ovidio dedica a dar cuenta del nombre de todos los perros del cazador y evita extenderse sobre el “trágico fin” que el joven encuentra al ser devorado por sus perros. De todo este final sólo guarda paralelo con Ovidio la mención a la carrera que emprende Acteón nada más operarse la transformación. En efecto, únicamente la alusión ovidiana a esta circunstancia (*Met.* III 198-199):

*...Fugit Autonoeiūs heros
et se tam celerem cursu miratur in ipso,*

es lo que de esta parte del relato de *Metamorfosis* podemos encontrar en la estrofa que Arolas dedica al final del episodio (vv. 127-132):

Corriendo el infeliz por la llanura
fue visto de sus perros roedores
que, engañados al vivo en su figura,
en su señor cebaron sus furores,
hasta que, haciendo presa con herida,
trágico fin pusieron a su vida.

Parece, en fin, como si el poeta, cansado ya de la leyenda, hubiera puesto un apresurado punto final que le evita tratar el fatal y espeluznante desenlace del mito, pues la dulzura de Eurídice, la amada del pastor, que se echa a llorar una vez que el cantor llega a este punto, parece ser la coartada que le evita a Arolas hurgar en tan sangrientos detalles que no cuadraban con el bello remanso de paz en que se desarrolla una escena que se había abierto, recordemos, con la típica ambientación pastoril del género (vv. 133-144):

Mas ya, Eurídice, lloras con tristeza
la suerte desgraciada y enojosa
que tuvo de Acteón la ligereza
y su curiosidad tan peligrosa:
tú quisieras, bien mío, que Diana
no fuera tan terrible y tan tirana.

Consuélate más bien, que ya en el día
los dioses mitigaron sus rigores
y siempre disimulan la osadía
a favor de los tristes amadores:
pues por las tales causas en mil modos
Acteones serían casi todos.

En estos últimos versos de la égloga, en efecto, parece resonar esa nueva dimensión moralista que había cobrado la poesía de Arolas al final de su producción y con ellos se cierra la mirada cansada que en sus postreras entregas el poeta tendiera hacia la tradición poética latina.