

## La Fábula de Narciso de Gregorio Silvestre

MARÍA DOLORES SOLÍS PERALES

*Universidad de Granada*

**Abstract:** The fable of Narcissus is an example of the literary works by the Portuguese poet Gregorio Silvestre and we have tried to show that, in some aspects, the poem is related to the poetic ideas of the Renaissance. However, in other cases, it meticulously respects the linguistic ideas of the poets of the fifteenth century. It is an elegant and good example of the growing importance of mythology among writers.

**Keywords:** Classical Tradition; Renaissance; Spanish Poetry; love fable; Gregorio Silvestre.

Gregorio Silvestre no escapa en su condición de creador literario a cuanto sucede a todos los poetas, quienes, junto a un sello personal más o menos logrado, son también fruto de su época. En su caso el problema se acentúa porque fue un poeta de encrucijada. Esto es demostrable si seguimos a grandes rasgos su biografía vital y literaria. Hijo de padre portugués y de madre española pasa su más temprana infancia a caballo entre la capital lusitana, en la que nació el 31 de diciembre de 1520, y la localidad extremeña de Zafra hasta que en 1526 sus padres, Juan Rodríguez y María de Mesa, reciben de Carlos V un privilegio de hidalguía que los incardinaría a esta tierra española. Entre las amistades de sus padres en Zafra debemos destacar sus relaciones con la casa de los Sánchez de Figueroa, condes de Feria, puesto que incorporan a nuestro poeta a su servicio cuando contaba catorce años. Se iniciaba entonces un periodo en la vida del joven Silvestre profundamente revelador y en el que su espíritu burlón e inquieto encontraría asidero buceando en los entresijos del arte musical y literario. Es la primera afición la que le lleva a fijar definitivamente su residencia en Granada al conseguir en 1541 el puesto de organista en su catedral. Su fama en este campo es inversa al conocimiento que tenemos de su educación musical. Pero de aquélla se desprende que debió formarse de acuerdo con el gusto de la música religiosa de la época en general y de la andaluza en particular. No hay duda que los

encomios a sus cualidades musicales determinaron su estancia en Granada, sirviéndole de salvoconducto para desarrollar su segunda afición, asistir a la academia literaria que los Granada Venegas celebraban en el palacio de Cetti Mariem, nombre de la esposa del primero de la estirpe y a la que acudían numerosos poetas que residían en Granada en esta segunda mitad del siglo XVI tales como Pedro de Padilla, Gaspar de Baeza, don Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Juan Latino, Luis Barahona de Soto, considerado uno de los mejores poetas de la escuela antequerano-granadina y con el que mantuvo una estrecha amistad, y Jorge de Montemayor, paisano suyo, con el que comparte una serie de afinidades de tipo biográfico como fue su venida a España, sus aficiones musicales y sus relaciones con la nobleza.

Cuando Silvestre llega a Granada vive en su recuerdo y en su pluma los modelos literarios de sus años al servicio de los condes de Feria. Los ecos del amor cortés y el gusto por la poesía cancioneril traducidos en el empleo de conceptos amorosos nos conduce a la obra de Garcí Sánchez de Badajoz, así como algunos títulos, *Lamentaciones de amor*, o el tema de la obra *Infierno de amor*. Y junto a este poeta, Torres-Naharro y don Juan Fernández de Heredia. No en balde se formó en la poesía cancioneril del siglo XV, orientando durante largo tiempo su esfuerzo personal, su trabajo y su capacidad a ese ideario. El gusto por los conceptos, la alegoría, los juegos de ingenio, el realismo y las sutilezas hunden sus raíces en la veta tradicional castellana y son el cañamazo sobre el que Silvestre teje su intención moralizante que, lejos de oscurecerse, refulge también en sus tres fábulas: en la “Fábula de Píramo y Tisbe” al dirigirse a los lectores, en la de “Narciso” al advertir a doña María de los peligros de vivir al margen del amor y en la de “Dafnes y Apolo” a doña María también a la que acusa de crueldad frente a su firmeza y amor.

En la fábula de Narciso<sup>1</sup> encontramos cierta tendencia al realismo que se adensa en ocasiones y dista mucho de los modelos italianos idealizantes:

*En obra muy extraña y peregrina  
es grande inconveniente que se vea  
cualquier sola raya que esté indigna  
de mano que de gran primor no sea.*

---

<sup>1</sup> SILVESTRE, G. *Poesías*, ed. de A. MARÍN OCETE (Granada 1939) 263-287. El número que aparece a la derecha de los versos corresponde al número de estrofa en la citada obra.

*Y así la ropa cuanto más es fina  
la mancha viene a ser cosa más fea...(3)*

*... tomar por elección lo que le daña,  
siquiera por hacer del juego maña. (78)*

Otro rasgo es la persistencia del mundo caballeresco que es sentido en el renacentista como nostalgia o como liberación:

*... ni furia de león, fiera, intratable,  
ni entrada de castillo inexpugnable. (69)*

Podemos espigar incluso expresiones muy apartadas del decoro renacentista:

*Mas luego que entendió Juno el romance  
le dijo...(30)*

Pero dejando a un lado su entusiasmo por el viejo estilo como algo irreductible en su dilatada idiosincrasia poética, las circunstancias de su tiempo lo empujaron al conocimiento y cultivo de la nueva poesía, la renacentista. La existencia de un excelso poeta, cercano al monte Parnaso, le hace mirar con simpatía los nuevos aires poéticos. El servilismo garcilasiano no escapa a nuestra mirada en la lengua literaria empleada y en la presencia del epíteto. El sintagma “*prado fresco y oloroso*” recuerda el “*fresco y verde prado*” del toledano. Es el color de Garcilaso, como es su sentido de la naturaleza, los que descubren la descripción del prado. En la estrofa, octava real con la que imita al Garcilaso de la “Égloga tercera” y en el tratamiento del mito como fuente de belleza y cantera de motivos posibles, no como ejemplaridad, según se desprende de los mitos tocados por el maestro. El soneto “A Dafne ya los brazos le crecían” menudea en su “Fábula de Dafnes y Apolo” por encima del magisterio más familiar que ejerció sobre él Cristóbal de Castillejo.

Ahora bien, la concepción medieval del mito como ejemplificación y castigo también está presente. La muestra siguiente lo refrenda:

*Mirad, señora mía, que os aviso,  
no os vuelva amor así en alguna cosa  
por veros más cruel que vió a Narciso,  
más áspera, más dura y más hermosa.  
Que ya que os vuelve en flor de improviso  
en lirio o alhelí, clavel o rosa,  
instrumentos seréis naturalmente  
que a todos da placer y él no lo siente. (97)*

No debe extrañarnos puesto que los mejores traductores de Ovidio en el siglo XVI o al menos los más famosos suelen contener alegorías en la línea de la tradición medieval. No en balde las ediciones más leídas y publicadas en el siglo XVI siguen siendo las de Jorge de Bustamante<sup>2</sup>, Sánchez de Viana<sup>3</sup> y Pérez de Moya<sup>4</sup>.

Sin olvidar que la base sobre la que se construye el texto es una fábula ovidiana contenida en el libro III de la *Metamorfosis*. Encontramos la diacronía ordenada del mito, aunque en el decurso de la dilatada historia se percibe algo más que la mera recreación del antaño Narciso. La amplificación recorre las venas del poema al servicio de una intención plural. Unas veces para la exposición de ideas relacionadas con situaciones personales: Silvestre se está refiriendo a sus relaciones con una mujer concreta a la que poetiza con el nombre de doña María; alude a la decadencia moral de su tiempo en la misma línea que lo hacen los hermanos Valdés. Alfonso Valdés, el más laureado de los hermanos, escribió el *Diálogo de Mercurio y Carón* donde vitupera el afán por la riqueza, la ambición política y la pérdida de la virtud y de la piedad. Otras veces, la parte del león se la lleva el intento de crear una teoría amoratoria a propósito de su amor por doña María, exponiéndola de un modo desordenado al hilo de los acontecimientos que tienen mucho que ver con el fosilizado amor cortés de la poesía cancioneril del siglo XV. O bien su pluma rinde tributo a la cultura de su tiempo. La descripción de la naturaleza como vindicación que hace el Renacimiento de ese elemento ocupa el hondón de la fábula como marco donde ocurren las frustradas escenas amorosas. En ocasiones, el poeta complica el argumento desdeñando el modo lapidario de Ovidio. El coro elegíaco de las ninfas lo demuestra, al mismo tiempo que recuerda los lamentos de Nemoroso y Salicio por Galatea y Elisa.

Otras vinculaciones con ideas difundidas en el siglo XVI frecuentan la fábula con cierto desarrollo y profundidad. Por ejemplo, el *locus amoenus* horaciano, aunque la presencia de los árboles le imponga un serenado concubinato con Virgilio; la misma forma que elige, importada de Italia, y a la

---

<sup>2</sup> *Las Metamorfoses o Transformaciones de Ovidio, en quinze libros*, traducidos de latín en castellano, editor D. MORRÁS (Madrid 1664).

<sup>3</sup> OVIDIO, *Las Metamorfosis*, traducción de P. SÁNCHEZ DE VIANA (Barcelona 1990).

<sup>4</sup> PÉREZ DE MOYA, J. *Philosophia secreta*, ed. de E. GÓMEZ DE BAQUERO, vols I-II (Madrid 1928).

que no se pudo sustraer. La lengua a trechos parece vincularse al siglo XV en tanto en cuanto encontramos conceptos pero también profusamente empleado el epíteto garcilasiano. Todo esto hace muy difícil ubicar a Silvestre de un modo preciso y exacto, puesto que el autor nos da una de cal y otra de arena. No fue un mero medieval pero tampoco fue un renacentista en su plenitud. Unos lo consideran un garcilasiano, otros lo juzgan un castellanista. Su situación es, por lo tanto, muy parecida a la de Hurtado de Mendoza y a la del mismo Cristóbal de Castillejo. Creemos que en este poema se llevan la parte del león los ideales del Renacimiento frente a sus otras dos fábulas donde las pelamesas del viejo y nuevo estilo poéticos se decantan más hacia el primero, aunque las caídas que recorren la fábula hagan imposible borrar las huellas de la formación recibida.

Este tímido triunfo de la nueva estética se debe en parte a la impronta dejada por Garcilaso en el mundo de la milicia. Especialmente enriquecedora fue la comunicación de Silvestre con don Diego Hurtado de Mendoza, cargado de prestigio social y literario, y de don Hernando de Acuña, con quien pudo emular, paseando por Granada, la conversación mantenida años atrás entre Boscán y Navagiero.

### 1. Estructura de la fábula.

No es caprichosa la insistencia en la *amplificatio*. El poema al que vamos a acercarnos a través de estas páginas es fruto de ella. Si en el horizonte se divisa un mito clásico, de la antigüedad grecolatina, no es menos verdad que Silvestre se deja llevar por el empecinamiento creador que envolvía a la España literaria de su tiempo. El poema está estructurado en dos partes. Una introducción dedicada a una dama a la que conocemos con el nombre de doña María, puesto que con ese nombre aparece en algunas composiciones del poeta<sup>5</sup>. Esta primera parte la volvemos a descubrir en la última estrofa del

---

<sup>5</sup> Nos referimos a la composición de circunstancias titulada *Obligación en una partida*:

*Ya vos sabéis mi partida  
dulce y sabrosa María,  
donde parto de alegría,  
que es mayor mal que de vida.*

Y a la *Elegía a la muerte de doña María*:  
*¡Ay muerte dura!, ¡ay dura y cruda muerte!  
¡ay muerte!, ¡y cuál me tienes*

texto. La segunda parte, mucho más extensa, sirve para el desarrollo de la fábula de Narciso siguiendo el material ovidiano pero interrumpiendo continuamente el decurso de la acción con amplificaciones personales.

A su vez, la primera parte puede subdividirse en pequeñas unidades significativas que nos permiten establecer qué tipo de relaciones pudieron existir entre Silvestre y doña María:

Retrato de la dama (octavas 1-2).

Consejo del poeta (octavas 3-8).

El desarrollo de la fábula que sigue a continuación, nos hace ir a la última estrofa del texto porque tiene estrecha vinculación con la que hemos considerado esta primera parte. La distancia no es obstáculo para que la consideremos formando parte de ella como remate o colofón. En ella el poeta advierte a doña María que puede ocurrirle por su actitud lo mismo que le aconteció a Narciso.

La segunda parte está constituida por el mito de Narciso. Dada la extensión con la que el poeta lo trata, nos ha parecido conveniente establecer una serie de subdivisiones lógicas en función del desarrollo temático:

La historia personal de Narciso (octavas 9-11).

Relaciones con las ninfas (octavas 12-45).

Descripción del prado (octavas 46-57).

Narciso y las aguas (octavas 58-77).

La muerte de Narciso (octavas 78-94).

Lamento de las ninfas (octavas 95-96).

Metamorfosis (octava 96).

## 2. Análisis del contenido.

Vamos a hacer un análisis detallado del contenido porque creemos que Silvestre no es un mero traductor de Ovidio, sino que el desarrollo de la fábula es un pretexto para la exposición de ideas bien personales, bien de la época, bien de tradición literaria, constitutivas de pequeñas amplificaciones que permiten revelar las señas de identidad del autor. Y al mismo tiempo nos va a

---

*de haber sido tan presta y presurosa  
para mi mal, qué cierta, fiera y fuerte,  
qué ligera vienes!*

servir para demostrar la importancia adquirida por la *Metamorfosis* ovidiana entre los poetas del renacimiento.

La fábula comprende todo el mito de Eco y Narciso, pero amplificado desmesuradamente. Al principio, el poeta se dilata en la exposición de su teoría amorosa, a propósito de su amor por doña María, su musa inspiradora<sup>6</sup>. En la primera octava se dirige a su dama, a la que eleva a categoría de ninfa: *hermosa ninfa mía*<sup>7</sup>. Esta musa es modelo de perfección entre los mortales por su presencia física, por la influencia que ejerce en los demás y por su belleza. La hipérbole *desde el uno al otro Polo* es muy empleada por los poetas renacentistas y barrocos. La razón viene determinada porque, al intervenir la naturaleza, los poetas establecen una relación entre la tierra, como morada del hombre, y el objeto digno de admiración, que también pertenece a este mundo. Ese objeto es admirado por todos los que viven en la tierra sin excepción<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> La mujer es el motor móvil que impulsa a todo creador. Le sirve de acicate al poeta para escribir y al pintor para pintar. La mujer elegida es hermosa, requisito imprescindible desde la Antigüedad Clásica, y pertenece a una clase social elevada. Es distinguida y normalmente casada. No creemos que los poetas estuvieran enamorados de las damas a las que dedican sus obras, sino que son como musas que les sirven de inspiración. Lope de Vega fue uno de los pocos que cantó a mujeres de las que realmente estuvo enamorado. A una la hizo su mujer y las otras fueron amantes con las que incluso tuvo hijos, por lo tanto, es la excepción que confirma la regla. A través de Barahona de Soto conocemos el numen silvestrino, inmortalizándolo en una epístola en tercetos y comparando dichas relaciones con las que en el pasado e incluso en el presente han tenido y tienen los poetas:

*Aquella cuyo nombre entronizado  
Por vos ha sido más que de Catulo  
El nombre de su Lesbia celebrado,  
Y más que son, con vano disimulo,  
Corina, Laura y Delia del romano  
Ovidio y del Petrarca y del Tibulo;  
Más que Teresa fué del valenciano;  
Más que Beatriz, que Cintia y que Diana  
Del Dante, del Propercio y Lusitano;  
Más que del claro Castillejo Ana;  
Más que de Garcilaso Galatea;  
Más que de Cartagena su Oriana.*

V. MARÍN OCETE, A. Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico (Granada 1939) 40.

<sup>7</sup> El tratamiento mitológico que Silvestre le da a su amada es la transposición de Garcilaso en sus églogas, especialmente en su Égloga I, donde aparecen dos pastores: Salicio y Nemoroso. El primero relata sus amores por Elisa y el segundo se lamenta de los desdenes de Galatea. Garcilaso se desdobra en dos pastores y hace referencia a su amada mediante dos pastores virgilianos.

<sup>8</sup> En el poema que nos ocupa, esta expresión no la encontramos únicamente una vez, sino en varias estrofas y siempre con el carácter de universalidad del contenido al que hace referencia:

En la octava segunda la dureza en los epítetos *cruel*, *áspera* y *dura* conduce la topeya de esta mujer, alejándola de la perfección. La nota de tipo petrarquista se percibe en *casi por divina os celebrara*, porque comparar a la dama con la divinidad es propio del Stilnovismo y Petrarca parte de dicho movimiento. El retrato de mujer perfecta era la belleza física y la complacencia. Ambas condiciones crean una armonía total, un ideal. Doña María, prevalecida de esa perfección, pone un valladar ante el amante y éste la tacha de cruel, áspera, vanidosa y soberbia. Encontramos en las siguientes octavas (3-8) la exposición del consejo que el poeta le da a causa de su mácula:

*El corazón me tiembla de medroso  
en ver el vuestro así tan libertado  
que siendo amor, como es tan poderoso,  
presumáis ser exenta en su reinado.  
No alce el brazo fuerte y riguroso  
y quiera como suele ser vengado:  
mirad, señora, que es error notable  
ir contra la deidad insuperable. (4)*

Primero subraya su importancia mediante un símil muy plástico y sensorial, no exento de un realismo arcaizante:

*Y así la ropa cuanto más es fina  
la mancha viene a ser cosa más fea. (3)*

A continuación todo lo impregna la reflexión sobre el poder del amor como un yugo del que el hombre no se puede desasir. El amor tiraniza y no hay manera de librarse de él porque es algo connatural con el hombre. Eros somete a su fuero todo corazón, ya se tenga de cera o de piedra.

*No basta contra el fuego tan ardiente  
el corazón de piedra ni de acero,  
que imprime si su llama es verdadera  
así en el pedernal como en la cera. (5)*

La cera, al ser moldeable, alegoriza a la persona enamorada, mientras que el pedernal encarna a la que no lo está ni piensa estarlo, como es el caso de

---

*De aquel que dende el uno al otro Polo  
a todos los tropella y avasalla, (18)*

*Que en algo se igualase nadie había  
del Indo al Mauro y uno y otro Polo, (63)*



doña María con respecto al poeta. Siguiendo un tópico de la cortesía amatoria, el amor concebido como falsario, se presenta como un tirano que esclaviza hasta la voluntad más férrea:

*ni vale contra él lanza ni espada  
ni el fino, duro y fuerte arnés trenzado. (6)*

Y es precisamente contra los que han desdeñado previamente el amor, hacia quienes Eros proyecta su más fiera venganza, haciendo que se abrasen en un amor no correspondido por haber despreciado previamente al amante. Las estrofas séptima y octava constituyen la ilustración de esta teoría. El poeta saca a colación a una serie de mujeres pertenecientes a la antigüedad clásica: Ariadna, Medea, Enón, Filis, Dido, Eusífila, Fedra y Annaxartes. Todas estas mujeres fueron abandonadas por sus maridos o amantes cuando ellas estaban consumiéndose de amor a causa del desdén que en algún momento manifestaron o bien el esfuerzo en conseguirlos. Además, todas ellas antes de enamorarse

*tuvieron como a burla y a mentira  
la furia y el poder del niño ciego. (8)*

Los dos últimos versos de esta octava estrofa encierran otro ejemplo muy recurrente para los poetas renacentistas: el mito de Apolo y Dafne. Apolo se enamora de la ninfa Dafne. Ella es esquiva a mantener relaciones con el dios. La razón puede ser que estaba consagrada a Diana y debía mantenerse virgen. Su actitud de rechazo, no entendida por Apolo que la persigue, provoca que antes de ser alcanzada suplique a los dioses la libren del asedio de Apolo. Apiadados de ella, los dioses la transforman en laurel. Al no aceptar el amor de Apolo, su situación es similar a la de doña María con Silvestre, cuyas solicitudes amorosas no acepta.

Pero el poeta va más allá y evoca el castigo más desgarrador que le brinda la tradición literaria: la historia de Narciso (estrofas 9-96). En los cuatro primeros versos de la octava novena alude a la historia personal del muchacho, del mismo modo lapidario que lo hace Ovidio:

*... Liriopé, quam quondam flumine curvo  
implicuit clausaque suis Cephisos in undis  
uim tulit. Enixa est utero pulcherrima pleno*

*infantem nymphe,.....,*  
*Narcissumque uocat*<sup>9</sup>.

Y al mismo tiempo, Silvestre adelanta el castigo que le va a ser infligido:

*en cristalinas ondas .....*  
*.....de su amor preso y rendido. (9)*

En las octavas siguientes (10-11) el poeta señala la hermosura del joven destacando los dos rasgos típicos de la belleza que son la luz y el color:

*su rostro parecía el sol lumbroso*  
*que en rosas y claveles colocaba. (10)*

Su belleza, nunca vista, crea un entorno en cuyo centro está él. Ese entorno actúa como una especie de imán sobre quien lo contempla, y hace que inevitablemente se enamore de él:

*un no sé qué en su lindo aspecto estaba*  
*que todo cuanto veía enamoraba. (11)*

Este hechizo, indudablemente grato para quien lo causa, se torna ingrato en el caso de Narciso como adelanta el poeta en los dos últimos versos de la octava décima:

*y siendo para ver en tal manera*  
*le fuera bueno a él que no se viera. (10)*

Gran parte de la estrofa duodécima es una consecuencia de las dos anteriores, sólo en los dos últimos versos apunta el poeta el rasgo esencial que define la etopeya del personaje, rasgo que vincula al joven con doña María:

*y fueles tan cruel y desdeñoso*  
*cuanto querido de ellas por hermoso. (12)*

Esta pincelada descriptiva es la música que acompaña el planto elegíaco de las ninfas y que Silvestre dilata hasta la octava 45, amplificando así la sobria indicación ovidiana sobre el deseo que en todas las ninfas ponía la hermosura de Narciso con largas declamaciones puestas en labios de ellas antes de empezar con la de Eco:

---

<sup>9</sup> Todas las citas ovidianas están tomadas de la ed. de la *Metamorfosis* hecha por A. RUIZ DE ELVIRA, vol. I, libro III, vv. 341-510 (Barcelona 1964) 101-108.

*multi illum iuuenes, multae cupiere puellae;  
sed (fuit in tenera tam dura superbia forma)  
nulli illum iuuenes, nullae tetigere puellae.*

Silvestre, hábilmente, antes de cederle el protagonismo a las ninfas, alude a la profesión de Narciso: cazador (estrofa 13). El arco y las flechas del muchacho vienen determinadas en el plano real por dicha condición, mientras que en el plano alegórico son su propia belleza que es con lo que hiere a las ninfas. Todas ellas hacen un planto colectivo en los cuatro últimos versos de la octava decimotercera y en toda la decimocuarta. Lo único que las consuela es contemplar a Narciso:

*La suerte, la fortuna y el contento  
que tienen de ir siguiendo sus pisadas. (14)*

No debe extrañarnos puesto que una de las exigencias más perentorias del amor es la presencia del objeto amado. El ver y el mirar son un complemento necesario del querer. Por eso las ninfas sienten un intenso placer con la contemplación del ser amado. Y por eso, posteriormente, Narciso y su imagen van a quedar en un estado absoluto de contemplación:

*y tanto se deleita en su visión  
que olvida el nivelar y la razón. (59)*

Este planto apostroféico hecho realidad mediante exclamaciones *¡oh áspide cruel, o fiera brava!* e interrogaciones retóricas *¿por qué nos atormentas, di, Narciso, si tienes en tu gesto un paraíso?*, lo dirigen las desdeñadas al dios del amor en las octavas decimoquinta y decimosexta, instando a Eros a que castigue a Narciso. En la decimosexta se establece una relación entre Narciso y Eros puesto que ambos son cazadores. Eros lo es en el plano mítico y Narciso en plano real.

En las estrofas decimoséptima y decimoctava, la ninfa Eco se hace portavoz de todas recordándole a Eros que ha sido capaz de abrasar con su llama no sólo a los humanos sino también a los dioses, de modo que no debe permitir que el joven Narciso sea una excepción pues

*quien hoy te hace, amor, este improprio  
mañana te querrá quitar tu imperio. (18)*

Los dioses también están sometidos a la tiranía del amor porque los griegos les conferían las mismas virtudes y vicios que a los humanos en una

medida inconmensurable. La única diferencia que le otorgaban era su carácter inmortal. Eco ejemplifica con Júpiter, con Apolo y con Marte. Menciona a Júpiter porque mantuvo relaciones con muchas mujeres a escondidas de su esposa Hera. De estas mujeres tuvo numerosos hijos, entre ellos Venus; refiere a Apolo porque se enamoró de la ninfa Dafne; mientras que Marte, dios de la guerra, amó a Venus, diosa de la belleza y del amor. El contraste entre la guerra y la belleza y el amor es digno de mención. La hipérbole está presente en este ruego de la ninfa Eco porque con la antítesis dioses-Narciso está sobrevalorando la actitud despreciativa del mozo.

Hay una serie de estrofas puestas en boca de las despechadas de amor (20-26). Cada una de estas ninfas le pide a los dioses una solución diferente a su problema amoroso:

*Tener a Narciso siempre presente aunque al ver la actitud de él se desespere* (20).

*Apelación a la esperanza aunque ello sea una desesperación* (21).

*La fuerza necesaria para descubrirle su amor a Narciso* (22).

*Un remedio para salir del estado de desesperación en el que se encuentra y que le hace vivir atormentada, consumirse y batallar consigo misma* (23).

*El deseo de que Eros proyecte sobre él todo su poder* (24-26).

*Desasirse de la pasión que la consume* (25).

Es indudable que todo esto responde a una concepción amorosa que hunde sus raíces más próximas en la tradición sentimental del siglo XV. Las cárceles de amor, las llamas de amor y la poesía cancioneril siguen vivas, en franco contraste con las nuevas corrientes renacentistas. Por eso encontramos un campo semántico relacionado con el amor hartado sabido y conducido por recursos tópicos como apóstrofes, interrogaciones retóricas y estructuras antitéticas. Algunas muestras son:

*por vello en vivas llamas se va ardiendo  
y visto luego allí, toda se hiela.* (20)

*Alguna ya de muy desesperada  
ponía en no tenerla su esperanza;*

.....  
*que el conocerse tan desventurada  
es género de bienaventuranza.* (21)

*¡Ay triste, que remedio no sé darme!* (22)

*consigo misma vence y es vencida,  
alégrase algún tanto, vive, espera,  
y luego desconfía y desespera. (23)*

*amor .....  
..... di, ¿no me darías  
fuerza en las palabras de movello?(26)*

Ahora bien, el talante renacentista del poeta se percibe en la octava vigesimosegunda puesto que la ninfa proyecta su estado de ánimo sobre la naturaleza, haciéndola partícipe de su aflicción:

*los cielos tengo hartos de quejarme,  
los valles de sentir mis alaridos.  
Las aves y las fieras, de escucharme,  
y todos de piedad enternecidos.*

Los lamentos de estas ninfas a los dioses conforman una especie de coro con voces distintas, como muy bien dice el poeta en la octava vigesimoséptima: *hermoso coro de doncellas*. La partitura consta de llanto, suspiros y querellas porque a Narciso la naturaleza no le dio capacidad para la piedad, y porque la aceptación del amor, cuando no es correspondido, conlleva sentir un mal, un recuerdo permanente y una huida al mismo tiempo. El amor sentido por las ninfas es un dolor cálido que cabalga en el alma, la mirada, la fe, la vida toda. Un ejemplo paladino de esto es el caso de la ninfa Eco. El amor es el que teje su corona de espinas. Las señas de identidad de la ninfa se mantienen de Ovidio a Silvestre. Por eso en un primer momento encontramos su historia personal (estrofas 28-31), donde no podía faltar la referencia al castigo infligido por Juno a causa de su arteria:

*Mas luego que entendió Juno el romance  
le dijo: pues hablando me has burlado,  
callando haré yo que haga alcance  
tu lengua y sobrepuje a lo hablado.  
Si piensas tú quizá que has hecho lance,  
ahora entenderás lo que has ganado,  
y hizo que en no más de lo que oyese  
los últimos acentos respondiese. (30)*

Pero este respeto de Silvestre al fragmento ovidiano no es gratuito, sino que, como buen humanista, lo toma como apoyatura para nacionalizar un proyecto de la cultura clásica. En este caso, su censura al engaño y a la

degeneración moral que pululaba en el ambiente en el que él se movía y dentro de las relaciones amorosas, conducidas muchas veces por *Ecos* dispuestas a ser cómplices y a tapar infidelidades:

*Aquestos son los premios y los dones  
de la parlera lengua o importuna,  
y no le acaba en Eco ser parlera,  
que muchos Ecos hay en esta era. (31)*

Un segundo castigo acentúa el drama de la ninfa. Su causa: la soberbia de Narciso unida a una singular extrañeza, su ausencia corporal. Silvestre recoge el símil ovidiano del azufre para dibujar a Eco enamorada, pero se recrea con otros dos símiles, el olio y la mariposa<sup>10</sup>:

*y como cuando el olio se derrama  
en llama que la está el aire encendiendo,  
o como mariposa que es su tema  
entrarse siempre más donde se quema. (32)*

La boca y los labios juegan un papel esencial en el imposible diálogo de Narciso con la ninfa repetidora. El encuentro, omitido por Silvestre, se produce porque el joven se aparta de sus acompañantes *comitum seductus ab agmine fido* y está tan ávido de soledad que para cerciorarse de que nadie le sigue u observa dice *et quis adest?*, provocando un sucinto diálogo en Ovidio, cuatro intervenciones, que Silvestre amplifica en dos estrofas (35 y 36). En ellas el poeta busca intencionadamente el tipo de palabras que ha de repetir Eco para demostrar el amor que ésta siente por aquél. Y en ese intento comienza el diálogo por medio de una prolepsis, simplemente para jugar con los pronombres yo/tú:

*Consigo está hablando y dice: yo,  
¿qué medio he de tener con quien me ama?  
ama: la ninfa Eco respondió;  
mas él, no viendo quien replica y llama:  
¿Quién anda por aquí, quién?, respondió.  
Yo, vuelve a resonar la dicha dama;  
él dice: no eres más de voz en seco  
y quédase otra vez sonando Eco. (35)*

---

<sup>10</sup> El símil de la mariposa pertenece al folclore universal. Hay una leyenda popular que le otorga una especial atracción por el fuego como algo invencible, de modo que empieza a rondarlo y termina quemándose en él.

El diálogo precede al encuentro. Eco sale del bosque desde donde espía y se oculta para avalanzarse decidida y jubilosa hacia su amante. Busca su cuello y él la rechaza porque es connatural con el mito de Narciso el que éste no se pueda enamorar de nadie, en tanto que así había sido profetizado al nacer. Ante las palabras crueles del joven *afuera, descreída, que me aterras*, se aleja *la triste, que tan triste voz oía*. La paranomasia que acompaña a la ninfa en su huida origina la aparición de la hipérbole en la siguiente octava, como recurso que exalta la pasión amorosa llevándola a límites inconcebibles. Prueba de ello es que mueve a compasión a los dioses. Eco, consumida en amor loco, gasta la vida toda y queda reducida a un fenómeno meramente físico, que Silvestre dilata cediendo a la tentación equivoquista de nuestra poesía tradicional:

*después que ya la tuvo toda en seco  
gastó también la s, y queda Eco. (41)*

Este planto de las ninfas, colectivo a veces, individual otras, hace que Némesis, diosa de la venganza, Cupido, dios del amor, y Neptuno, dios del mar, orienten su furia contra el desamorado Narciso (estrofa 42). En ésta y en las dos octavas siguientes el poeta, en virtud de la técnica de la anticipación, adelanta veladamente el castigo que los dioses van a infligir al joven al aludir a las aguas como medio de destrucción: *y en aguas contra él mueven la furia* y al referirse la ninfa anónima a que el amante y la cosa amada sean el mismo y mueran a la misma vez:

*Narciso, .....  
.....  
y quieras sin saber lo que te quieres,  
poseas sin gozar lo que has amado.  
Y cuando más y más querido fueres  
estés de lo que amas más privado. (44)*

*Y tengas a tu amor tan poseído  
que de no estar sin él, sin él te veas,  
y venga a fenecer en un instante  
la misma cosa amada y el amante. (45)*

Silvestre no respeta la intención de Ovidio, puesto que sustituye al joven rechazado que pide a los dioses el castigo de quien ha huido de su presencia por una ninfa que cuadra mucho mejor con la mentalidad cristiana occidental y con la intención moral y ejemplar con las que desde hacía siglos se venían

considerando los mitos metamórficos. Hay, por lo tanto, una actualización e incardinación del mito a las severas y rígidas costumbres hispanas:

*Inde manus aliquis despectus ad aethera tollens  
sic amet licet, sic non potiatur amato!  
dixerat.*

Una vez que las ninfas se han lamentado sin que Narciso se tornara en cera, continúa caminando hasta que llega a un prado que va a suponer para Silvestre un motivo de *descriptio* a la manera del Renacimiento. Posiblemente tuviera como modelo las “Églogas primera” y “tercera” de Garcilaso en las que encontramos diversos componentes que comulgan con esta *descriptio*. Esta amplificación es lógica si tenemos en cuenta que el ideal poético del Renacimiento no solamente se proyecta sobre la belleza en las personas sino también sobre la naturaleza, de ahí el perfecto encuadre de todos los elementos que vamos a encontrar en la descripción de este prado. Esto, sin embargo, lo liquida Ovidio en un par de versos para centrarse en el motivo del mito:

*Gramen erat circa, quod proximos umor alebat,  
Siluaque sole locum passura tepescere nullo.*

La minuciosa descripción del recóndito paraíso no hollado por seres vivos se organiza de lo general a lo particular. Por eso, en las estrofas 46 y 47 no hay aún descripción sino alusión al efecto embriagador que ese *locus amoenus* provoca: es un vergel que invita al amor. Con esta frase lapidaria queremos destacar el dominio que Silvestre tiene de un saber que era necesario como erudición y que se consideraba imprescindible para la creación poética, como muy bien dice Herrera en las *Anotaciones a Garcilaso de la Vega: un poema será más perfecto cuanto más erudición tenga*<sup>11</sup>. La presencia de Venus, Pomona y Cupido son pinceladas mitológicas que lo refrenda. Como Cupido es el que crea un ambiente inclinado a un sensualismo en comunión con la naturaleza, nos quedaría Venus y Pomona como figuras ligadas a la naturaleza; y creemos no errar al suponer que Silvestre tenía pleno conocimiento de que Venus era en sus orígenes la divinidad protectora de los huertos, y de que la ninfa Pomona lo era de los frutos, dándonos el poeta con estas pinceladas una

---

<sup>11</sup> Esta idea la desarrolla por extenso F<sup>co</sup> de Medina en alabanza del trabajo hecho por Herrera comentando la poesía de Garcilaso (*Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de FERNANDO DE HERRERA* (Sevilla 1580) 6).



visión de conjunto de lo que en perfecta progresión va a desmenuzar en las siguientes estrofas:

*Había.....  
.....un prado fresco y oloroso  
y a donde el alma Venus destilaba  
lo fino del amor, lo más sabroso. (46)*

*Aquí Pomona estaba noche y día,  
aquesta es su labor y su ejercicio,  
aquí cogió Cupido sus blanduras,  
regalos y deleites y dulzuras. (47)*

Dejando a un lado la estrofa 48 en la que se alude al equilibrio climático existente en el lugar: *es deleitoso mayo eternamente*, es en la octava 49 en la que aparece el primer elemento menudo de esta *descriptio*: las *floreccitas y olorosas*. A continuación le toca el turno a los árboles. Silvestre dedica tres octavas a este elemento, dividiéndolo en dos grupos. Por un lado, los árboles oriundos del clima mediterráneo y, por lo tanto, los propios de la poesía pastoril creada por los poetas griegos y romanos: *el abeto alto, no nudoso; el fuerte roble y fresno suntuosos; el áspero castaño y boj hoyoso; el verde pino y la robusta encina*. Por otro lado, los árboles propios de un vergel: los *honrosos palmas y laureles* porque con ellos se coronan a los poetas. En medio de ellos *nardos, cidros y linaloeles* que destacan por su hermosura. Y también hay *mosquetes, jazmines y claveles* que son los que esparcen olor. Todos desprendían olores como néctar, mirra, bálsamo y ambrosía. La mirra y el bálsamo son secreciones de los árboles con las que se consigue los perfumes bálsamo y mirra. El néctar y la ambrosía son *tan preciadas* porque son los alimentos de los dioses y en la octava 46 nos ha dicho el poeta que a este vergel bajan los dioses a recrearse. Con uno y otro tipo de árboles crea el poeta un ambiente totalmente bucólico e idílico, crea, en suma, una especie de arcadía feliz:

*y muestra cada un árbol las ficiones  
de aquellas las primeras invenciones. (52)*

Una vez descrito el lugar, el poeta lo anima haciendo referencia a los seres que selectivamente lo pueblan. Las aves que *gorjeando provocan a amorosos pensamientos* juegan el mismo papel que las abejas virgilianas. La musicalidad que mana de este lugar consta de tres notas. Una ya la hemos

mencionado, las otras son el dulce movimiento de las ramas y el murmullo del agua de la fuente.

La fuente en el texto ovidiano ocupa dos momentos consecutivos. Una presentación del paraíso donde se ubica:

*Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,  
Quem neque pastores neque pastae monte capellae  
Contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris  
Nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus.*

Un segundo momento, cuando Narciso, fatigado por la sed, es conducido a ese lugar por la Venganza:

*Hic puer et studio uenandi lassus et aestu  
Procubuit faciemque loci fontemque secutus.*

Sendas referencias encontramos en Silvestre, pero la primera no sirve de presentación sino que cierra la descripción del prado a modo de colofón. Además, el poeta concentra la sublimidad de la fuente ovidiana en un mero verso lapidario:

*cercaban todos ellos una fuente  
toda de los dioses solamente. (53)*

Entre ambos momentos transcurren cinco estrofas (54-58). En las tres primeras Silvestre se recrea en la contemplación de la fuente y en las otras dos conduce a Narciso hacia la trampa mortal. El agua que mana de esta fuente es capaz de vivificar al hombre, ella sola *basta a conservar la vida humana* por decirlo con palabras del propio poeta<sup>12</sup>. El sol lucha con las ramas de los árboles por ver la fuente. Las copas de los árboles crean un entramado impidiendo el paso del sol para que éste no agoste el césped, idéntica función a

---

<sup>12</sup> Gregorio Silvestre en la estrofa 54 dice a propósito del agua de la fuente:  
*Caliente está de invierno, y de verano  
más fría que la nieve, y más helada.*

Véase la similitud con los siguientes versos de Garcilaso, que hemos extraído de su “Égloga II” y con los que el toledano alude a la temperatura del agua de la fuentecilla de Batres:

*En medio del invierno está templada  
el agua dulce desta clara fuente,  
y en el verano más que nieve helada.*

V. Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas, ed. A. GALLEGO MORELL (Madrid 1972) 12.

la que desempeña la hiedra en la Égloga III de Garcilaso<sup>13</sup>. La luz y el color, hechos realidad mediante una mezcolanza de sensaciones, se adueñan de la estrofa 56:

*Las aguas que revierten de sobradas  
mil claros arroyuelos van haciendo,  
las unas con las otras encontradas,  
las guijas y arenilla revolviendo.  
Azules, blancas, verdes, coloradas,  
las preciosas piedras excediendo,  
la vista y el oído deleitando  
y el alma y los sentidos recreando.*

El parecido entre el penúltimo verso y los dos siguientes de Garcilaso: *el agua baña el prado con sonido/ alegrando la vista y el oído* es claro. Pero más que estos recursos propios de la *descriptio* renacentista, nos interesa bucear en el corazón simbólico de la fuente. Creemos que ésta puede hacer referencia a los remansos que se forman en los ríos. En ellos, según la tradición literaria, el hombre, al contemplarse, evoca su vida. Tres recuerdos refrendan nuestras palabras: el teórico E. Panofski, el poema “A un río le llamaban Carlos” de Dámaso Alonso y la novela *Don Segundo Sombra* de R. Güiraldes<sup>14</sup>.

*Sediento y encendido de cansado* llega Narciso al lugar de su muerte. El agua de la fuente, vivificadora del hombre, se torna en su antagonista no aplacándole la sed y despertándole otra imposible de saciar. Esto, junto a la alusión a la caza, nos devuelve al mito. La triple disyunción que ocupa gran parte de la estrofa 57 compendia la historia ovidiana en toda su extensión. La primera recuerda la furia de Némesis: *traído por rigor del cielo airado*, la

---

<sup>13</sup> Nos referimos a los versos:

*Cerca del Tajo en soledad amena,  
de verdes sauces hay una espesura,  
toda de hiedra revertida y llena,  
que por el tronco va hasta el altura,  
y así la teje arriba y encadena,  
que el sol no halla paso a la verdura.*

V. núm. 10, p. 232.

<sup>14</sup> También se podría considerar la fuente, por estar el agua estancada, como adelanto o premonición de la muerte, puesto que Némesis fue quien condujo a Narciso allí. Huellas literarias de esto se pueden espigar en la poesía española del siglo XX, baste el recuerdo del sintagma: *agua muerta* presente en un poema de Antonio Machado.

segunda actualiza el oráculo: *o el destino suyo que lo quiso* y la tercera adelanta el desenlace metamórfico:

*O que era el tiempo ya determinado  
que fuese flor aquí y así se hizo.*

Conducido por una extraña atracción se sitúa Narciso junto a la fuente. Es una búsqueda al fondo de la fuente la que provoca su muerte. Su circunstancia vital se detiene. El tiempo ido y la captación del instante lo encierran en una tiránica cárcel donde la imagen reflejada en las aguas actúa como un imán. El símil espejo-superficie del agua no aparece expresamente en la versión ovidiana, tampoco en Silvestre, aunque en ambos se sobreentiende. En el primero duerme en: *dumque bibit, uisae conreptus imagine formae*, y en el segundo se desprende de los versos:

*el agua cristalina transparente  
le representa dentro su figura. (59)*

Los ojos adquieren protagonismo en las siguientes estrofas. Sirven para ratificar el empecinamiento de Narciso, resuelto a no separarse de la imagen hasta que la muerte o la huida se la oculten. Ellos son los que describen las perfecciones físicas de la imagen reflejada en el espejo de las aguas. Silvestre reproduce el ideal clásico de belleza masculina utilizando como recursos el símil y recurriendo a una lengua renacentista en la línea de las descripciones garcilasianas. Esta es la razón por la cual el autor pondera la belleza de Narciso al lirio, al clavel y a la azucena; así como recurre para describir el color de su piel a la amalgama del blanco y del rojo:

*Miraba la lindeza y hermosura  
de aquella forma suya como ajena:  
que excede en la belleza, en la frescura  
al lirio y al clavel y a la azucena.  
Y como se entrevera su blancura  
con púrpura de oriente la más buena,  
o rosa, fresca, blanca y colorada  
encima de la nieve deshojada. (61)*

Esta octava se monta sobre campos semánticos muy similares. El contraste entre el color blanco y el rojo se sitúa en el hondón de la estrofa. El color blanco del lirio y de la azucena son signos de perfección corporal. Esta perfección efímera se tiene cuando se es joven, por eso en el verso abrazan al

clavel, que en el mundo de la flora es *presunción hermosa* porque precede a la rosa, erigiéndose en alegoría de la pasión frente a la rosa que lo es de la juventud y de la belleza serenada. Así, si el clavel es la *moedad del año* en palabras de Quevedo, Narciso se encuentra en la mocedad de su vida. El color rojo y el blanco también sirven para describir el color sonrosado del rostro. El recuerdo de los versos de Garcilaso: *En tanto que de rosa y azucena/ se muestra la color en vuestro gesto* se impone, así como el verso ovidiano:

.....*et in niueo mixtum candore ruborem  
cunctaque miratur.*

Igualmente se respira la presencia de Ovidio en una serie de motivos desperdigados en las estrofas 62-64. El primero es la tópica asociación sol-ojos de la descripción inicial: *Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus*. El segundo es la comparación de un elemento del rostro reflejado en las aguas con Baco y Apolo: *et dignos Baccho, dignos et Apolline crines*. Y el tercero es el símil de la actitud estática de su cuerpo ante las aguas con el mármol estatuario de Paros: *uultu inmotus eodem haeret ut e Pario formatum marmore signum*.

Silvestre se interesa por la asociación sol-ojos en dos ocasiones a lo largo de la octava 62. La primera referencia está fuera del joven porque actúan como imanes que atraen a todo aquél que los contempla: *dos soles que a mil gentes alumbraban*. En la segunda estos dos coadyuvantes se tornan enemigos porque son el medio a través del cual Narciso va a encontrar su perdición:

*Librarse Narciso de este fuego  
si aquellos sus dos soles se eclipsaran.*

Las comparaciones que establece en la estrofa 63 entre la belleza de la imagen reflejada y determinados dioses están relacionadas con el fondo de cada uno de los mitos. Es decir, la imagen *A Venus en el rostro parecía* porque estamos ante la diosa de la hermosura y del amor; *el rubio cabello al rojo Apolo* recordaba porque se trata del dios del sol; y *a Baco en lindas manos excedía* porque es el dios que ofrece en una copa el vino de la nueva cosecha, como alegría de la vida.

En la estrofa 64, la actitud estática del joven ante el lecho del río le sugiere al autor un ídolo de mármol:

*Un ídolo de mármol hecho estaba  
mirando la belleza nunca vista.*

El campo de significación que adquiere aquí el color blanco adelanta el final trágico del protagonista. Desliga al personaje de todo vínculo vital y lo acerca a su muerte física y al color central de los pétalos de la flor metamórfica.

Naturalmente, Narciso no sabe que quien está reflejada en el agua es su propia imagen y, por eso, en la estrofa 66 el autor lo increpa y trata de sacarlo de su estado de asombro:

*¿Qué buscas o qué pides, imprudente?  
no ves que simulacro y sombra es  
imagen de la tuya percuciente:  
no tiene nada suyo lo que ves.  
Y muévase contigo juntamente  
doquiera que te vayas o te estés,  
de tí puede apartarse de aquel arte  
que tú de tí podrías apartarte.*

Dejando a un lado la caída equivoquista que exhala esta octava, Silvestre hace lo mismo que Ovidio en los siguientes versos:

*Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?  
Quod petis, est nusquam; quod amas, auertere perdes!  
Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:  
Nil habet ista sui: tecum uenitque manetque,  
Tecum discedet, si tu discedere possis.*

A continuación insiste el poeta en la estrecha ligazón que se va a crear entre Narciso y el espejo de las aguas. Se olvida del gusto por la caza, no siente la presencia dulce del vergel, sino que está atraído por el imán de las aguas y su propia imagen:

*Estaba de tal suerte el miserable  
que el gusto de cazar que antes tenía,  
ni del lugar la vista deleitable  
quitarlo de la fuente no podía.  
Cegándose del ver ciego insaciable  
de aquella mentirosa fantasía. (67)*

El ser humano abatido siempre deja que su soledad se acompañe del rostro que recuerda más. Por eso, ni siquiera en este estado de abstracción olvida Narciso su condición de cazador. Al contrario, es precisamente a las selvas a las que busca para llorar. Su pena anida en la garganta y Silvestre la

echa a volar en un planto apostrófico, más acertado a nuestro parecer que la interrogación retórica ovidiana:

*¡Oh selvas cuyo tiempo es prolongado,  
haberse jamás visto y entendido  
en el presente tiempo o en el pasado  
un hombre tan penado o tan perdido!* (68)

Pero las selvas son testigos mudos y Narciso no encuentra consuelo. Desesperado, se aferra a la esperanza de la imagen, un cuerpo sin alma al que exige le desvele lo que los separa porque no es *ni furia de león, ni entrada de castillo inexpugnable, ni brava tempestad, ni golpe de fortuna, ni accidente, ni vadear del caudaloso río la corriente*<sup>15</sup>. Esfuerzo inútil, los labios que remedan no emiten sonido perceptible alguno. Agotado, apela a su claroscuro entendimiento:

*O eres otro yo en un ser conmigo,  
o es que soy yo mismo y no me entiendo.* (72)

Y éste, como quien le concede el último deseo al reo condenado a muerte, le descubre el misterio:

*ahora caigo yo, desventurado,  
que estoy yo de mí mismo enamorado.* (72)

Establecida la unidad ser-imagen, Narciso se encierra en un mundo de locura que el poeta, apartándose de Ovidio, glosa en tres estrofas (73-75). En la

---

<sup>15</sup> Ovidio expone lapidariamente una idea que Silvestre amplifica siguiendo una tendencia propia del Renacimiento. Ahora bien, el poeta utiliza la técnica enumerativa insistiendo en tópicos frecuentados en el siglo XV pero vivos en su tiempo a través del *Cancionero General*. Para ver la diferencia tan acusada entre Ovidio y Silvestre, lo que el primero dice en estos dos versos:

*Nec nos mare separat ingens  
nec via nec montes nec clausis moenia portis.*

Silvestre lo expresa a través de un conjunto de versos cada uno de ellos con su propio campo semántico. Con *ni entrada de castillo inexpugnable* encontramos ecos del amor cortés; tanto en *ni brava tempestad* como en *ni vadear del caudaloso río la corriente* alude a las dificultades que encontraba el enamorado para merecer ante los ojos de su dama; así como en *ni golpe de fortuna ni accidente* parece recordar la fuerza que el destino o el hado ejercía en la vida de los hombres según una creencia que aunque tiene una raigambre clásica vive con fuerza a lo largo de la Edad Media y se desarrolla también entre los escritores del XV.

primera comenta la tozudez del joven, vencido por un afecto que ofusca su corazón:

*...viéndose engañar como se vía,  
y viendo ser aquella su figura,  
no sólo no se aparta ni desvía  
sino que insiste más en su locura.*

En la segunda remueve en los rincones del entendimiento humano. Y condena al muchacho por no haber utilizado este medio como antídoto al veneno que lo está matando y que está transformando su figura, como dice el poeta, en un *caso triste, torpe y mudo*:

*Pudiera a los principios desechallo  
.....  
Visto el mal y queriendo remediallo  
el triste Narciso, mas no pudo,  
por no salirle antes al encuentro  
que la ponzoña entrase tan adentro.*

Y en la tercera, ingerido ya el *dulce veneno*, el autor nos expone la consecuencia inevitable:

*Tomadas ya las venas le tenía  
espíritu y sangre inficionados.*

En este instante fatal en el que Narciso *anda con la muerte agonizando*, no podía faltar la alusión a la caza, presente en el símil:

*hacía bien así como la cierva  
estando muy herida de la hierba.*

El carácter alegórico que rezuman estos versos es claro. Por un lado, encontramos el plano real: una cierva, animal de honda tradición literaria y muy querido por Ovidio, agoniza en la hierba herida de muerte por la flecha del cazador. Por otro, el plano metafórico: el yo de Narciso, inmovilizado horizontalmente ante las aguas, herido de muerte por amor a lo bello y perfecto.

Pero Silvestre no se conforma sólo con esta glosa, sino que hace una reflexión a los lectores partiendo de la situación tan lamentable en la que Narciso se encuentra. Hay que explicar por qué se deja ir voluntariamente a la muerte y por qué ha elegido aquello que le causa daño. El autor arrima el ascua a su sardina dándonos una especie de lección moral o práctica de la vida en la



estrofa 79, donde dice que nuestra vida desde la cuna debe estar guiada por la razón, única capaz de gobernarnos desde que echamos a andar, haciéndonos discernir las virtudes de los vicios y colocando en su sitio esos malos caminos que emprendemos y esos falsos edificios que edificamos:

*Aquellos que por vanos ejercicios  
se dan a caminar desde la cuna,  
sin ver que sus virtudes o sus vicios  
los gobernalle son de su fortuna,  
que caigan como falsos edificios  
razón no le contrasta ni repugna:  
mas antes les ofrece un mal extraño  
que vengan a entendedlo por más daño.*

Como Narciso no guió su vida por la razón, carece de voluntad en la situación presente y por eso se pierde en el intrincado laberinto de sus propias preguntas:

*¿Cuál ceguera ahora me detiene  
que en medio de la luz no pueda ver  
que me fatigue yo, que muera y pene  
por lo que entiendo y sé que no ha de ser? (76)*

*...¿qué haré que estoy como enfrascado  
por esta desventura discurriendo  
el seso y el juicio marañado  
y no quiere que entienda lo que entiendo? (77)*

*¿qué puede resistir un duro pecho  
sino ponerse en manos de su suerte  
y renunciar en ella su derecho? (78)*

Y por eso no se separa de su imagen, sino que languidece contemplando como ésta

*Llegábase ...a él, si él se llegaba,  
Y apártase también si se desvía.  
Y viéndole llorar también lloraba  
Y a par cuando se ríe se reía. (81)*

Y por eso llega un momento en que incluso se deja llevar por la falsa boca que a gustar convidaba, al igual que lo hace el mítico Narciso: *Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!*

Es indudable que esta situación es una burla. Es la venganza del Amor, porque así como Narciso despreció a Eco ha encontrado a otra Eco *que es ésta que anda entre él y su figura*.

A continuación, Narciso prorrumpe en lamentos que no tienen respuesta puesto que la respuesta se halla en él mismo. No sabe por qué se está matando, no sabe por qué muere, desconoce lo que le mata, ignora lo que lo destruye; y llega a una situación en la que parece haber perdido toda la noción del tiempo, un desasimiento de la contingencia que le permite al autor jugar en la estrofa 84 con una serie de conceptos hechos realidad mediante adjetivos abstractos: dichoso, venturoso, pobre, o bien mediante derivados de verbos: perdido, sobrado, con los que consigue paranomasias y violentas antítesis a la manera de la tradición castellana:

*Ni sé si desdichado de dichoso,  
Ni si dichoso soy de desdichado  
En este trance triste y riguroso  
Que el bien se va perdido por sobrado.  
Por lo que ser debiera venturoso  
Me vengo yo a hallar desventurado,  
Que sea daño en mí que el bien me sobre  
Y el mucho enriquecer me haga pobre.*

El joven, vencida el alma y el cuerpo quedo, se abraza al único lenitivo que le queda, el llanto. Pero hasta sus sollozos le dan la espalda porque, lejos de confortarlo, se confabulan con el valladar cristalino que le impide poseer al ser amado:

*...en tanta vena lágrimas vertía,  
que el agua de la fuente acrecentaba  
y lágrimas por agua revertía. (85)*

Desesperado, arremete contra el agua, bien como conato de aprehensión de la imagen deseada, bien como estallido de furia. Pero también esta acción se vuelve contra él puesto que provoca la huida momentánea de la imagen. La sensación de soledad ahora es absoluta y la necesidad de recuperar el objeto contemplado se impone:

*¿A dónde te me alejas?.....  
¿Y tú no sabes que, de mí partiendo,  
mi corazón se parte en cien mil partes  
y el alma se me va tras tí saliendo? (86)*

La recuperación del tú falso hace que el yo verdadero emprenda en las octavas 87 y 88 una reflexión, reveladora del alto desvelo de su alma que poco a poco se enfría. Dicha reflexión es conceptual en la primera estrofa:

*Estóime en tí mirando transportado  
y hállote conmigo en un afecto,  
de todos mis efectos un traslado,  
traslado original de mi objeto  
sujeto tan al vivo sustanciado  
que viene a ser mi mismo ser perfecto,  
tan uno que quien hace esta pelea  
no siente de los dos cuál o cuál sea.*

Mientras que en la segunda es conducida por estructuras antitéticas como se desprende de las siguientes muestras:

*Dos veces yo soy yo, de una manera:  
el uno desamado, otro querido.*

*Amarme yo a mí mismo viene a serme  
manera muy cruel de aborrecerme.*

La muerte empieza a rondarle en la estrofa 89. En su actitud hacia ella se esconde una esperanza y una pena. ¿La esperanza? Un anhelo de libertad: *si yo muriendo..., huir pudiese* y un deseo de librar de la noche eterna al amado: *Querría yo el que peno, ya morirme/ con tal que el yo a quien amo no muriese.* ¿La pena? La imposibilidad de desligar al otro de su mismo destino:

*mas, ay, que por ser dos no soy ninguno  
y habremos de morir ambos en uno.*

Tras esta amplificación (estrofas 87-89) al hilo del discurso originario (... *Remane nec me, crudelis, amantem/ deseret!* clamauit '*liceat, quod tangere non est,/ adspicere et misero praebere alimenta furori!*'), Silvestre vuelve su mirada al mito para presentarnos el proceso de autodestrucción del personaje. Éste, en una actitud de delirio, rasga sus vestiduras y se hiere el rostro y el pecho. Para desdibujar el cuerpo por medio de la palabra, el poeta echa mano del símil ovidiano de las manzanas (*non aliter quam poma solent, quae candida parte,/ parte rubent*), pero desdeña el de las uvas para introducir otros extraídos de nuestra tradición literaria: el coral y la rosa. Indudablemente, detrás de esto hay un intento de nacionalizar el mito. A una intención parecida responde la mención del alma en el verso cuarto de esta estrofa 90: el alma de

dolor sentía arrancada. Era necesario recoger la concepción bipartita que del ser humano tiene el Cristianismo y Silvestre lo hace. En la octava siguiente asistimos al decaimiento físico inexorable que el poeta ilustra, siguiendo a Ovidio, con los símiles de la cera y el hielo:

.....*ut intabescere flauae  
igne leui cerae matutinaeque pruinae  
sole tepente solent.*

Ahora bien, el autor enriquece el texto clásico con el símil de la madera, nueva alusión al alma como aquello que informa al cuerpo humano constituyendo con él la esencia del hombre:

*La vida en sus entrañas deshaciendo,  
....., así como en madera  
que está siempre el gusano carcomiendo.*

En el proceso utilizado por Silvestre hay un juego que probablemente es poético y que tiene su base en el texto ovidiano a través del cual nos quiere marcar un violento contraste entre la inmanencia que se da en Narciso y la permanencia que observamos en la circunstancia. Por eso, cuando Narciso muere, todos los seres y elementos que directa o indirectamente se han relacionado con su vida hacen su aparición en forma de coro para cantar de un modo elegíaco su muerte:

*la Eco así en la muerte le ayudaba  
y aún muerto daba muestras que lo amaba. (92)*

*Las ninfas sus hermanas lo lloraron  
y su muerte las Oríadas gimieron  
y después las Amadriades lamentaron,  
las Náyades sus caras ofendieron.  
Oréales, Napeas se mesaron  
y cuantas otras ninfas lo supieron:  
la Eco asistió allí al funesto canto,  
en partes replicando al triste llanto. (95)*

En este sentido se aparta de Ovidio para evitar un encuentro con las creencias e ideas arraigadas en su tiempo. Esa contradicción se observa en la penúltima estrofa cuando todos los elementos, especialmente los seres vivos que en la lejanía asistieron a su agonía, salen del monte con la intención de enterrar su cuerpo, encontrando sólo una flor extraña:

*Salieron por el monte aderezando  
su cuerpo sepultar honradamente,  
y hallan a la vuelta retornando  
un caso de admirar junto a la fuente.  
Que vieron, a Narciso no hallando,  
allá una flor extraña y excelente:  
así que la belleza no es figura  
y al fin se pasa en flor la hermosura.*

El que Silvestre no respete la integridad del mito originario se debe a la presencia de la dicotomía tomista alma y cuerpo, en la que a la inmortalidad de la primera se opone la mortalidad del segundo. Por lo tanto, sólo es una parte de Narciso la que ha quedado junto a la fuente porque su espíritu, al salir del cuerpo, ha alcanzado esa perfección a la que aspiró en vida. Estamos, entonces, ante una transposición de un mito clásico no sólo al ideario del Renacimiento y del Humanismo sino que parece pesar sobre el autor la tradición medieval del debate entre el alma y el cuerpo que parece entreleerse en la estrofa 94:

*El alma de las carnes ya saliendo  
Narciso dice adiós y Eco adiós  
la fuerza y la virtud desfalleciendo  
quisiera y más no pudo alzar la voz.  
La muerte entró por medio desparciendo  
la vida y el coloquio de los dos,  
los ojos ocupó de mortal sueño  
que tanto se agradaron de su dueño.*

Esto demuestra que estos recreadores de los mitos no son meros traductores ni tampoco se dedican a glosar el texto que les sirve de base, sino que, en virtud de la técnica de la *amplificatio*, la fábula les sirve de pretexto para exponer ideas y problemas de su tiempo tanto colectivos como individuales. En el caso que contemplamos, parece que Silvestre está pensando en su amada cuyo desdén, muy similar al que sintió Narciso por Eco y las ninfas, quiere que le sirva de lección:

*Mirad, señora mía, que os aviso,  
no os vuelva amor así en alguna cosa  
por veros más cruel que vió a Narciso,  
más áspera, más dura y más hermosa.  
Que ya que os vuelve en flor de improviso  
en lirio o alhelí, clavel o rosa,*

*instrumentos seréis naturalmente  
que a todos da placer y él no lo siente. (97)*

Frente a las fábulas anteriores del mismo autor, Fábula de Dafnes y Apolo y Píramo y Tisbe, en esta otra encontramos una serie de innovaciones que suponen un progreso en la adaptación de los temas míticos. Por ejemplo, entre las novedades que aporta tenemos el abandono de la quintilla doble para acercarse a la octava real, estrofa narrativa por excelencia, puesto que los poetas italianos la utilizaban para la poesía épica, y viene muy bien con los temas mitológicos porque éstos están dotados de argumento y, por lo tanto, de acción. Su empleo supone una incardinación a los nuevos materiales introducidos por Garcilaso y un anhelo de construir un edificio poético moderno en un momento, mediados del siglo XVI, en el que existían muy pocos poemas escritos en dicha estrofa. Lo bisoño del poeta en estos escarceos se percibe en que no tiene conciencia de que una octava podía constituir un poema puesto que vemos que semánticamente se ayudan unas a otras. El poema está constituido por noventa y siete octavas que presentan algunas características relacionadas con la rima y el tipo de endecasílabo.

Dominan en la fábula dos tipos de endecasílabos: el que tiene acento fundamental en la sexta sílaba y, en menor proporción, el que lo lleva en la cuarta. No tiene por qué extrañarnos que sea el endecasílabo de tipo italiano el dominante puesto que la estrofa elegida también lo es y era poco menos que obligado el acercamiento hacia el paradigma de este tipo de metro. Sírvannos de ejemplo estas muestras:

*en sólo vos la fama se ocupara (2)*  
*Aquella que su vista va inquiriendo (20)*  
*de aquellas las primeras invenciones. (52)*  
*en Eco se le dió la desventura. (82)*

En mucha menor profusión encontramos endecasílabos con acento principal en la cuarta sílaba, que puede ser debido a diversas causas: o bien a la influencia agonizante de la tradición española medieval o bien a la búsqueda de variedad rítmica, y en este caso también sería de impronta italiana, relacionado con el endecasílabo sáfico. Así por ejemplo encontramos del segundo tipo el verso:

*mirad, señora, que es error notable (4)*

Mientras que de posible influencia hispánica puede ser este endecasílabo:

*porque no es honra suya que se atreva* (42)

Podemos encontrar también algún verso de arte mayor, es decir, de doce sílabas, por el hábito que tiene Silvestre en cultivar la poesía tradicional castellana del siglo XV. Vamos a ejemplificar con esta muestra:

*así como lo va el sol escalentando.* (91)

En cuanto a la palabra que le sirve de rima, elemento muy importante para establecer una distinción entre la rima simple y la compleja, encontramos una gran variedad, aunque haya cierta tendencia a emplear el sustantivo, tanto abstracto como concreto. Comprobamos que en la primera parte de la octava, donde aparece un tipo de palabra rima determinado, ésta no suele reaparecer en el pareado. Quizá buscando una cierta variedad o marcando con claridad la distinción que posee toda octava en dos partes muy desequilibradas, en las que el pareado es una estrofa de cierre. Pero sus posibilidades son variadas como pasamos seguidamente a demostrar.

El sustantivo como palabra rima implica concreción, precisa, y crea moldes con un sentido de perennidad. Por eso nos lo encontramos cuando el poeta quiere presentar al lector un ideal concreto de belleza enmarcado en una dama:

*Hermosa ninfa mía, donde el cielo  
restó graciosamente todo cuanto  
de gracia y hermosura cabe al suelo,  
de nadie imaginado caber tanto.  
Por muestra y por idea y por modelo  
de todo lo que admira y pone espanto  
notable, desde el uno al otro Polo,  
milagro de natura visto solo.* (1)

En ocasiones, encontramos nombres propios, casi siempre míticos, como palabra rima y con tendencia a la enumeración. Es muy probable que el autor mantenga la costumbre de los poetas de cancionero en los que se espigan versos enteros dominados por una procesión de mitos, fruto de la erudición y reflejo del prehumanismo<sup>16</sup>:

---

<sup>16</sup> En la *Cantiga de Pero Ferrús para su amiga* encontramos:

*Que siguen a Ariadna y a Medea,  
la temerosa Enon, Filis y Dido  
y siguen a Eusífyle y Fedra  
y a la dura Annaxartes vuelta en piedra. (7)*

---

*La infante Polyçena,  
fija del buen rrey troyano,  
nin la muy fermosa Elena,  
que rrobo Paris su hermano,  
de brio bueno e loçano,  
la bentaja lleva aquesta  
noble señora e onesta,  
de quien todos bienes gano.*

*De Braçayda non me pago  
que sea en esta pesquisa  
nin la rreyrna de Cartago  
a que llamaron Dydolysa  
non creo en ninguna guisa  
que tal fuese su aseo,  
por lo qual yo por bien veo  
que la llamen Belaguisa.*

Otra muestra son los siguientes versos de *Este desyr muy graçioso e sotilmente fecho e letradamente fundado fiso e hordeno el dicho Ferrnand Peres de Gusman, Señor de Batres, por contemplaçion de los enperadores e rreys e prinçipes e grandes señores que la muerte cruel mato e levo d'este mundo e como ninguno non es revelado d'ella:*

*Dueñas de linda apostura,  
Casandra e Pulisçena,  
Medea de grand cordura  
e la muy fermosa Elena,  
Juliana e Filomena  
que tan amorosas fueron,  
todas tristes padeçieron  
esta espantosa pena.*

*Gynebra e Oriana  
e la noble rreyrna Yseo,  
Minerrua e Adryana,  
dueñas de gentyl asseo,  
segund que yo estudio e leo  
en escrituras provadas,  
non podieron ser libradas  
d'este mal escuro e ffeo.*

V. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de J. M. AZACETA, Clásicos Hispánicos, C. S. I. C., vol II-III (Madrid 1965) 652 y 1145-1146.



El verbo como palabra rima ofrece diversas posibilidades. A veces, aparece el participio pasivo y el adjetivo calificativo utilizándose para la expresión o bien de la cualidad o para marcar que implícitamente hay un complemento agente. Ambas posibilidades pueden aparecer en alternancia en la misma estrofa:

*El corazón me tiembla de medroso  
en ver el vuestro así tan libertado  
que siendo amor, como es tan poderoso,  
presumáis ser exenta en su reinado.  
No alce el brazo fuerte y riguroso  
y quiera como suele ser vengado:  
mirad, señora, que es error notable  
ir contra la deidad insuperable. (4)*

Hay cierta proclividad al empleo del gerundio simple como palabra rima. Unas veces alterna con otra clase de palabra que puede ser un verbo conjugado o un sustantivo, pero en ocasiones se erige en rima única de la octava indicando el proceso de una acción que el poeta sorprende en su desarrollo, sin interesarle el momento en que se ha iniciado y dejando en suspenso el final. Esto que venimos diciendo se observa en los seis primeros versos de la octava treinta y nueve:

*Después que sus razones alterando  
estaban uno a otro respondiendo,  
Narciso así a la ninfa despreciando,  
la ninfa por Narciso así muriendo,  
al fin Eco se fué de allí llorando,  
a Eco y a Narciso maldiciendo;*

El presente como palabra rima indica permanencia de una acción. Asistimos en el ánimo del poeta al deseo de marcar la perfección de lo que ha presentado con él, sea texto narrativo, descriptivo o expositivo. Tiene por tanto el presente un sentido de eternidad. La teoría amorosa que se oculta tras el lamento de las ninfas podría ser una muestra, así como la descripción renacentista del vergel donde Narciso va a encontrar su muerte:

*La otra se castiga y reprehende,  
en verse en aquel fuego está corrida,  
procura de matarlo, y más lo enciende  
y queda en procurarlo arrepentida;*

*ni sabe qué se haga ni lo entiende,  
ni puede al crudo amor hallar salida. (24)*

*Aquí el abeto alto, no nudoso  
que a las sublimes nubes se avecina,  
el fuerte roble y fresno suntuosos,  
que al par con el ciprés también se empina. (51)*

El presente con valor narrativo es muy escaso en el texto porque el autor funde lo narrativo con lo descriptivo o bien con lo expositivo, en virtud de la técnica de la amplificación.

El imperfecto, preferentemente con valor descriptivo, indica algo susceptible de ser perfeccionado. Por ejemplo, la naturaleza enriquecida con la presencia de las ninfas o bien con la presencia de Narciso:

*Estaba de tal suerte el miserable  
que el gusto de cazar que antes tenía,  
ni del lugar la vista deleitable  
quitarlo de la fuente no podía. (67)*

Otra novedad la constituye la búsqueda de una nueva lengua literaria acorde con la estrofa y para eso no tiene más remedio que recurrir al adjetivo garcilasiano que era el que mejor se avenía para las descripciones y para la consecución de un ritmo lento, pausado y solemne, propio del carácter narrativo de la octava real. El adjetivo presenta muchas posibilidades combinatorias que comunican variedad y riqueza al texto. Las más relevantes son las siguientes:

Una de las combinaciones más notables es la que está constituida por la presencia de un adjetivo calificativo epíteto sobre el que recae la auténtica dimensión significativa del sintagma. Podemos ejemplificar con estos casos: *verde pino, verde prado, claro y dulce sol, fuerte roble*. La otra posibilidad que ofrece el adjetivo calificativo, la de ser explicativo, encuentra en el texto posibilidades de enriquecer la sustancia comunicándole un valor estético: *prado fresco y oloroso, bosque ameno, fresno suntuoso, imagen dulce*.

Otras posibilidades que están menos representadas pero que no por eso dejan de tener su interés son: estructura formada por sustantivo + adjetivo calificativo + negación + adjetivo calificativo, tipo *abeto alto, no nudoso*; estructura sustantivo + adjetivo calificativo + adjetivo calificativo, tipo *agua cristalina transparente*; y, junto a éstas, las construidas mediante un sustantivo + intensificador + participio de presente, tipo *sol más refulgente* o sustantivo +

intensificativo + adjetivo participial, *ambrosía tan preciada*. Por su parte, el complemento del nombre aparece en estructuras que van desde *un ídolo de mármol* hasta otras tales como: *verde prado de claros oscuros esmaltado*, *las hermosuras del ínclito lugar* o *la vista deleitable del lugar*, donde se pone de manifiesto el esfuerzo del poeta; la existencia de oraciones copulativas hace que también se puedan espigar adjetivos atributos, *es deleitoso mayo*, *caliente está en invierno*. Por último, percibimos el empleo del adjetivo para personificar un elemento de la naturaleza animada, *dulces nidos*, y el uso de adjetivos adverbializados, *las ramas dulcemente*.

Ahora bien, pese a la influencia garcilasiana, los procedimientos lingüísticos ligados a la tradición castellana del siglo XV y del *Cancionero General* son muy numerosos y establecen una dura competencia con las novedades garcilasianas, hasta el punto de que hay fragmentos enteros en los que la lengua tradicional ahoga cualquier tipo de innovación. Nos vamos a basar en la presencia de estructuras formadas por sustantivo + adjetivo y en el empleo abundante de sustantivos abstractos, con los que suelen constituirse conceptos.

Podemos documentar la estructura sustantivo + adjetivo en posiciones muy parecidas a las que acabamos de ver; lo que sí vamos a observar es un gran dominio del complemento del nombre. Veamos las combinaciones más frecuentes: algunas muestras de la combinación sustantivo + adjetivo son: *obra muy extraña y peregrina*, *error notable*, *humor radical*, *artífice industrial*; otra posibilidad es la presencia de adjetivos en distintas posiciones a las anteriores y con carácter atributivo como se desprende de la muestra: *y el hombre... será menospreciado*, *escarnecido*. Finalmente, haremos alusión a los complementos del nombre por el valor descriptivo que tienen y por la fuerza con la que precisan al sustantivo que le sirve de núcleo: *monte tan cargado de corazones simples*, *el cielo de tu honra*, *las furias de los dioses*, *del caudaloso río la creciente*, *la suerte de venganza fiera y dura*.

El empleo de sustantivos abstractos, propios de la poesía del siglo XV, tiene mucho que ver con la fraseología amorosa dominante en la poesía de los cancioneros. Este hábito penetra con fuerza en el siglo XVI porque casi todos los autores se formaron antes en la tradición castellana, pero, sobre todo, porque es en ese siglo donde adquiere carta de naturaleza y se difunde el *Cancionero General* que se constituyó en lectura de cabecera de muchos escritores, especialmente los discípulos de Garcilaso. Esto podemos com-

probarlo porque nuestro autor muestra una cierta proclividad al empleo de sustantivos abstractos, muchos de ellos dentro de lo que es la concepción amorosa que encontramos a lo largo del poema: *corazón, llama, calor, lindeza, paraíso, ardores, almas, bienaventuranza, contento, blanduras, deleites, belleza, afecto, ansias*. En otros casos, vemos que forman parte de ampliificaciones un tanto reflexivas con las que la expresión de lo abstracto cuadra perfectamente: *furia, poder, mal, punición, venganza, esperanza, cautela, confianza, razón, prudencia, fortuna, bien, resistencia*.

Podemos espigar otros recursos de tipo lingüístico y estilístico que forman parte de la tradición castellana. Entre los muchos que se pueden mostrar, los más dignos de significación son los siguientes: el empleo de voces sinónimas, *con gestos y ademanes de tal guisa*; el gusto por imágenes conceptuales, *batalla = amor*; el uso de arcaísmos, *escalentar*; las constantes referencias a alegorías que son ecos del amor cortés, *cárcel de amor, castillo inexpugnable*; latinismos, que se documentan en las obras de los poetas cultos del siglo XV como el Marqués de Santillana y Juan de Mena, *inclito, refulgente*; el empleo de palabras equívocas:

*después que ya la tuvo toda en seco  
gastó también la s, y queda Eco. (41)*

Todo esto nos lleva a la conclusión de que estamos ante un texto literario que se mueve entre dos ideales de concepción de la poesía. La forma y el contenido es indudable que miran a la estética del Renacimiento, pero la lengua a través de la cual se hacen realidad ambos planos tiene muchísimas conexiones con el ideal que de la misma tuvieron los poetas amorosos del siglo XV. Esto no debe extrañarnos por la sencilla razón de que muchos de ellos, entre otros Silvestre, se formaron en la tradición que le era más fácil de aceptar y accedieron a la nueva poesía en su madurez, cuando habían tenido toda una vida pasada incardinada a ideales que tenían más de un siglo de vigencia.

## La Fábula de Narciso de Gregorio Silvestre

\* \* \* \* \*

**Resumo:** A fábula de Narciso é um exemplo da obra poética do português Gregório Silvestre e o autor tentou demonstrar que, em alguns aspectos, o texto se liga ao ideário poético do Renascimento, mas, em outros casos, segue escrupulosamente o ideário linguístico dos poetas do séc. XV. Trata-se de um exemplo elegante e conseguido da importância que os temas mitológicos iam assumindo na consciência dos escritores.

**Palavras-chave:** Tradição clássica; poesia espanhola renascentista; Renascimento; fábula amorosa; Gregório Silvestre.

**Resumen:** La fábula de Narciso es una muestra de la obra poética del portugués Gregorio Silvestre y hemos tratado de demostrar que en algunos aspectos el texto se vincula con el ideario poético del Renacimiento, pero en otros casos respeta escrupulosamente el ideario lingüístico de los poetas del siglo XV. Es una muestra elegante y conseguida de la importancia que los temas mitológicos iban adquiriendo en la conciencia de los escritores.

**Palabras clave:** Tradición clásica, poesía española renacentista, Renacimiento, fábula amorosa, Gregorio Silvestre.

**Résumé:** La fable de Narcisse est un témoignage de l'œuvre poétique du portugais Gregorio Silvestre et nous nous proposons de démontrer que, sous certains aspects, le texte se trouve lié aux idéaux poétiques de la Renaissance, mais que, dans d'autres cas, il respecte méticuleusement les idées linguistiques des poètes du XV<sup>e</sup> siècle. Il constitue un exemple élégant et intéressant de l'importance que les thèmes mythologiques occupaient dans la conscience des écrivains.

**Mots-clé:** Tradition classique, poésie espagnole de la Renaissance, Renaissance, fable amoureuse, Gregorio Silvestre.