

# El tema de Acteón en Barahona de Soto y Mira de Amescua

Juana Toledano Molina

I. B. «Marqués de Comares», Lucena

A lo largo del Siglo de Oro muchos autores se sintieron atraídos por el tema de la metamorfosis de Acteón, el desgraciado cazador que consiguió ver desnuda a Diana y al que, como castigo, la diosa transformó en ciervo y fue devorado por sus propios perros. Si tenemos en cuenta los datos que aporta Cossío al examinar las fábulas mitológicas en nuestra literatura, vemos que ha computado en torno a una docena<sup>1</sup> los textos y autores que tratan el tema mitológico ovidiano.

Algunos de estos autores son andaluces, como Luis Barahona de Soto, Antonio Mira de Amescua y José Antonio Porcel, por mencionar poetas oriundos de esta ciudad o ligados de alguna manera a ella, aunque podemos añadir alguno más, como el escritor cordobés Enrique Vaca de Alfaro (nacido en 1635), autor de una metamorfosis de Acteón<sup>2</sup>, y el poeta montillano del barroco tardío, al igual que el anterior, Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto (1661-1738), que se ocupó del tema de Acteón en dos ocasiones, y cuya obra permanece inédita<sup>3</sup>.

1. José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, p. 800.

2. Una referencia al mismo texto, que no hemos visto, en el apéndice II a Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 714-715. También existe edición reciente del más conocido catálogo de escritores cordobeses de Vaca de Alfaro, cfr. José Luis Escudero López, *Córdoba en la literatura. Estudio bio-bibliográfico (Siglos XV al XVII)*. *El Ms. de E. Vaca de Alfaro*, Córdoba, Universidad, 1988.

3. Agradezco el dato a Antonio Cruz Casado, que se ha ocupado de la cuestión en su estudio «Los poemas de tema mitológico en *El cisne andaluz*, de Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738)», *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1944, vol. I, pp. 281-297; concretamente Arana trata el tema en un epigrama de ocho versos, «A la fábula de Diana y Acteón, vuelto en ciervo por haberla enamorado», *El cisne andaluz*, Segunda parte, Libro Primero, f. 32 r., y en un romance de 68 versos, «A la

En Barahona de Soto es conocida su predilección por el tema cinegético, tal como se aprecia ampliamente en sus *Diálogos de la Montería* y en muchos lugares de *Las lágrimas de Angélica*; este gusto por la caza pudo influir en la elección de esta fábula para componer una «traducción» o perífrasis en verso, que Cervantes alabó, en el *Quijote*, con el calificativo de «felicísim[a]».

Más de veinte años separan la redacción de los poemas de Barahona y de Mira, puesto que el primero se compuso antes de 1587, según testimonio de Agustín de Tejada<sup>4</sup>, y el segundo ya estaba escrito y divulgado para 1614, puesto que en una carta de Góngora, de septiembre de ese año, a persona desconocida, que quizás pudiera ser don Juan de Villegas, Alcalde mayor de Luque<sup>5</sup>, se dice que ha pedido el *Alteón* [sic] del señor Mescua al poeta toledano Baltasar de Medinilla, con el que mantiene correspondencia<sup>6</sup>. Ambos son poemas mitológicos, pero se alejan de la corriente moralizante tan común en algunas de las adaptaciones ovidianas.

Como se sabe, con cierta frecuencia, la mitología se encuentra utilizada con un carácter moral y ejemplar, a lo que no es ajena cierta tradición mitológica que pretendía encontrar encerrada en los mitos una serie de consejos, advertencias o directrices de orden moral, cuando no ideas muy cercanas al cristianismo. Es conocido el hecho de que, ya en la Edad Media, se realizan determinadas versiones de Ovidio moralizado, hecho que, junto con los bestiarios de la misma época, impregna esta parcela de la cultura clásica de contenidos fácilmente asumibles por el público de la Contrarreforma. En el fondo de todo ello puede percibirse la idea de que la mayor parte de las

---

fábula de Acteón y Diana», *ibidem*, Libro Segundo, f. 107 r.-v. Estos poemas no fueron conocidos por Cossío, que sólo consultó la primera parte de la extensa colección inédita del montillano.

4. El testimonio de Agustín de Tejada se encuentra en sus *Discursos históricos de Antequera*, que son del año señalado según Rodríguez Marín. Cfr. Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1903, p. 175.

5. En la carta se indica que el personaje al que va dirigida se encuentra en Luque, y a este lugar cordobés Góngora le pide alcarras: «No le valdrá a vuestra merced la excusa de vasija para las alcarras, que nariz le sacaremos del brazo. Una tengo de Vuestra merced que sabe el camino de Luque, y así la envío con este mensajero para que socorra Vuestra merced las pocas alcarras que me quedan», Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé, Madrid, Aguilar, 1972, p. 900. Del año 1615 es el soneto «A Juan de Villegas, Alcalde mayor de Luque, por don Egas Venegas, señor de aquella villa», *ibidem*, p. 506. Ya Artigas señaló la identificación apuntada, *ibidem*, p. 1190.

6. Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé, *op. cit.*, p. 900. Sobre Medinilla, cfr. Miguel Ángel Pérez Priego, «Poetas toledanos del barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», *Homenaje a Juan Manuel Rozas, Anuario de Estudios Filológicos*, IX, 1986, pp. 225-238.

historias que nos legó la antigüedad admiten una interpretación simbólica, tal como indica, por ejemplo, Barahona de Soto en sus *Diálogos de la Montería* a propósito de Homero: «de suerte que todo lo que Homero escribió es un ejemplo de la vida humana, y aun que en deleitosas fábulas escondió misteriosamente todo lo que en cada suerte de hombres es lícito y necesario»<sup>7</sup>. Sin embargo, algunos escritores de nuestro Siglo de Oro siguieron pensando que en los relatos mitológicos hay una marcada ausencia de moralidad, de lo que se hace eco Lope de Vega al afirmar, en la dedicatoria al Maestro Alonso Sánchez de su comedia *El desconfiado*: «Riense muchos de los libros de caballerías, señor maestro, pues por la misma serían algunos de la antigüedad tan vanos e infructuosos como el *Asno de oro*, de Apuleyo, el *Metamorfoseos*, de Ovidio, y los *Apólogos* del moral filósofo; pero penetrando los corazones de aquella corteza, se hallan todas las partes de la filosofía, es a saber: natural, racional y moral»<sup>8</sup>. En el ámbito hispánico se busca este aspecto docente y doctrinal, normalmente de carácter simbólico, en diversos manuales o recopilaciones de mitología, como ocurre en la *Filosofía secreta* (1585), de Juan Pérez de Moya.

Aunque en ninguno de los textos que nos ocupan está presente la moralización, los poemas de Barahona y de Mira son bastante distintos, a pesar de tratar el mismo tema mitológico, distinción que se advierte no sólo en el metro y en la extensión, sino también en el punto de vista desde el que se narra la fábula mitológica, con una implicación sentimental directa en el relato por parte de Barahona y un acentuado distanciamiento en el caso de Mira.

Las estrofas empleadas por estos autores corresponden a etapas bastantes diferentes de la literatura; Barahona recurre a una estrofa un tanto arcaizante para la época en que compone su poema, las coplas reales, que constan de dos redondillas de a cinco versos y que suelen confundirse ocasionalmente con las quintillas. Este esquema métrico se empleó ya en el Cancionero de Baena y en Juan de Mena y fue especialmente querido por los poetas españoles del siglo XVI refractarios a la corriente italianizante, como Cristóbal de Castillejo; también Cervantes lo empleó en algunas composiciones intercaladas en *La*

7. [Luis Barahona de Soto], *Diálogos de la Montería*, ed. Francisco R. de Uhagón, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1890, p. 3. La cita mencionada está en forma interrogativa en el original, aunque viene confirmada afirmativamente por la expresión que sigue: «yo le dije que sí».

8. Lope de Vega, *El desconfiado, Trecena parte de las comedias...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620, f. 106 v.

*Galatea*<sup>9</sup>. La disposición de la rima en esta composición de Barahona es la más frecuente (ababa, ccddc), la misma que había empleado Cristóbal de Castillejo en su *Fábula de Acteón*. Sigue nuestro autor, en consecuencia, una tendencia métrica más bien tradicional.

Al contrario Mira recurre a la octava real, cuyo uso había sido muy frecuente en la literatura italiana, tanto en la poesía épica como en la lírica; su adopción por Boscán, Garcilaso y Hurtado de Mendoza, entre otros, consagra este esquema métrico, que encontramos empleado en obras tan representativas como la *Fábula de Adonis*, de Hurtado de Mendoza, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, o el *Canto de Caliope*, de Cervantes.

Si la métrica es distinta en ambos poemas, también la extensión difiere mucho; Barahona dedica al tema 101 estrofas, que hacen 1.010 versos, y Mira 58 octavas, que suponen 464 versos. El lucentino se extiende en su tratamiento el doble, en cuanto al número de versos se refiere, de lo que lo hace el escritor guadijeño.

En realidad, Barahona lo que pretende en esta *Fábula de Acteón* es un empleo personal del mito en una situación amorosa de rasgos muy específicos. Para ello intercala con frecuencia en la historia de Acteón y Diana múltiples referencias a la amada inflexible y a veces cruel, destinataria de su composición, de tal manera que lleva a cabo una acentuada *amplificatio* del texto ovidiano.

La crítica<sup>10</sup> ha señalado dos rasgos fundamentales en este poema; por una parte la minuciosidad descriptiva a que nos tiene habituados Barahona, como puede verse en muchos pasajes de *Las lágrimas de Angélica*, y por otra parte cierta blanda sensualidad, de carácter renacentista, que sirve para contrarrestar el metro tradicional señalado, el cual se encuentra potenciado, a veces, por cierto conceptismo y retorcimiento expresivo que recuerda la manera de los cancioneros. La sensual complacencia a la que nos referimos se advierte bien en el pasaje del baño de Diana:

Otra ninfa, diligente,  
la ropa de grana y oro  
le quitó liberalmente,

9. Cfr. los lugares correspondientes de Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.

10. Cfr. José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, op. cit., p. 240 y ss.

y descubrióse un tesoro  
 más bello que el sol de Oriente;  
 descubrióse el blanco pecho,  
 de masa celestial hecho:  
 dos montes y una cañada  
 de blanca nieve cuajada,  
 y el Amor allí deshecho<sup>11</sup>.

El mismo efecto se consigue, desde la perspectiva de Anteón, cuando se nos describe la belleza desnuda de la diosa:

Vido el rostro sin igual,  
 los topacios y el coral,  
 puestos por arte sutil,  
 el aljófar y el marfil,  
 la púrpura y el cristal.  
 De un brazo que alto tenía  
 vio el molledo blanco y grueso,  
 la mano, que al sol vencía,  
 con que el duro arco de güeso  
 alargaba y encogía<sup>12</sup>.

No ocurre así con el doctor Mira, que narra bellamente la historia conocida, sin ninguna referencia a su situación personal, sino limitándose a exponer de forma directa y objetiva los hechos, aunque recurra ocasionalmente a determinados rasgos que tienden a españolizar el tema, como puede verse en la mención del caballo andaluz que monta el joven cazador:

En español caballo al monte vino,  
 que en el Betis pació malvas y flores,  
 queriendo no dejar desta manera  
 ave en el aire, ni en el monte fiera<sup>13</sup>.

11. Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto, op. cit.*, pp. 644-645.

12. *Ibidem*, pp. 650-651.

13. Mariano de la Campa, «La *Fábula de Acteón y Diana*, de Antonio Mira de Amescua», *Manuscr. Cao*, 1, 1988, p. 51, grafía actualizada en ésta y en todas las citas del poema.

No ofrece el texto de Mira elementos tan cultos que impidan una comprensión del mismo a un lector no versado en la mitología y la cultura rebuscada, tal como haría después Góngora en su *Polifemo*, sino que se limita a una expresión sin excesivos adornos retóricos, salvando los que son propios de la época, de tal manera que el poema resulta medianamente comprensible para un lector habituado a la frecuentación de textos del Barroco, con tal de que esté un tanto versado en la mitología.

El argumento sigue de cerca y más o menos ordenadamente la fábula ovidiana, que se inicia con la presentación del personaje, entre cuyos rasgos físicos figura la belleza y que es, al mismo tiempo, un buen cazador, conocedor de los métodos de caza (redes, rececho, disfraz con árboles, máscara de un toro, etc.).

Aunque el relato ofrece rasgos objetivos básicos, el autor se dirige en alguna ocasión al cazador para advertirle del peligro al que se va a enfrentar; de esta manera dice:

da treguas, si no paz, al monte ameno,  
no sigas con espíritu obstinado  
las fieras, que tal vez si no sosiegas  
amarás el descanso que las niegas<sup>14</sup>.

De la misma manera le incita a huir, más adelante, una vez que ha visto a la diosa desnuda:

Huye mancebo, porque no permite  
que miren su deidad ojos humanos,  
vanos antojos son, huye, no quite  
tu loco ardor el agua de sus manos<sup>15</sup>.

El ambiente cinegético domina gran parte del poema, especialmente en aquellas octavas en que tiene lugar la gran batida que desemboca en una cacería indiscriminada. El joven Acteón sigue un arroyo que va a dar al atractivo lugar donde se refugian las ninfas de los rigores del verano; allí la diosa Diana se despoja de sus pertenencias y se lava seguida de sus ninfas. Una de las ninfas,

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*, p. 58.

Lisis, entona una canción, que sirve de guía al joven cazador y llega a mirar a la diosa desnuda. La escena carece del sensualismo que hemos visto en Barahona.

El destino es ineludible, afirma Mira, por lo que tiene lugar la transformación, una vez que Diana le ha arrojado agua a la cara, en una octava, la 43, de acentuados rasgos barrocos.

Acteón se ve en el agua y se aborrece, en tanto que la diosa le cuenta que no podrá nunca referir su hermosura desnuda. El resto del poema narra la persecución del ciervo Acteón por parte de sus propios perros; Melampo es el primero que lo ataca y el único que se menciona (en tanto que en Barahona aparecen todos los Ovidio incluye en el episodio). Todos los perros le persiguen y Acteón se esconde herido en una fuente cristalina que se tiñe de rojo con su sangre; quiere hablar y no puede y luego le sobreviene la muerte. La composición termina con una indicación de tiempo; es al anochecer cuando tiene lugar la muerte del desgraciado cazador.

No nos parece que esta fábula de Mira tenga que incluirse en la órbita de influencia del *Polifemo* gongorino, y el mismo Cossío no apunta en esa dirección<sup>16</sup>, sino que más bien se nos antoja un texto anterior y con frecuencia ajeno a la lírica de tendencia acentuadamente cultista. Quizás el caso inverso sea más factible, puesto que, como hemos señalado, Góngora lo reclama en una de sus cartas de hacia 1614, aunque su poema en octavas se hubiera redactado dos años antes de la fecha señalada.

Hay alguna situación en Mira que puede evocar la misma y posterior en Góngora, como «el confuso tropel de cazadores» de la octava 11, que llevan azores de Noruega, de la misma manera que se nos describe la llegada de cazadores al final de la Segunda Soledad, con la referencia a las mismas aves de cetrería, «raudos torbellinos de Noruega», aunque la mención de estas aves y su origen es un lugar común en muchos textos cinegéticos.

No es factible en este momento realizar un estudio detenido de aquellos rasgos aparecidos en el poema de Barahona por los que este texto podría incluirse en el período prebarroco de la literatura española, en la corriente que

16. José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, op. cit., p. 544. Con todo, Cossío la sitúa en un capítulo aparte y ajeno a la influencia gongorina, dedicado a los «Poetas granadinos», al mismo tiempo que señala: «El caso de haberse escrito la fábula de Mira de Amescua por ese tiempo [el de los Polifemos, de Luis Carrillo y de Góngora] sería francamente excepcional, aunque no imposible, y así me inclino a situarla en los años que inmediatamente sucedieron a los de la divulgación de los poemas de Carrillo y Góngora».

suele denominarse manierismo, pero podríamos señalar que el tema central, la reconvención reiterada a la amada, está un tanto en segundo término y resulta más importante para el autor que el tema mitológico, mucho más visible y aparentemente central, aunque lo que en realidad se hace es una utilización subordinada al problema amoroso inmediato del poeta. Nos parece que este rasgo puede considerarse definitorio en un texto literario con algunos rasgos manieristas, tal como han puesto de relieve algunos críticos de nuestra época<sup>17</sup>.

No ocurre así con el poema de Mira de Amescua, que ofrece sin ninguna intención secundaria, salvo la admonición apuntada, una fábula mitológica de rasgos claramente barrocos, es decir, dedicada desde el principio al fin a presentar una narración mítica con los adornos retóricos propios de aquel período.

17. Cfr. entre otros, Emilio Orozco, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía», *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 155-187, y José Lara Garrido, *Poética manierista y texto plural (Luis Barahona de Soto en la lírica española del XVI)*, Málaga, Universidad, 1980.