

La mitología en el poema *Granada*, de Agustín Collado del Hierro

José Ignacio Fernández Dougnac

(callelucena@hotmail.com)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen

Este trabajo estudia la recepción que del mito clásico hace el poema *Granada* de Collado del Hierro, con especial atención a la fábula de Baco y Ariadna, incluida en el libro XII. Dicha fábula se coteja con la de García Salcedo Coronel y se detectan sus fuentes grecolatinas.

Abstract

This paper studies the assimilation of classical mythology in *Granada*, by Collado del Hierro. It is concerned with the analysis of the poet's depiction of the Bacchus and Ariadne's fable, in Book XII of the poem, that is further compared here with García Salcedo Coronel's use of this mythological fable, with the aim to identify the poem's Greek and Roman sources.

Palabras clave

Agustín Collado del Hierro
Poesía española del Siglo de Oro
Mitología
Baco y Ariadna
García Salcedo Coronel

Key words

Agustín Collado del Hierro
Spanish Golden Age Poetry
Mythology
Bacchus and Ariadne
García Salcedo Coronel

AnMal Electrónica 37 (2014)
ISSN 1697-4239

AGUSTÍN COLLADO DEL HIERRO Y EL POEMA *GRANADA*

Desde lo expuesto por Orozco (1964: 45-47 y 55-66), muy poco se ha avanzado en el conocimiento de la biografía del médico y poeta alcalaíno Agustín Collado del Hierro, nacido a finales del siglo XVI y fallecido a mediados del XVII. Algo más sabemos sobre su trayectoria poética y algunas de sus composiciones. Tuvo amistad con Lope, que en 1630 lo elogió en el *Laurel de Apolo* (Lope de Vega 2007: 416), y con Góngora, que lo citó, no sin cierta retransa, en «Mataron al señor Villamediana», composición dedicada a la muerte de Juan de Tassis, conde de Villamediana, y que en Chacón se titula *Tomando ocasión de la muerte del Conde de Villamediana, se burla del Doctor Collado, médico amigo suyo* (Góngora 1990: 246-249). Asimismo

tuvo relación nuestro autor con insignes admiradores del cordobés, ardientes defensores de la «nueva poesía», como García Salcedo Coronel y José de Pellicer. Entre sus coetáneos, Collado del Hierro gozó de una comedia fama que hizo que Juan Pérez de Montalbán lo incluyera, con el número 15, en el «Índice de los ingenios de Madrid» de su *Para todos ejemplos morales, humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materiales y facultades repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas* (1632), calificándolo de «gran filósofo, humanista y poeta lírico y cómico» (1999: 850).

Destaca de la obra de Collado, además de la pieza teatral *La Jerusalén restaurada y el Gran Sepulcro de Cristo*, y de algunas composiciones sacras destinadas a certámenes literarios (Fernández Dougnac 2012), una fábula mitológica en la que desgrana en romance los amores de Dafne y Apolo, y que durante algún tiempo fue atribuida a Villamediana (Rozas 1968). De la composición de Collado que según parece alcanzó más nombradía y aclamación entre los suyos, una versión en quintillas de la novela etiópica de Heliodoro, *Teágenes y Clariquea*, apenas han llegado hasta nosotros unas muy tibias referencias indirectas de su amigo Salcedo Coronel (1627: 68r)¹ y de Pérez de Montalbán (1999: 850), y un breve fragmento citado por Pellicer (1630: 167v-168r)². Lope admiró esta versión de *Teágenes y Clariquea*, lo que posibilitó la incursión de nuestro autor en el *Laurel de Apolo*³.

¹ En la composición «Pocos (don Agustín) de qua[n]tos viuen», escribe: «Por ti en acento viuirá canoro / (Aun á pesar d[e]l tie[m]po) el ardor puro / Memorable fatiga de Heliodoro».

² Esta reproducción del fragmento de la traducción de la novela de Heliodoro llevó a Nicolás Antonio, un siglo más tarde, a reseñar: «D. AUGUSTINUS COLLADO DEL HIERRO, medicus doctor, poesim non infeliciter exercuit, amoeno vir ingenio & facetiarum fertili. Granatae diu commoratus fuit, ubi & diem extremum vidit. Extant ejus praeter minuta alia: Apolo, y Dafne: in 8. Poema de Teagenes, y Cariclea (ex Graeco Heliodori) en Quintillas» (1787: III, 175).

³ Estos son los versos de Lope: «Cuando culpar don Agustin Collado / del Hierro, que en loarle cometiera, / mi ignorancia quisiera / quedaba disculpado / no de haber intentado lo imposible, / que nadie puede lo que no es posible, / pero del justo amor que me disculpa: / que nunca ha sido la alabanza culpa. / Hermosa Clariquea, / más debeis a su pluma que a Heliodoro, / o permitid que sea / su verso en vuestra prosa esmalte en oro, / que más vuestro galan favorecido / Collado que Teágenes ha sido, / pues siendo tan antigua os ha quitado / los años con haberos remozado: / que no hay tales servicios ni placeres / como quitar la edad á las mujeres» (2007: 416).

Sin embargo, el que fuera acaso su poema más personal, titulado sobriamente *Granada*, aquel con el que de seguro quiso ascender a las salas del Parnaso, no solo quedó durante siglos dormitando en un manuscrito, hasta la edición de López Carmona (2005), sino que desconocemos el impacto que tuvo entre sus coetáneos. Hay dos composiciones que muy posiblemente estarían destinadas a aparecer en los preliminares de una futura publicación de la obra que nunca se llevó a cabo: una de Lope, *A Don Agustín Collado del Hierro, en su libro de las Grandezas de Granada* (1777: IX, 382-384), y el soneto de Bocángel (1985: 166) *A don Agustín Collado del Hierro, en la conquista de Granada que escribía*.

Como ya hemos advertido, prácticamente todo es sombra en la vida del poeta. Cierto es que estuvo en Granada a finales del XVI o en los primeros años del XVII, que quizás fueron varias las estancias en la ciudad y que tuvo contacto con los ingenios más célebres. Pedro Soto de Rojas lo invitó a alguna de sus veladas poéticas en el carmen de la Casa de los Mascarones en el Albaicín. Como demostró Orozco (1955: 74-77), de estas sesiones nacieron seguramente los versos de Collado que, en el libro XI, *Fertilidad* (octavas 68-78), describen el jardín trazado y construido por el canónigo y que, a su vez, supusieron el impulso creador de la célebre silva *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (Granada, 1652).

Es evidente que nuestro poeta quedó envuelto por la atmósfera de la ciudad, no tanto por su paisaje, por sus vergeles o por el exotismo de la huella islámica, como por el ardoroso ambiente sacro que se respiraba por aquel entonces. Granada estaba aún muy imbuida por el descubrimiento de las reliquias y los Libros de Plomo aparecidos en la colina del Sacromonte en 1595, a las afueras de la ciudad, y por la intensa polémica que provocaron⁴. Por una lado estaban los detractores, los que percibieron y denunciaron desde el principio que los hallazgos no eran más que una ominosa falsificación, como así fue; y por otro, los firmes defensores de los mensajes sacromontanos, los que creían fervientemente que Granada, a consecuencia de la llegada del apóstol Santiago y sus discípulos, se convertía en uno de los pilares más

⁴ Sobre la densa urdimbre del fenómeno sacromontano, cfr. Barrios Aguilera (2011); y sobre su variada bibliografía, Barrios Aguilera (2005). Escribiremos siempre con mayúsculas la expresión *Libros de Plomo* y sus derivados (*Libros Plúmbeos* o *los Plomos*), pues entendemos que designan una realidad tan específica que entra dentro de la categoría de los nombres propios. Nos apartamos, pues, de las vacilaciones que, en este sentido, hemos observado en algunos textos de la rica bibliografía sacromontana.

insignes de la cristianización hispana. Sin entrar en los múltiples detalles de tan complejo fenómeno, estudiados en otro lugar (Fernández Dougnac 2011), la detenida lectura del poema *Granada* nos demuestra que Collado se vio cautivado por estos sucesos y que decidió hacer una *opera magna* que fuera exaltación de la ciudad y su pasado glorioso, al tiempo que firme propagadora de las santas invenciones, plasmando todas sus derivaciones apostólicas, mariológicas, históricas y hasta lingüísticas. Tan vasta composición tuvo una larga ejecución de al menos veintidós años, muy probablemente entre 1624 y 1646. Escrita en octavas, la estrofa culta por excelencia, característica de los poemas épicos, ofrece a través de doce cantos o libros, perfectamente estructurados entre sí, una fastuosa imagen de la ciudad contrarreformista, la urbe que, cargada de una mítica antigüedad y situada sobre un solar paradisiaco, bendecido por la divinidad, había superado la dominación islámica y se había entregado al más contundente proceso *restaurador*, en su doble perspectiva política y religiosa. Del perfil cristiano de Granada destacan, en el poema, la gigantesca fábrica de la catedral, las invenciones sacromontanas (con sus reliquias, sus Libros Plúmbeos y sus sugerentes mensajes) y el monumento del Triunfo levantado a la Inmaculada Concepción de María. Un lugar así es propicio para el nacimiento de varones insignes en todas las vertientes de las artes y las ciencias; como también de *mujeres célebres* radiantes de sabiduría y belleza. Las octavas, después de un largo recorrido por la Alhambra y por la feracidad de los cármenes, las huertas y los pagos de la Vega, finalizan con una fiesta campestre a orillas del río Beiro para celebrar la vendimia, donde se representa largamente la fábula de Baco y Ariadna. Este sería un muy sintético recorrido argumental⁵.

Collado del Hierro vuelca en tan ambiciosa composición todo su saber humanístico. Mediante un estilo decididamente culto, articulando en todo momento un gongorismo algo atenuado, se dirige a un lector minoritario, que, seguramente situado en ciertas esferas del poder —dedica la obra a don Alonso de Loáisía y Mesía, conde del Arco y señor de Villamesía—, sabría escudriñar el sentido exacto de los

⁵ Los títulos de los libros son *Antigüedad* (I), *Sierra Nevada* (II), *Restauración* (III), *Religión* (IV), *Monte Santo* (V), *Triunfo o voto* (VI), *Varones insignes* (VII), *Mujeres ilustres* (VIII), *La Alhambra* (IX), *Cármenes* (X), *Fertilidad* (XI) y *Vendima* (XII). Todos los cantos poseen 83 octavas, salvo el VII (*Varones insignes*) y el XI (*Fertilidad*) que tienen 89; por tanto son 1.008 octavas que hacen un total de 8.064 versos. Para un recorrido detallado por los contenidos de los doce libros, cfr. Orozco (1964: 207-277).

versos y detectar la orientación propagandista de los mismos. El poema *Granada*, además de ser un texto de carácter descriptivo, es un largo y fervoroso discurso apologético sobre la ciudad y su historia sacra y profana, muy influido por la tónica del *laus urbis*, pero sobre todo por el tono mitificador del género de los libros de antigüedades⁶. De hecho, Collado, según demostró Orozco (1964: 174-187), escribe teniendo muy presente el libro de su amigo Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada* (1608). En este sentido, una de las principales estrategias del poeta es bien patente: para honrar a Granada, su paisaje y sus divinos tesoros, la parangona constantemente con los grandes nombres de la geografía antigua. En este sentido, es fundamental el papel que desempeña la mitología grecolatina y la fábula, como sucedía con tantas obras de la época. La aparición de dioses, héroes, ninfas y faunos por el paisaje local, con la consiguiente relación de sus lugares de origen, no solo crea una atmósfera irreal y ennoblecedora, sino que consolida la equiparación de Granada con los grandes nombres, topónimos y espacios de la antigüedad. Gracias a los versos, la urbe y su pasado pueden albergar hechos, sucesos y contornos tan maravillosos como los acaecidos o reflejados en el mundo grecolatino. Al final, en el libro XII (*Vendimia*), el entramado mitológico se condensa en la representación pública de los amores de Baco y Ariadna a orillas del río Beiro, donde el poeta muestra una vez más su pericia en la manejo narrativo de la fábula, superando lo que hiciera con anterioridad en su *Dafne y Apolo*.

Para una mejor comprensión de lo que exponemos, en el apéndice a este trabajo publicamos en su integridad el libro XII, *Vendimia*. Por lo demás, todos los textos que reproducimos del poema *Granada* se basan en nuestra propia lectura y edición del manuscrito BNE 3735; citaremos *Granada* con el número del libro (en romano) y la octava (en guarismo).

LA RECEPCIÓN DE LO MITOLÓGICO EN EL POEMA GRANADA

Aunque, como es bien sabido, los dioses de la Antigüedad no abandonaron el largo periodo de la Edad Media (Seznec 1987: 19-76), el Renacimiento intensificó, desde una óptica plástica y literaria, el continuo trasvase entre lo pagano y lo

⁶ Sobre los libros de antigüedades, sus características e influencia, cfr. Rallo Gruss (2002 y 2009).

cristiano, hasta crear una convivencia en cordial armonía que impregnaba los diversos órdenes culturales. Desde sus albores, el humanismo fue vislumbrando una vía secreta que concebía el complejo laberinto de la mitología como constante fuente que iluminara y ofreciera una explicación aceptable acerca de las verdades naturales del hombre y del mundo. Las fábulas encerraban una antigua filosofía que había que desentrañar. No faltó incluso quien, como Pico de la Mirandolla, sentara las bases de la relación entre las revelaciones grecolatinas y las bíblicas⁷. Desde sus albores, «el pensamiento cabalístico y la iconografía mítica» se convirtieron, por tanto, «en las nuevas siervas de la teología cristiana, y correspondía al teólogo saber aprovecharlas» (Wind 1998: 34). Para ello contribuyó no poco la difusión llevada a cabo por los manuales mitológicos más célebres, entre los que habría que destacar desde la *Genealogia deorum* de Boccaccio hasta las tres obras claves aparecidas en Italia a mediados del XVI: *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, de Gregorio Gyraldi (Basilea, 1551); la *Mithologiae sive explicationum fabularum libri decem*, de Natale Conti (Venecia, 1551), y *Le immagini colla spozione degli Dei degli Antichi*, de Vincenzo Cartari (Venecia, 1556). A todo ello habría que añadir la irradiación proveniente de los «jeroglíficos» de Piero Valeriano o de los libros de emblemas, así como la constante labor divulgativa de las artes plásticas.

Más tarde, la ortodoxia contrarreformista quiso implantar una obligada supeditación del mundo mitológico a lo cristiano, de modo que aquel funcionara como refuerzo retórico o estilístico de este, cuando no de mero ornato de las grandes esencias teológicas. El mito se convirtió, pues, en «instrumento poético al servicio del esplendor divino» (Wind 1998: 37). Sin embargo, tras la evidente distancia que quiso establecer Trento con la gentilidad, los dioses siguieron generando esa especial «situación paradójica», apuntada por Sez nec, en la que los cultos hombres de Iglesia, incluso los más escrupulosos, no pudieron «deshacerse de sus recuerdos clásicos y de sus hábitos espirituales y continúan amando, como humanistas, lo que condenan —o deberían de condenar— como teólogos» (1987: 216). No en vano fueron dos clérigos, en esta época de beligerancia católica, los que, ya en nuestro país, escribieron sendos manuales de obligada lectura entre poetas y artistas: la *Philosophía secreta*, de

⁷ Para una aplicación de tales relaciones a las *Canciones* de Juan de la Cruz, con el trasfondo de mitos como los de Orfeo, Narciso, Baco, Venus, Adonis o Cipariso, que veremos aquí, cfr. Garrote Bernal (2005 y 2012: 47-108).

José Pérez de Moya (Madrid, 1586) y el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de fray Baltasar de Vitoria (Madrid, 1620). Ambos ahondaron por los caminos ya establecidos desde la recia tradición humanista, esto es, por la interpretación «alegórica», la extracción de la moralidad de las fábulas, mostradas siempre a manera de «honesta recreación de apacibles cuentos, dichos con alguna semejanza de verdad», recipientes que encerraban «algún secreto natural» (Pérez de Moya 1995: 65) de provecho para el lector. Se posibilitaba así la cómoda existencia de lo mitológico dentro la rígida doctrina tridentina. Por tanto, el papel ornamental no se justificaba por sí mismo, sino por los diversos «sentidos» o niveles interpretativos que catequizaban lo pagano y lo transcendían, situándolo y encajándolo en diversas áreas del conocimiento para otorgarle su máxima razón de ser⁸. Ambos planos, el ornamental y el «filosófico», quedan perfectamente reflejados en el texto que Lope de Vega plasmara en la aprobación de la obra del padre Vitoria:

[el *Teatro de los dioses de la gentilidad* es] vna lección importantissima á la inteligencia de muchos Libros, cuya moralidad embolvió la antigua Filosofia en tantas fábulas, para exornación y hermosura de la Poesía, Pintura, Astrología, y en cuyo ornamento los Theologos de la Gentilidad, desde Mercurio Trimesgistro, hasta el Divino Platón, hallaron por simbolos, y Geroglificos la explicación de la naturaleza de la cosas, como consta del Pimandro, y del Thimeo, que los EGYPCIOS por cosas sagrada tanto escondieron del vulgo. Muestra el Autor en este Libro suma leccion, y erudicion, y faltaba verdaderamente en nuestra lengua, como le tienen las de Italia, y Francia por varios Autores: porque merece que V. Alteza, siendo servido, le dé la licencia que pide. Y este es mi parecer, Madrid á 2 de Setiembre de 1619 años (Vitoria 1737: s. p.)

Así pues, cuando Collado escribe *Granada* se encuentra ante un vasto caudal de ficciones y nombres plenamente orientado y deslindado en sus significados mayores; un caudal que se le ofrece enmarcado por una fosilizada iconografía que presuponía un sistema cerrado y rígido, perfectamente identificable por el lector. La fábula mitológica, presentada de forma autónoma como narración en verso, hacía décadas

⁸ Pérez de Moya establece cinco niveles de lectura: «el sentido literal», el «alegórico», el «analógico», el «tropológico» y el «físico o natural» (1995: 69-70 y n. 12). Sin ánimo de ahondar en el tema, ya León Hebreo, basándose en la *Genealogía* de Boccaccio, había expresado que la mitología clásica debía interpretarse bajo tres «sentidos»: literal, moral y alegórico (1986: 109 y ss.).

que había alcanzado la categoría de género poético⁹. Góngora, con su *Polifemo*, le otorgó una singularísima carta de naturaleza en lo formal y en lo conceptual¹⁰, al ofrecer en sus 63 octavas una obra de arte cerrada en sí misma que, por su innegable belleza verbal y conceptual, no pugnaba con las grandes verdades de la ortodoxia cristiana sin que por ello se resintieran los más problemáticos atractivos del mito. Collado maneja, pues, un inmenso acerbo culto que oscila entre la expresión admiradora por la maravilla imaginativa que desprenden estas ficciones y, ya en otro plano, la cercana familiaridad de la variante jocosa, instaurada de nuevo por Góngora, «el primer poeta español que expone burlescamente una fábula mitológica» (Lázaro Carreter 1974: 48, n. 12), a través de la *Fábula de Príamo y Tisbe* (1618), veta que sería ampliamente cultivada por Lope, Quevedo y otros.

Todo ello hace que nuestro poeta tenga ante sí un material perfectamente asumido y dirigido por la ideología contrarreformista, y tan enquistado por su continuo uso como necesitado de alteraciones o variaciones que lo renovaran. La plasmación de lo mitológico en el poema *Granada* tiene, pues, mucho de la exhibición que gustaba hacer nuestro autor de su saber en otras parcelas del conocimiento, cumpliendo un papel, en esencia, de *ornatus* sublimador, de pincelada moral y de expresión de una *filosofía secreta* que finalmente dé razón de ser a la apoteósica aparición final de la *Fábula de Baco y Ariadna*, sin que esta incursión narrativa y paganizante afecte, como veremos, a los delicados mensajes cristianos plasmados a lo largo de los versos.

Toda la veta mitológica desperdigada por el poema *Granada*, se puede organizar en dos planos o niveles según la forma en que es ejecutada: por un lado, la utilización de personajes, topónimos y anécdotas, dentro de una tradición bastante fosilizada, de la que se desprende, a través de los procedimientos retóricos más usuales (cfr. Romojaro 1999), un notable dominio del asunto en toda su compleja variedad; y por otro, un especial manejo de la libertad creativa con el que el poeta se separa de la norma y somete el elemento mitológico a sugerentes alteraciones de contenido, cuando no invierte el significado más común, despliega una versatilidad sin complejos o sencillamente, como sucede en alguna ocasión esporádica, crea tenues segmentos fabulosos que no proceden de la tradición sino de su particular

⁹ Para conocer la evolución de la narración mitológica en verso, sigue siendo de referencia la obra de Cossío (1952), reeditada en 1998.

¹⁰ Cfr. el estudio y la completa puesta al día bibliográfica de Ponce Cárdenas (Góngora 2010).

inventiva. Evidentemente, este segundo nivel, pese a ser el menos abundante y perceptible en el poema, es el más significativo, el más interesante, el que, en definitiva, evidencia, aunque sea de una forma algo tímida, la faceta más original de Collado ante un universo mitológico ya enquistado en exceso.

Hagamos un breve recorrido por lo más destacable del primer estado. Siempre que aparezca Júpiter estaremos ante la representación tópica del poder divino, la gloria y la grandeza; Apolo o Febo será el Sol, y Cintia o Diana, la Luna; de la misma manera que Hércules simboliza al hombre virtuoso y el valor. No falta tampoco el usual paralelismo enaltecedor entre el plano de lo humano y lo divino: los Reyes Católicos son comparados con Júpiter y Belona, la diosa de la guerra (III, 80)¹¹, y la figura del conde del Arco, destinatario del poema, congrega las virtudes que se desprenden de Alcides, Apolo y Marte (I, 2). También la recurrencia en los versos de los trabajos del héroe tebano sirve tanto para ilustrar el denodado esfuerzo del arzobispo Castro (V, 70) como la heroica figura del Gran Capitán (III, 73-85); o la imagen del marinero Tifis, timonel de la nave de los Argonautas, es utilizada para ensalzar a Cristóbal Colón (III, 68). En este sentido, Collado se atiene a lo habitual, a lo más trillado por los poetas de su tiempo. Sin embargo, la palpable soltura en el manejo de este material proveniente de la lectura de clásicos grecolatinos, manuales y centones, hace que nos encontremos, de manera aislada, con algún mito tan poco usual como el de Salmoneo (III, 58)¹², con el que el poeta vuelve a hacer gala de su afilado saber al respecto.

Evidentemente, no queda excluida, sin salirnos de este apartado, la obligada interpretación moral. Valga como única muestra la tópica expresión del desengaño barroco mediante las insistentes alusiones al mito de la rebelión de Titanes y Gigantes contra el Olimpo¹³. El devastador cataclismo cósmico ilustrado por esta

¹¹ El símil está tomado directamente del romance de Góngora «Ilustre ciudad famosa», vv. 101-104, dedicado a Granada: «[...] y a ver tu real capilla / en cuyo túmulo yace / con su cristiana Belona / aquel católico Marte [...]» (Góngora 1998: I, 381).

¹² Citado por Virgilio (*Eneida*, VI, 585 y 564), narra su historia Boccaccio, *Genealogía*, XIII, 52 (1983: 778).

¹³ La lucha de los Gigantes, hijos de Gea (la Tierra) y Urano, por subir a los cielos y conquistar la morada de los dioses, aparece frecuentemente en la literatura grecolatina: desde la amplia recreación de Horacio en la citada *Oda*, III 4, hasta Hesiodo (*Teogonía*, 183 y ss.), Ovidio (*Metamorfosis*, I, 151-162 y *Fastos*, III, 438 y ss.) o Lucrecio (*De rerum natura*, V, 119-121).

fábula, que el mismo Collado ya elogió con un soneto destinado a los prolegómenos de *La Gigantomaquia* de M. Gallegos, sirve en todo momento para ejemplificar, en diversas ocasiones, la infausta ambición de los elementos de la tierra por alcanzar el cielo, de alzarse contra la divinidad o de exhibir el sacrilego deseo de ser como ella (I, 78, 55; II, 7; III, 9; IX 6 o 31). Parejo a este mismo sentido va la figura de Faetón, alegoría de los osados y temerarios¹⁴, con una rica gama de matices que tan solo desde aquí apuntamos (I, 64; V, 60; VI, 61; IX, 78). En un momento determinado ambos mitos convergen en feliz ayuntamiento. Para ilustrar el impulso de los surtidores de las fuentes que ansían llegar hasta el cielo y para lograr una perfecta fusión entre el elemento acuático e ígneo, Collado, en la estrofa 52 del libro X (*Cármenes*), remite al hijo del Sol, al tiempo que el verso «pues vuelven a subir iguales montes» insinúa la escalada de los Gigantes por el Olimpo, el Pelio y el Osa para alcanzar la morada de los dioses:

Fuentes vuelan al Sol, tan atrevidas
que parece, clarísimos Faetontes,
que del Olimpo fueron las caídas
pues vuelven a subir iguales montes.
En rayos de cristales convertidas,
fulminando distintos horizontes,
piensa, inundado, todo el verde suelo
eran las fuentes cristalino cielo.

Esta fabulación mítica fue vista como ejemplo de los que sobresalen por su fuerza pero no por su inteligencia, así en Conti, *Mitología*, VI, 21 y X (1998: 461-462 y 737); cfr. también Boccaccio, IV, 68 (1983: 294-301), Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, II, 6, 6 (1995: 140) y Textor (1593: I, 272-275 y II, 154). Aunque su poetización no contó con demasiadas muestras en el Siglo de Oro, cabe citar, con Cossío (1952: 262-263, 450-455, 511-513 y 599), los fragmentos que dejó Herrera, la *Gigantomaquia* de Gallegos, la de Sanabria, el romance en endecasílabos de Álvarez de Toledo o *La fábula de los Titanes* de Moncayo (1976: 230-233).

¹⁴ El modelo de la fabulación mítica de Faetón es ofrecido por Ovidio (*Metamorfosis*, I, 750-779 y II, 1-400). Escribe Herrera: «dicho hijo del Sol i Climene, i que intentó guiar su carro i murió de un rayo porque no alcanzó bien i ciertamente el curso del Sol, i muriendo dexó imperfeta aquella arte. [...] significa esto la mudança de todas aquellas cosas que son en la tierra i de las que estan en el cielo i se mueven con el cielo i aquel estrago y mortandad, que se haze [...]» (2001: 361-362). Sobre la evolución y la diversidad significativa de este mito, cfr. Gallego Morell (1961), Rozas (1963) y Fernández Dougnac (2002).

Si estos dos mitos sirven para articular una visión cósmica y grandilocuente, la vertiente de lo individual, de lo íntimo, se manifiesta, por ejemplo, mediante «la florida vanidad» del «amante de sí mismo», Narciso, objeto del deseo de la ninfa Eco (I, 38; VIII, 56; IX, 58; o X, 14)¹⁵. Como ya hemos comentado, en todo este apartado Collado tan solo se atiene a reproducir, con más o menos brillantez y con denodada insistencia, un material común que le viene dado por la tradición y con el que no va más allá de lo que, por aquellos años, repetía insistentemente cualquier coetáneo.

Mucho más atractivo e interesante, sin embargo, resulta ese segundo plano en el que se evidencia una cierta libertad de ejecución, y hasta un tímido grado de creatividad por el autor de *Granada*. El legado grecolatino sobrepasa las rígidas barreras a las que se veía sometido y se muestra como un elemento más dúctil y variado, con el que se puede jugar bien mediante ingeniosas relaciones o bien invirtiendo, cuando no alterando, sus significados más comunes. Ahora es cuando podemos percibir cómo el poeta, cansado de moverse por un territorio excesivamente agotado, decide distanciarse de lo corriente y de lo manido para dejar que aparezca su peculiar *inventio*. Así pues, se entrelazan con total desparpajo mitos aparentemente tan dispares como el de la Gigantomaquia y el de Orfeo¹⁶.

¹⁵ La fábula de Eco y Narciso fue comentada, entre otros, por Conti (1998: 701) y Pérez de Moya (1995: 585-586). Sobre la permanencia y transmisión de tan conocido mito en el Siglo de Oro y en el XVIII, remitimos a la nómina de poetas propuesta por Cossío (1952: 884-885) y, sobre todo, al estudio general de Ruiz Esteban (1999). Su carácter simbólico ha sido abordado por Lara Garrido (1999).

¹⁶ Condolido por la muerte de su esposa Eurídice, Orfeo con su canto hacía mover los montes, suspendía el curso de los arroyos, el vuelo de las aves, y callaba a los animales (Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 4; Propercio, *Elegías*, II, XIII, 5-6; Horacio, *Odas*, III, XII, 13-14). Así lo expresa el *Orfeo*, I, 25, de Jáuregui: «Tristezas canta, que en el alma ofenden, / en metros tan acordes y süaves, / que el vuelo y la carrera le suspenden, / condolidas, las fieras y las aves. / Buscan su vos, y su terneza aprenden / los troncos yertos, los peñascos graves; / las corrientes al métrico lenguaje / se impelen con retrógrado viaje» (1993: 440). La aplicación del mito al ámbito personal se encuentra en el soneto XV de Garcilaso: «Si quejas y lamentos pueden tanto, / que enfrenaron el curso de los ríos, / y en los diversos montes y sombríos / los árboles movieron con su canto; / si convirtieron a escuchar su llanto / los fieros tigres y peñascos fríos; / si, en fin, con menos casos que los míos / bajaron a los reinos del espanto» (1995: 31), que suscita el consiguiente comentario de Herrera (2001: 955-963).

Ambos se vinculan, en X, 3, mediante una noción común: los montes y la espesura del Dauro. Si en un caso las «soberbias cumbres» que bordean el río sirven para alcanzar el cielo, en el otro los «opacos horizontes» cobran movimiento y siguen la voz del tracio, creándose, en la totalidad de la estrofa, una atmósfera de absoluta irrealidad de «selvas turbas» y «animados montes»:

Precipitadas las soberbias cumbres
en las ondas del Dauro resonantes
(porque afectando las celestes lumbres
escalaron el Sol verdes Gigantes),
parece que sus altas pesadumbres
la voz oyen del tracio y que, constantes,
le siguen por opacos horizontes
selvas turbas, animados montes.

De igual forma, se combina en una sola estancia (VII, 76) a Proserpina con la Parca y Orfeo, para elogiar la traducción que del *Raptum Proserpinae* de Claudiano realizara el licenciado Faría; en otro momento (XI, 53), aprovechando la noción de «canto», Collado vuelve de nuevo al mito órfico para taracearlo con el de Filomena (el ruiseñor) y las Sirenas, e ilustrar, mediante vibrante orfebrería, el rumor de un arrollo y la melodía del ave¹⁷:

Apostando dolientes melodías
de tantas ondas al vital Orfeo,
la quejosa süave Filomena
en peligro de flores es Sirena.

¹⁷ Hija de Pandión, rey de Atenas, Filomena fue violada por Tereo, rey de Tracia, quien luego le hizo cortar la lengua y la encerró. Libertada por su hermana Progne, vengóse, con el auxilio de esta, matando a Itis, hijo de Tereo, y dándoselo a comer a su padre en una cena. Tras huir ambas hermanas, fueron transformadas en ruiseñor, Filomena, y Progne en golondrina (Boccaccio 1983: 539-540). El mito es narrado, entre otros, por Ovidio (*Metamorfosis*, VI, 412-674). Su evolución literaria ha sido estudiada por [Zapata \(1987\)](#) y [García Luna \(1989\)](#).

El motivo vegetal da pie asimismo para expandir una compacta guirnalda en la que pueden convivir Dafne (el laurel)¹⁸ con Cipariso (el ciprés)¹⁹ y Adonis, «el bellissimo hijo de Cinaras» (la anémona)²⁰. Los tres mitos sirven para celebrar en XI, 87 la espesa verdura de los valles del Dauro:

Dafne de Apolo agradeció el deseo:
hojas ya de laurel menos avaras.
Por reinar en sus valles, del Liceo
Cipariso voló a sus sombras claras.
Allí trocara su mortal empleo
el bellissimo hijo de Cinaras,
de la estrella mejor beldad ardiente,
lucero ya de Cipro floreciente.

Más interesante aún es el recurso consistente en la inversión del sentido originario del mito. El poeta no duda en alterar sustancialmente la moralidad de la fábula en provecho de sus intenciones, buscando así la complicidad y el asombro del lector culto. El hijo del Sol, proverbial ejemplo de temerarios y ambiciosos, es

¹⁸ Dentro de la tradición grecolatina el tratamiento más conocido se debe a Ovidio, (*Metamorfosis*, I, 452-567); en el ámbito hispano es obligado remitir al soneto XIII de Garcilaso, «A Dafne ya los brazos le crecían» (1995: 28) y al comentario de Herrera (2001: 365-374). El mito fue abordado, entre otros, por Boccaccio (1983: 454-456), León Hebreo (1986: 160-161) y Pérez de Moya (1995: 267-269). Sobre el tema, cfr. [Castro Jiménez \(1990\)](#).

¹⁹ Cipariso, amante de Apolo, tenía como compañero un ciervo domesticado al que él mismo mató por equivocación en una cacería. El joven pidió a los dioses vivir en luto permanente y estos lo transformaron en ciprés, árbol de la tristeza (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 106-142; Virgilio, *Geórgicas*, I, 20 y *Églogas*, X, 26). Boccaccio, basándose en Lactancio y Servio, ofrece otra versión (1983: 759).

²⁰ Aunque nos inclinamos por la *anémona* en su variedad más encarnada, que surgió de la sangre de Adonis (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 735-739) y es citada por Rodrigo Carvajal y Robles, *Poema heroico*, V, 65, vv. 1-4: «Allí la tornasol enamorada / tras el curso del sol inclina el cuello, / y la rosa de Venus salpicada / se convida a la flor de Adonis bello» (2000: 160), no descartamos que se trate de la flor llamada *gota de sangre* u *ojo de perdiz*, de vistoso color rojo. La fábula de Venus y Adonis quedó inmortalizada por Ovidio, *Metamorfosis*, X, 528-559 y 708-739; cfr. también Boccaccio (1983: 158-160), Conti (1988: 381-384) y Pérez de Moya (1995: 386-388). Sobre su evolución literaria, Cebrián (1988).

transformado, mediante certera utilización adjetival, en modelo de sensatez y arrojo. Así, al citarse al «cuerdo Faetón» (V, 21) o al «animoso Faetón» (X, 24), el significado habitual de la fábula es despojado de todo elemento negativo para elogiar, en el primer caso, la fuerza provechosa y sagrada del Sacromonte (y en consecuencia de las reliquias y los Libros Plúmbeos); y, en el segundo, para ilustrar los desmayos del Sol que sucumbe ante la belleza de las flores. En otro momento (VII, 40), Faetón, por su papel de auriga y por su alta prosapia (hijo del Sol), es asimismo expresión del arrojo y la grandeza del descendiente del marqués de Valenzuela, pues

Faetón seguro de viviente llama,
el heredero auriga aun no recela
guiar los que ciñó rayos más puros
por los lucientes de su Sol coluros.

De igual manera, la consolidada imagen de Narciso vale para que la fugacidad del agua de la fuente, que dio muerte al joven, sirva en X, 18 de espejo permanente de la belleza de la flor en la que él se transformó y, por ende, de constante flujo vital:

Yace en flor la belleza de Narciso
junto a su misma cristalina fuente
que, si ya le sirvió de cuerdo aviso,
le sirve hoy de espejo transparente.
Mirar la causa de su muerte quiso
en su olorosa pira atentamente,
porque su cristal mismo, fugitivo,
que la muerte le dio, le tiene vivo.

Más atrayente aún es el modo en que el poeta logra (V, 23) que la corriente del Dauro (el elemento agua) se convierta en Narciso, para ser atraída por el elemento tierra de los valles y los cármes de sus riberas, y allí sucumbir y vivificar:

Sonoro hijo de su clara fuente,
el Dauro, de sus cármes Narciso,

de peña en peña, por floridas calles,
desatado en cristal corre a los valles.

En otras ocasiones, la fábula permanece soterrada entre los versos en fina alusión, generando complejos juegos conceptuales poco comunes. Al final del canto IX (*La Alhambra*), la dama que se esconde bajo el nombre de Amarílida, rodeada por las rosas del Generalife, es presentada como una «casta idea de Venus» que rige con su radiante presencia los jardines (IX, 77). Recordemos que «La fragancia de la rosa es agradable y suavísima. Es consagrada a Venus i toma nombre del rocío con que se cría; porque se suele coger casi al nacimiento del sol, porque no se pierda su vigor» (Herrera 2001: 967). Más adelante, en IX, 81-82, encontramos una sutil variante del fabuloso origen del color púrpura de la rosa, teñida por la sangre de la diosa («Dize Aftonio que la rosa era blanca, i que, hiriéndose Venus el pie en las espina, la bolvió colorada con su sangre» [Herrera 2001: 967]), mito que en todo momento queda sobrentendido, si bien esta vez aplicado al blancor del lirio. Entre ambos elementos («lirio» / «Amarílida») se establece el correspondiente sobrepujamiento en color y pureza. Tras una breve cadena ponderativa con claros resabios bíblicos y con la que se destaca que el lirio es «el más hermoso de las flores», este toma la blancura de los candores de la dama («de su pureza roba los candores»), para luego brillar como «lucero» en el «rosicler de su alba adolescente». Sin embargo, la candidez de Amarílida es tal que hasta es manchada por la del lirio («Su candidez manchó la suya»). Gracias a la gallardía femenina, luce la flor su célebre nieve, y desde entonces tiene fuego y se exhibe en los jardines «con mayor belleza» (IX, 81-82):

El lirio, el más hermoso de las flores,
que vive toda suavidad hiblea
y que venció todos los esplendores
del sabio rey potente de Judea,
de su pureza roba los candores
con que, lucero suyo, lisonjea,
en región de Amarílida luciente,
el rosicler de la alba adolescente.

Su candidez manchó la suya, y luego,
favor de su gallarda gentileza,

lució su nieve: desde entonces fuego
y desde entonces con mayor belleza.

La inventiva de Collado va aún más lejos, al reproducir una escena mitológica muy común pero con el añadido de un matiz bien distinto y peculiar. Cuando describe una fuente oculta en un carmen, recurre al conocido mito de Acteón contemplando el baño de Diana y su «desnuda montería»²¹. Pero lo interesante es cómo agrega en la segunda parte de la octava ingredientes surgidos de su propia cosecha: dentro del mismo cuadro, observamos la presencia de una ninfa del lugar que, «cercada de diversos egipanes», intercambia abrazos con el dios Talasio, dios de las bodas, similar al Himeneo de los griegos (Catulo, *Poesías*, LXI, 134), que también fue considerado «*virginitatis Deus, apud Romanus (inquit Seruius) inuocatut*» (Stephano 1581: 743). Todo forma un armónico conjunto en X, 39, que, por su carácter visual, parece extraído de algún lienzo de la época o, al menos, da la sensación de que se persigue un claro efecto plástico, derivado de la misma belleza del paraje:

Si esta fuente siguiera el que sus canes
ya disiparon en la selva fría,
hallando sus altísimos afanes
la virginal desnuda montería,
cercada de diversos egipanes
la Ninfa viera sola que corría
repitiendo infiel torpes abrazos,
del dios Talasio en los internos lazos.

En otro momento (X, 59), la *inventio* de Collado llega a trazar, mediante ejemplar condensación narrativa, una breve historia en la que se apunta un sutil

²¹ Acteón, cuando iba de montería, sorprendió a Diana bañándose con sus ninfas. En castigo, la diosa lo convirtió en ciervo y, acto seguido, el joven fue devorado por sus propios perros (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 138-252). El mito fue comentado por Boccaccio (1983: 326), Conti (1988: 476-477) y Pérez de Moya (1995: 578-580). La fábula fue poetizada por Barahona de Soto, Mira de Amezcuá, Pedro Soto de Rojas, que la incluye en *Los rayos del Faetón*, y, ya en el XVIII, José Antonio Porcel. Sobre la moral del mito, cfr. Fernández Dougnac (2002: 398-402).

encuentro entre el Sol y la Aurora. Ésta queda prendada por el canto nocturno del ruiseñor y sale de su lecho para buscarlo. El «lucero luminoso» la encuentra embargada por la melodía nocturna del ave. Al fondo, aparece la figura del viejo marido, el celoso Titón:

Por escucharle en su dolor quejoso,
a la noche robando alguna hora,
dejando el lecho de Titón celoso,
en sombras baja la callada Aurora.
Buscándola el lucero luminoso,
la halla donde muchas perlas llora,
porque del ruiseñor aún no sabía
era mayor, de noche, la armonía.

Collado hace patente la rica versatilidad conceptual que conlleva un mismo elemento fabuloso, estirándolo o, digámoslo así, injertándolo en diversos contextos hasta alcanzar destellos conceptuales insospechados. La reiterada aparición de un mismo personaje mítico en momentos muy diferentes y en lugares muy estratégicos del poema reviste la fábula de unos matices semánticos muy distintos, sin que por ello se resienta el significado primario de la misma o el segmento textual en el que se engasta. No referimos, en concreto, al caso del ave Fénix, manejado por Collado con especial recurrencia, y para el que extrae información de la obra de su amigo Joseph Pellicer, *El Fénix y su historia natural*, impresa durante el tiempo en el que el poema estaba aún en el telar (1630). Bien es verdad que, sobre el Fénix y sus aplicaciones textuales, existía una tradición que se remonta a los bestiarios medievales e incluso a los comentarios de los Santos Padres²² y que en poesía está asentada no tanto en nuestro cancionero (Manero Sorolla 1991) como en todo el legado petrarquista italiano e hispánico (Manero Sorolla 1990: 301-312). Sin embargo, esta versatilidad está muy emparejada con el uso que de este mismo mito hicieron sus coetáneos, como veremos a continuación, a la vez que vamos mostrando los textos de Collado.

²² La adaptación religiosa de la simbología del Fénix se encuentra en san Clemente, san Ambrosio o san Gregorio, y era equiparada habitualmente a la imagen de Cristo (VV. AA. 1984: 151-157); para el ámbito de la mística, cfr. Ynduráin (1993).

Así, el sentido solar y lumínico del Fénix en su muerte, conjugado con los colores del pavo real («la ave ya fantástica de Juno») y los resplandores de la superficie del mar, es aplicado por Collado del Hierro (IV, 40) a la luz multicolor que se filtra por las vidrieras de la Catedral de Granada:

Menos esferas abre de colores
la ave ya fantástica de Juno;
de luceros retoca el Sol, menores,
los extendidos campos de Neptuno;
con menos varios puros esplendores
vuela en la Arabia aquel milagro uno,
que por sus vidrieras de cristales
rayos produce el templo visüales.²³

En IX, 29, la monumentalidad de la Torre de Comares, en la Alhambra, contemplada desde el río Darro, nos vuelve a traer el recuerdo del sagrado altar donde el Fénix fallece y renace del fuego, allá en la lejana ciudad egipcia de Heliópolis. La imagen da entidad a toda la estancia:

La Torre, de quien toma el edificio
ilustre nombre en la cultura urbana,
de la ara del Sol es claro indicio,
nueva luz incluyendo soberana.
Más bien a ella el alto sacrificio
llevara el Fénix ya, de la gitana
Menfis dejando los sagrados lares:
templo suyo, la Torre de Comares.

Ahora bien, la similitud entre el ave Fénix y la ciudad de Granada ya estaba asentada en el ambiente poético local, gracias a «Por esta historia, ¡oh Granada!», de Tejada Páez (2011: 147-148), poema que se incluye significativamente en los prolegómenos de la *Antigüedad* de Bermúdez de Pedraza: «El ave fénix es fama / que

²³ Esta misma conjunción de los efectos lumínicos de las vidrieras con el esplendor del ave se encuentra en el cierre del madrigal de temática mariana, «La vidriera mejor», pasaje comentado por Micó (Góngora 1990: 186-187).

se consume en el fuego, / y de su olorosa cama / otra vuelve a nacer luego, / cobrando vida en la llama. // Granada, al fénix imitas, / con que tu gloria acreditas, / pues del fuego del olvido / que te había consumido / hoy con pluma resucitas» (vv. 11-20). En V, 82-83, Collado retoma a su manera el mito y lo aplica al ámbito hagiográfico, también divulgado por sus coetáneos²⁴, para cerrar el canto V (*Monte Santo*) equiparando las redivivas cenizas de los santos mártires y del Fénix, así como Granada y la fabulosa Heliópolis egipcia, identificación que además viene dada por la idea de que «Illipula», antiguo nombre del Sacromonte, «significa ciudad del Sol» (Antolínez de Burgos 1996: 603):

Como en Egide, ya sustituida
al esplendor de juventud primera,
la ave que inspiró su muerta vida
la ostentosa Heliópolis espera,
que de volante aclamación seguida,
en el Templo del Sol la postrimera
ceniza ofrece, con igual decoro,
al simulacro de su luz de oro;²⁵

²⁴ Aplicación hagiográfica que podemos rastrear en el soneto de Espinosa «Aquel, que trujo Cristo, fuego ardiente» (1975: 82), dedicado a san Francisco Javier, o en las décimas de Bocángel «El cuerpo majestuoso», vv. 31-40, dirigidas a san Francisco de Borja (1985: 306). La versatilidad del mito era amplia: figura en los ámbitos áulico (Góngora, soneto «Los días de Noé bien recelara», v. 10 [1969: 116]), funeral (Góngora, sonetos «Ayer deidad humana, hoy poca tierra», vv. 9-11 y «Ser pudiera tu pira levantada», vv. 1-4 [1969: 207 y 227]), moral (Quevedo, *Túmulo a la mariposa*, «Yace pintado amante», vv. 19-24 [1987: 211]) y jocoso (Quevedo, «Ave del yermo, que sola», uno de los cuatro romances que van bajo el título *Remitiendo a un perlado romances, precedían estas coplas de dedicación, La Fénix* [1987: 824-826]).

²⁵ Para esta estrofa, Collado se basa en *El Fénix* de Pellicer: por el mes de junio la nueva Fénix se trasladaba a Heliópolis, «ciudad del Sol» (que también se denominaba Tebas porque «está edificada en la Tebayda de Egipto»), y allí llevaba los «huesos y cenizas de su Padre, solicitándole la sepultura». En esta ciudad «estaua el templo del Sol, y el simulacro de oro de Apolo, el oraculo que consultaua[n] los naturales, y los forasteros por poderes, o cartas, como refiere Macrouio. Viuian en ella los sacerdotes Heliopolitas dados al estudio de la Filosofia, y la Astronomia» (1630: 163v y 168v-169v).

así, Granada, por que más seguros
en sus aras tus templos autorices,
de sus aromas renaciendo puros
tus gloriosos mártires fenices,
ciudad eres del Sol; tus altos muros
dichosas hoy Arabias más felices,
donde vivos despojos, ya vitales,
sus cenizas llevaron inmortales.

En el libro *Triunfo o voto*, dedicado a describir minuciosamente el monumento a la Inmaculada Concepción, no podía faltar el obligado entronque del Fénix con el apartado mariano para destacar la resplandeciente luminosidad del monumento granadino. Veamos todo el segmento (VI, 62-63):

Duros metales blandamente animen
todos los geométricos modelos
o ponderosamente se sublimen
pirámides vecinas a los cielos,
que las sagradas piedras, donde imprimen
sus huellas puras en humanos velos
las plantas de María gloriosas,
las maravillas vencen más pomposas;

que cuando el bronce expira, el mármol yace,
fenecen el sardónico, el topacio,
aun donde más de los olvidos nace
de la memoria el inmortal palacio,
Fénix gentil de su esplendor renace,
tan vivo a toda luz, a todo espacio,
que todas son, ciñendo sus laureles,
elegantes soberbias de sinceles.

El ave sirve también para cerrar este mismo canto (VI, 83) con la exaltación de tan «gloriosa pira» como es el Triunfo, donde se funde arte y devoción²⁶:

²⁶ La utilización dentro de la órbita mariana se encuentra, entre otros, en Jáuregui (canción *A la Asunción de Nuestra Señora, aplicándole con puntualidad las propiedades de la Fénix*,

Examen de la luz, cuna del día
al padre de las lumbres dedicada
(si no reticular, alta armonía,
en piedra no, en acentos regulada),
la que ya veneraba Alejandría,
de egipcios caracteres informada,
aquesta vence gloriosa pira,
Fénix que siempre nace, nunca expira.

Finalmente, hallamos la aplicación amorosa del Fénix, tan querida por el petrarquismo (Manero Sorolla 1991: 303 y ss.), nuevamente en un cierre de canto (VIII, 81-82): en *Mujeres ilustres*, para coronar la belleza inmarcesible de esa Laura en continuo rejuvenecimiento, que de inmediato nos trae el recuerdo del *Canzoniere*. Obsérvese la conjunción inicial entre el destellante colorido del pavo real («pomposa ave de Juno») y el resplandor cíclico de un Fénix seguido del cortejo alado que lo acompañaba en la hora de su muerte; y obsérvese también cómo se remata el fragmento identificando a Granada nuevamente con Heliópolis, pues, gracias a la inalterable belleza de Laura-Fénix, la ciudad alcanza especial fama y empuja a la peregrinación:

Así soberbiamente, así pomposa
ave de Juno descogió arrogante
el penacho de púrpura undosa,
el manto de estrellas rozagante;
y como ya en delicia armoniosa
al Fénix sigue ejército volante,
muchas beldades (a su luz menores)
por el rastro la siguen de sus flores.

¡Oh Laura!, ¡oh beldad única de España!,
de tu belleza, por vivir seguro

[1993: 377-380]) y en el soneto de Villamediana «Cual matutina lumbre, soberano»: «tal, Fénix nueva, en sus flamantes plumas / le desmintió crepúsculos al día / que formó sol de viva hermosura, / beldad originando las espumas / de piélagos de gracia a la luz mía, / imperceptible siempre, siempre pura» (1992: 135).

adonde el Nilo el verde Egipto baña,
aprenda el Fénix a nacer más puro.
Pues el florido horror de esta montaña
tu noble patria es, por el oscuro
humo fragante con tu nido acierte
el que buscó su hado por tu suerte.

LA FÁBULA DE BACO Y ARIADNA

La historia de los amores entre el dios Baco y la princesa cretense Ariadna, como ya hemos adelantado, ocupa gran parte del último libro del poema, *Vendimia*: 52 octavas de un total de 83 que conforma el canto (XII, 28-79). La presencia de la fábula, con su fuerte componente narrativo y situada en un espacio tan delicado y esencial como es el final de una obra de estas características, pudiera resultar algo disonante. Sin embargo, se justifica por diversos motivos. En primer lugar, cumple el papel de colofón del todo el vasto caudal mitológico aunando realidad y mito, o dicho con otras palabras, sacralizando, mediante una dimensión culta, aún más la realidad. Seguidamente, la fábula queda respaldada por un recurso puramente argumental: aparece como una representación pública, dentro de una fiesta de otoño en las riberas del río Beiro, en las afueras de la ciudad. En tercer lugar, existe una cuestión etimológica que, dentro de la historia mítica de la ciudad, entronca a Baco con Granada: según Henríquez de Jorquera, el topónimo *Beiro* toma el «nombre de Baco o de reina Ylberia su fundadora, por ser el agua desta fuente la que daba de beber a la primera fundación de Granada, antigua Ylberia» (1987: 42). Y finalmente, tenemos un evidente motivo topográfico: este lugar y sus pagos eran propicios para el cultivo de la vid. No en vano, en el Pilar del Carlos V, en la Alhambra, el mascarón que representa el mentado afluente del Genil está coronado de pámpanos y racimos de uvas. Todo (paisaje, toponimia, fiesta y fábula) induce a una celebración del otoño, no tanto por ser estación que declina, igual que ya lo hacen los versos, sino por ser el momento ubérrimo donde «del granadino cielo la belleza» ha creado una inigualable templanza paradisíaca, pues ha detenido el rigor de «la Naturaleza / contra la dura ley del tiempo cano» (XII, 20). Por tanto, la fábula, prosiguiendo con este juego de contrastes, no solo anuncia un ocaso, el de poema, sino que proclama un triunfo, la celebración del amor, el vínculo entre lo celestial y lo humano dentro

del marco de la recolección de la uva. Por eso, Orozco, muy acertadamente, advierte que *Vendimia* es el «canto de más libre creación literaria, aunque para ello el poeta contaría con el recuerdo real de los ratos pasados en los días de otoño en que damas y caballeros se encontraban en las caserías de la vega granadina» (1964: 274).

Los amores de Ariadna y Teseo (el abandono de esta en la isla de Naxos por el héroe ateniense y las posteriores bodas con el dios Baco) no parece que tuvieran mucha acogida en la poesía áurea, si nos atenemos solo a las pocas composiciones de carácter autónomo que se han conservado. En el siglo XVI hay un romance sobre el tema de Lorenzo Sepúlveda, una composición breve de Sebastián Horozco y el *Romance de cómo Ariadna fué dejada por Teseo en la isla de Quíos, y lo que sucedió más* de Juan del Cueva, que en 1588 formó parte del *Coro febeo de Romances historiales* ([Roses 1993: 889](#); Herrera Montero 1998). Dejando a un lado el soneto de Juan de Arguijo «¿A quién me quejaré del cruel engaño» y su complementario «A ti, de alegres vides coronado» (2004: 68 y 14), «el primer poema que se dedica primordialmente al canto de la desdichada Ariadna» en el XVII fue la fábula en octavas de García Salcedo Coronel ([Roses 1993: 889-890](#)), publicada de forma independiente en 1624 con el solo título de *Ariadna* e incluida luego en sus *Rimas* (1627). En este mismo año, aparece impresa, igualmente en octavas, la *Fábula de Teseo y Ariadna* de Colodrero de Villalobos, que está en *Varias Rimas* (1627). Junto a ambas composiciones, habría que situar la otra visión culta del mito, la que ofrece nuestro poeta. Después nos encontraremos con la *Fábula del Minotauro* de Cáncer y Velasco (*Obras varias*, 1651) y el *Llanto de Ariadna* de Juan de Moncayo (*Rimas*, 1652) ([Roses 1993: 890](#)).

No sabemos si la narración de Collado se creó de forma independiente al poema *Granada* y después fue añadida al mismo, o si, por el contrario, fue escrita dentro del proceso creador de dicha obra. En cualquier caso, como veremos más adelante, su aparición se adecua sin estridencias con el conjunto. Nuestro poeta conocía sobradamente la *Ariadna* de Salcedo, pues no olvidemos que, además de la relación estrecha que podría haber entre ambos, a Collado se debe el prólogo de las *Rimas*. Es obligado suponer que entre ambas narraciones mitológicas existió una cercanía que pudiera inducir a una cierta rivalidad, causada por el afán entre los dos amigos de mostrar la imagen más adecuada o más sobresaliente del mito. Por ello, creemos que se impone, sin llegar a pormenores, un brevísimo cotejo entre las dos versiones, al menos en su dimensión argumental.

Las 85 estancias de la *Ariadna* de Salcedo Coronel desarrollan, con un intenso y a veces fatigoso gongorismo, los aspectos esenciales: dedican un moderado espacio al laberinto de Creta y al Minotauro; dan entidad de personajes al rey Minos y a Teseo; establecen una relación matrimonial y efectiva entre Ariadna y el joven ateniense; describen la llegada de ambos a la isla de Naxos y el consecuente abandono de la doncella por el héroe; se demoran en el célebre lamento de Ariadna y finalizan, de una forma un tanto atropellada, con la llegada de Baco y su séquito, para cerrar con el obligado cateterismo de la princesa cretense.

La fábula de Salcedo Coronel (1624) aspira a presentar una amplia panorámica del modelo grecolatino, fijándose en todos sus personajes, principales y secundarios, y en todos los detalles indispensables de la trama. Para Roses, la utilización del estilo directo en este poema propicia «tres discursos» que se centran en las figuras de Minos, Teseo y Ariadna; y esta estructura triple «coincide con los complejos temáticos en que puede dividirse el poema, a saber, a) planteamiento de la fábula, b) amores y aventura de Teseo, c) abandono de Ariadna» (1993: 892). A partir de esta propuesta, nuestra lectura desgrana el siguiente esquema argumental:

- Dedicatoria (1-4).
- Monólogo de Minos (5-8).
- Laberinto de Creta y encierro del Minotauro (9-13).
- Tributo de Atenas y llegada de Teseo (14-15).
- Monólogo de Teseo (16-18).
- Enamoramiento de Teseo y Ariadna (19-24).
- Descripción de Ariadna (25-27).
- Propuesta de matrimonio entre Ariadna y Teseo (28-24).
- Teseo y Ariadna dejan Creta (35-39).
- Teseo y Ariadna llegan a Naxos (40-42).
- Teseo abandona a Ariadna (43-44).
- Ariadna advierte la huida de Teseo (45-50).
- Lamento de Ariadna (51-80).
- Llegada de Baco (81-83).
- Cateterismo y final (84-85).

Sin embargo, el marco textual en el que se engasta el relato de Collado exige otra orientación, tendente a una labor de síntesis y depuración. El despojamiento de aquellos elementos narrativos de la fábula que, a juicio del autor, pudieran resultar

secundarios propicia que se evite el riesgo de crear un cierto desequilibrio interno en el diseño mismo del libro XII y en su relación con el resto de los cantos; en definitiva, de distorsionar los objetivos fundamentales del poema *Granada* en su tramo final. Nuestro poeta reduce, pues, el argumento a lo esencial y se centra solo en los personajes de Ariadna y Baco, omitiendo cualquier mención explícita del resto. Su deseo fundamental es destacar por encima de todo el dolor de la joven abandonada y demostrar la enorme fuerza del amor, bien como tormento o bien como triunfo a través de la boda con el dios. El hecho de que Collado silencie la presencia del rey Minos y aminore la de Teseo, de la misma forma que omite los sucesos anteriores a la llegada de los amantes a Naxos o relega la figura del Minotauro y el laberinto a una mera referencia fugaz (XII, 60 y 62) —todo ello más desarrollado en la versión de Salcedo—, obliga a que maneje de manera exclusiva lo que considera las dos piezas cardinales de la historia que representan lo humano y lo divino. De aquí que otorgue a Baco una relevancia e incluso un protagonismo y una dimensión totalmente ausentes en el texto de su amigo. La pluma del alcalaíno sabe amplificar lo sucinto del material elegido. Por un lado, se demora en ciertos aspectos descriptivos, como la pintura del cobijo natural donde han consumado su amor Ariadna y Teseo (XII, 28-31), el cuadro de la doncella dormida (XII, 36-42) o la prosopografía de la novia (XII, 74-78). Por otro, intensifica la dimensión dramática de sus dos únicos personajes dándoles voz. Collado, lo mismo que Salcedo, es consciente de que el punto fuerte del argumento recae sobre el lamento de Ariadna y a él dedica una especial atención convirtiéndolo en el eje central del relato (XII, 51-62). No obstante, nuestro poeta sabe añadir otros momentos de sentida emoción con los que se perfila aún mejor el retrato de sus criaturas. Tal es el caso de la desazón de Ariadna entre sueños (XII, 36-42) o de la relevancia que adquiere la figura de Baco, mediante la descripción de su cortejo (XII, 63-68), de su enamoramiento (XII, 43-46) y de su posterior declaración amorosa que viene a ser la réplica vivificante del lamento de Ariadna (XII, 69-73). La fábula acaba con una estancia que elogia la fuerza cósmica del amor (XII, 79).

Reproducimos a continuación todo el esquema argumental del libro XII, *Vendimia*, y, para un mejor contraste con la versión de Salcedo, señalamos en negrita y cursiva los contenidos estrictos de la fábula de Collado:

Libro XII: Vendimia

Fertilidad del Genil a su paso por la Vega: las viñas (1-7).

Fiesta de la vendimia a orillas del río Beiro (8-18).

– Nacimiento del Beiro (9).

– Exaltación de la belleza femenina (10-18).

Representación de la fábula de Baco y Ariadna (19-79).

– Descripción del entorno natural de la representación (19-27).

– Descripción de una montaña (21-27).

– *Fábula de Baco y Ariadna (28-79).*

– *Descripción de la tienda donde se han amado Ariadna y Teseo (28-31).*

– *Huida de Teseo (32-34).*

– *Aparición de Baco (35).*

– *Descripción de Ariadna dormida (36-42).*

– *Baco descubre a Ariadna y se enamora (43-46).*

– *Ariadna habla en sueños (47-50).*

– *Despertar de Ariadna (51-52)*

– *Lamento de Ariadna (53-62).*

– *Nueva aparición de Baco y su cortejo (63-68).*

– *Declaración amorosa de Baco a Ariadna (69-73).*

– *Ariadna enamorada se viste para las bodas con Baco (74-78).*

– *Triunfo del Amor (79).*

– Anarda y Elisa terminan el canto de la fábula: anochecer y final del poema (80-83).

La huella grecolatina

Dentro del legado grecolatino que llegó hasta nuestros líricos del Siglo de Oro, el mito de Ariadna fue establecido en poesía, sin contar las referencias aisladas, por Catulo y por Ovidio. Mientras que el primero lo incluye, a manera de écfrasis, en un célebre epilio (*Carmina*, LXIV, 60-328), el segundo lo aborda, desde distintas perspectivas, en *Heroidas*, X, *Ars Amatoria* (I, 2, 525-564) y *Metamorfosis* (VIII, 155-182)²⁷. Collado conocía la epístola X de *Heroidas*, al igual que su amigo Salcedo, que así lo indica en sus *Soledades comentadas*: «Yo imité este lugar [la epístola X] en mi Ariadna» (cit. por [Roses 1993: 889, n. 8](#)). De este texto ovidiano extrae nuestro poeta las secuencias medulares: el abandono de Ariadna por Teseo mientras ella

²⁷ Cfr. Catulo (2006: 343-357); Ovidio (2005: 75-82, 391-393 y 1134).

duerme en Naxos, el deambular por la playa buscando la nave del amante y finalmente el monólogo del lamento desconsolado, lleno de rabia y dolor, al tiempo que la nave del héroe se aleja por el horizonte. Hay datos textuales más precisos que nos apuntalan la presencia de esta epístola en las octavas: el detalle de la mención de la arena de la playa (*Heroidas X, 20 / XII, 51*), el que Ariadna se suba a una roca para ver mejor la nave del amado (*Heroidas X, 25 / XII, 54*), el grito a Teseo al ver cómo éste desaparece por el mar y el eco en las peñas (*Heroidas X, 91 / XII, 59*), y finalmente el apóstrofe al amante Teseo en el que le aconseja que, cuando llegue a Atenas, no solo refiera su victoria sobre el Minotauro sino que también cuente el abandono de la princesa (*Heroidas X, 25-30 / XII, 62*).

El resto del contenido de la fábula de Collado es completado con material extraído del *Ars Amatoria*. De aquí toma, en primer lugar, la vinculación entre el vino y el mito. En el caso de Ovidio, el reclamo del dios Líber (Baco) al poeta (*Ecce suum vatem Liber vocat...*) da paso a la narración del abandono de Ariadna, en la que, esta vez, a diferencia de la epístola de *Heroidas*, adopta una especial relevancia la imagen de Baco y su séquito (*Ars Amatoria, I, 2, 525-564*). La narración mitológica sirve de preámbulo para desgranar los *munera Bacchi* que engalanan un banquete. El siracusano, entre otras cosas, da consejos a los amantes para que sepan beber adecuadamente de una copa común y apunta los efectos nocivos de la *ebrietas vera*, lo mismo que resalta la ayuda que, en el juego amoroso, supone la *ebrietas ficta* (*Ars Amatoria, I, 2, 565-604*). Esta ligazón entre vino y mito vinculada a una celebración colectiva es retomada, sin entrar en los detalles afectivos del poeta latino, por Collado, al crear el enmarque de una fiesta de la vendimia a orillas del Beiro para resguardar el desarrollo de la fábula. En segundo lugar, del *Ars Amatoria* proviene asimismo, con jugosas variaciones, otros pormenores como el protagonismo del dios y toda la atmósfera báquica que impregna las octavas. En este sentido, pensemos en la ruidosa aparición del cortejo y especialmente de las bacantes con *cymbala* y *tympana* (*Ars Amatoria, I, 2, 537-538 / XII, 67*), en la descripción de la divinidad coronada de pámpanos (*Ars Amatoria, I, 2, 549-548 / XII, 43*) y en su monólogo ante la belleza de la doncella (*Ars Amatoria, I, 2, 555-558 / XII, 44-45 y 69-73*), y también en la transformación final de Ariadna en constelación (*Ars Amatoria, I, 2, 557-558 / XII, 73*), así como en el obligado grito (*Eboe*) de las bacantes (*Ars Amatoria, I, 2, 563 / XII, 67*). Hay que añadir además algún detalle de interés que nos evidencia la singular libertad con que Collado maneja el texto latino. Mientras que Ovidio realiza

una breve pintura del viejo Sileno beodo (*Ars Amatoria*, I, 2, 543-544), nuestro poeta traspasa la ebriedad del personaje al mismo dios, que es «a pasmos conducido» y está enrojecido por el licor (XII, 43). Por último, la unión carnal entre los dos amantes, que en el texto originario es efímeramente constatada mediante un solo verso (*Ars Amatoria*, I, 2, 564), es omitida por Collado en pro de la boda y la celebración del amor (XII, 74-79). Así se cumple lo que apuntara Cossío sobre la recatada sensualidad de la fábula española, que muestra «cierta contención y severidad en la ternura y una tendencia moral que ha de resistir a las seducciones de los temas eróticos, orgiásticos resucitados» (1952: 74).

Ante este aluvión ovidiano, la huella de Catulo aparece desvaída y solo se rastrea en algunas expresiones aisladas. Se intuye claramente en el arranque del monólogo de Ariadna con la exclamación «¡Teseo [...] pérfido Teseo!» (XII, 53 y 34), equivalente al *perfide [...] Theseu* (*Carmina*, LXIV, 133); y en la idea, expresada en el epilio, de que nunca habrían de haber llegado a las costas de Creta las «naves atenienses» (*Cecropiae puppes*, *Carmina*, LXIV, 171), que Collado plasma en la estancia 60. La crueldad del héroe solo se puede entender por haber sido engendrado o alimentado por una fiera. Mientras que en el caso de Catulo se resuelve con una pregunta retórica (*Carmina*, LXIV, 154), en el de nuestro poeta se expresa con una afirmación que remite al legendario «furor hircano» de largas resonancias clásicas e hispánicas: «tu ser tirano, / cruel, alimentó furor hircano» (XII, 33).

Junto al dominio pleno de Ovidio y a estas pinceladas provenientes de Catulo, habría que situar la presencia de Propercio a través de la elegía 3 del libro I de sus *Carmina* (2001: 169-164), composición que comienza precisamente con una alusión a la joven de Gnosos y al abandono en el *deserti litoribus* por Teseo (*Carmina*, I, 3, 1-2). Aquí también el vino tiene un papel predominante, pues el poeta, dominado por sus efectos después de una fiesta, *ebria [...] vestigia* (*Carmina*, I, 3, 9), contempla con delectación la placentera quietud de su amada Cintia que descansa dormida. Al final de la elegía la joven abre los ojos y toma la palabra para expresar sus reproches y su desazón amorosa. Collado, a manera de tesela, aplica el texto latino al momento en el que Ariadna es contemplada por Baco, mientras ésta habla en sueños (XII, 36-50). El enamoramiento súbito debido a la contemplación del ser amado cuando duerme, lo encontramos asimismo en el *Polifemo* de Góngora, en el instante en el que Galatea queda prendada por Acis que finge el sueño (*Polifemo*, 30-36). Sin descartar esta lejana impronta gongorina, es Propercio quien brinda aquí un material

precioso para ser encajado en las octavas. Collado respeta el esquema de la fuente: a) contemplación y descripción (*Carmina*, I, 3, 1-30 / XII, 36-46); b) confesión final de la amada (*Carmina*, I, 3, 31-46 / XII, 47-50). Sin embargo, lo somete a importantes alteraciones. En primer lugar, queda orillada la primera persona, utilizada por Propertio, ya que no es el yo poético sino Baco quien se recrea con la visión de la amada, de Ariadna dormida (XII, 43-46). En segundo lugar, mientras que en la elegía latina Cintia habla una vez que se ha despertado expresando su estado de ánimo (*Carmina*, I, 3, 36-46), en las octavas la joven cretense solo susurra entre sueños unas palabras («¡ay –dijo–, a cuántas penas me conduces!», XII, 47) y deja que el resto de su inquietud se manifieste por medio de gestos, entre los que aparece la tópica simulación del abrazo en sueños (XII, 47-50)²⁸.

Como se aprecia, Collado, en cualquiera de los tres casos (Ovidio, Catulo y Propertio), no se deja llevar por la fría servidumbre de la *imitatio*. Es consciente de que frente a los modelos existe un espacio en el que se puede desarrollar un cierto tipo de creatividad. Así, sobre una evidente base ovidiana que le ofrece la idea general y los núcleos fundamentales de la fábula, extraída de las *Heroidas* fundamentalmente y del *Ars Amatoria*, va taraceando otros elementos no menos esenciales, extraídos de una composición de Propertio, en principio ajena al mito propiamente dicho, así como alguna impregnación textual extraída de Catulo. Este proceso de imitación compuesta perfectamente jerarquizada, de alguna forma ya estaba apuntado por el mismo Collado en el texto dirigido *A los Lectores* que encabeza las *Rimas* de García Salcedo Coronel. Aquí no solo desarrolla la concepción que posee sobre la poesía de su amigo sino que nos desgana, entre líneas, algunas ideas esenciales de lo que para él era el proceso de la imitación y el estilo poético que perseguía. Según nuestro autor, la lengua castellana ha alcanzado ya un estado de perfección tal que es equiparable a la de los clásicos, gracias a la labor de «muchos y excelentes genios que tiene España en el estudio de la verdadera Poesía» (1627: s. p.). Asumiendo el principio aristotélico de la imitación²⁹, resalta la manera en la que Salcedo Coronel aborda la intertextualidad: «Esparcidas estan en sus obras las sentencias de los mas grandes Autores, y que los que tuieren conocimiento destos estudios hallaran imitadas con no menos nervio, con no menos espiritu y ciudado». De esta forma, la expresión poética adquiere «copiosa erudición» y esplendor, al

²⁸ Sobre el motivo del sueño de amor, muy recurrente en la poesía áurea, cfr. Alatorre (2003).

²⁹ Sobre el tema, todavía sigue siendo muy válido lo expuesto por Maravall (1986: 294-317).

tiempo que se distancia «del comun modo de hablar nuestra le[n]gua» (1627: s. p.). Sin embargo, a tenor de la grandeza adquirida por el castellano, nuestra poesía ha de guardar su propia singularidad a través del estilo de cada uno de los autores. Por tanto, y este detalle es muy importante, la *imitatio* no ha de quedar en una mera traducción, «como hacen muchos poetas deste siglo», sino que ha de albergar un margen de inventiva en el que ha de notarse «el modo de escribir de un sujeto solo, el orden de proponer, invocar, y narrar, de contar vna accion, y de ampliar el volumen con digresiones mas convenientes a la materia» (1627: s. p.).

La práctica poética de Collado no se aleja, pues, de sus propias concepciones teóricas. Osuna, al estudiar dos obras del poeta, las canciones sobre la beatificación de san Ignacio («Qval suelo canto agora» y «Lvz que alumbras el Sol, Ignacio santo») y la influencia textual que reciben de algunos autores incluidos en la *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, establece una interesante pauta sobre la urdimbre de distintas voces ajenas que late dentro de una misma composición. Parte de sus conclusiones se puede aplicar a lo que acabamos de exponer sobre los amores de Baco y Ariadna, pero sobre todo a la libertad con que Collado concibe el concepto de *imitatio*:

[la] entidad de tales reminiscencias resulta bastante variable, de manera que en ocasiones se detectan secuencias perfectamente identificables u otras con modificaciones asimismo claras, pero también a veces otros versos o sintagmas que presentan un seguimiento más difuso o que, como sucede con cierta frecuencia, podrían interpretarse, en un sentido estricto, como fruto de una coincidencia casual, no significativo o pertinente para una filiación ([2006: 184](#)).

En otro orden de cosas, por su especial singularidad genérica, la obra *Granada* puede admitir «el concepto mismo de fábula mitológica» según el enfoque de Cabello y Campos: «encrucijada donde confluyen los caminos, no siempre conciliables, de la retórica, la poética, y la incipiente ciencia de los mitos, como saberes que fundan la actividad poética desde los comienzos del Renacimiento» (en Soto de Rojas 1996: 14). Efectivamente, el gran poema de Collado, a su manera, es otra encrucijada de saberes (historia, geografía, teología, mitología, ciencia...) y de géneros (lírica sacra, canto epicédico, elegía amorosa, égloga, épica culta, galería de personajes ilustres y, por supuesto, fábula mitológica), que, dentro de la «dignidad de la poesía», aspira asimismo a ser «grande, si épica; dulce, si lírica; tierna, si elegiaca» (Carrillo y

Sotomayor 1990: 141-142). En *Granada*, esta amplitud de miras que sobrepasa lo meramente descriptivo da como resultado un discurso en el que concurre un material heterogéneo, pero muy estructurado, donde, al igual que ocurriera con la fábula, se «deja ver una estructura “de aluvión”, en la que se acumulan los valores que la erudición retoma del saber antiguo hasta formar una suerte de conglomerado donde se percibe la necesidad de síntesis coherente» (Cabello y Campos, en Soto de Rojas 1996: 14). Tan ostensible sentido de la variedad no se opone, por tanto, a la inclusión de una narración mitológica, siempre y cuando no se resienta esa «necesidad de síntesis coherente» que va dirigida siempre hacia un claro objetivo. Evidentemente la presencia de la fábula como colofón de toda esta arquitectura verbal implica, como ya hemos apuntado, un considerable riesgo, pues la falta de precisión en su engaste podría haber posibilitado una torpeza que hubiera empobrecido el acabado de una obra tan largamente meditada y gestada. Este peligro, a nuestro juicio, ha sido solventado de forma certera por Collado. Así pues, dilucidar el adecuado encaje de la fábula y precisar su contextualización dentro del libro XII (*Vendimia*) es fundamental para entender la obra en su sentido general y para comprender el papel mismo de la narración mitológica.

Contextualización de la fábula dentro del libro XII (*Vendimia*)

Collado no presenta los amores de Baco y Ariadna de una forma abrupta, sino que idea diversos recursos para que el elemento narrativo, el único segmento narrativo que existe en todo el poema, se vaya deslizado a través de las estancias de una manera tan suave como imperceptible. Sin ninguna brusquedad, pasamos, del vasto discurso apologético a lo narrativo, de lo abstracto a lo concreto, del mundo de las ideas, de los monumentos y el paisaje, al de los seres humanos y los sentimientos. Casi sin darnos cuenta, ante nuestros ojos se van perfilando unos personajes cuya presencia contrasta, al menos en apariencia, con la materia general del poema. Al comentado recurso etimológico de concebir el nombre del río Beiro como un derivado de *Baco*, el poeta añade el pretexto de la fiesta, de la vendimia, para introducir en el seno de esta celebración pública la representación cantada de una ficción que supone el triunfo del amor entre un dios y una mujer, al tiempo que muestra el otoño como otra ubérrima primavera, característica lógica que se desprende de una tierra

que es calificada de permanente paraíso a lo largo de toda la obra. Pero hay más, desde un punto de vista estilístico, el que surja la narración mitológica al final se justifica, además de lo expuesto más arriba, como culminación adecuada de la pátina latinizante que reviste el *verbum* que aspira a ser sublime, noble y minoritariamente culto.

Hagamos un breve recorrido por el canto. Después de ensalzar el curso del Genil, cuyas aguas fertilizan la Vega (XII, 1-5), y tras destacar de forma muy especial las vides granadinas y la calidad de sus vinos que superan «el céculo, el falerno, el surretino» (XII, 6-7), el poeta especifica que nos encontramos en la estación en que la ciudad festeja su «Vendimia celebrada» en las riberas del Beiro, donde acude la hermosa presencia de la mujer granadina. La estancia (XI, 8) arranca con un evidente recuerdo gongorino (*Soledades*, I, 1):

Era, pues, la estación en que Granada,
repitiendo sus fiestas Bacanales,
honestó su Vendimia celebrada,
aun las romanas víctimas florales.
Su beldad, a los campos trasladada,
desvaneció del Beiro los cristales,
arroyo que ya tuvo, en ondas llenas,
presunciones del mar por sus Sirenas.

La obligada mención al nacimiento del afluente del Genil (XII, 9) da paso a la congregación de personas en sus cercanías para celebrar la recolección de la uva. Allí, «entre gallardas sumas», Amor «fieras escuadras dulcemente alista» de amantes y enamorados (XII, 11). Se expone la exuberancia de la fiesta barroca como broche final. Pero esta vez, a diferencia de lo que ocurre en otro lugar del poema, con la sangre y la lucha que deriva de una corrida de toros y cañas en la Plaza Bibarrambla (VII, 26-30), uno de los centros neurálgicos de Granada, nos encontramos con un derroche de imágenes que pondera la belleza de las damas, el donaire de los caballeros, equiparables a Adonis y Marte (XII), la fuerza del amor (XII, 16-18) y el esplendor de un paisaje donde lo humano se entremezcla con la Naturaleza, pues así «la nieve entre la grana ardía / del cielo que cubrían animado, / que la beldad de todas [las damas] parecía, / lleno de rosas, un ameno prado» (XII, 13). Este clima de dulce exultación y gozo, donde al amor domina los comportamientos de los

asistentes, tendrá su correspondiente correlato al final de la fábula con la declaración del dios y la boda (XII, 69-78); y muy especialmente en la estancia (XII, 79) que, cerrando la ficción, nos muestra al Amor como «espíritu vagante» cuyos misterios impregnan sin obstáculo a todas las criaturas:

Volando Amor (espíritu vagante
que inspira amor a cuanto ven los cielos,
y que derriba el rayo fulminante
al mayor dios con encendidos hielos)
de mudas flechas lumbre penetrante,
armó violencias, informó desvelos,
donde, secreto, el ídolo adorado,
si no comprendido, es aclamado.

La octava 19 sitúa el marco campestre donde va a ir instalado todo el segmento mitológico: un paraje idílico, extraído de la bucólica, dominado por agradable sombra y clima benigno, donde el otoño se funde con el verano y la naturaleza ha detenido «del granadino cielo la belleza». En este entorno natural se improvisa un rústico escenario (XII, 19-20), teatro efímero que deja «menos lucido el Coliseo romano» de «soberbia vana arquitectura»:

En una selva, cuya sombra fría
las delicias guardando de los cielos
ni le averigua el nacimiento al día,
ni registra del Sol los paralelos
(tan aparte su verde monarquía
que pudiera mejor, dejando a Delos
por ocultarse en sus quietudes solo,
envidiar sus oráculos Apolo),

el Otoño juntando y el Verano
y deteniendo la Naturaleza,
contra la dura ley del tiempo cano,
del granadino cielo la belleza;
menos lucido el Coliseo romano,
ostentando primores la grandeza

en la soberbia vana arquitectura,
un teatro formó verde cultura.

Los versos siguientes, a la vez que anticipan el tema de la narración («Era, pues, el triunfo de Lïeo...», XII, 21) y presentan un cuadro de «verdes Drías» y «blancas Napeas» que, llegadas de arquerías cercanas, se disgregan por la escena (XII, 22), especifican más detalles del argumento y del mismo escenario: el «florido valle» parecía la ribera de la isla Naxos, «cuando, del mar rompiendo los cristales, / a su frondoso albergue una mañana / aportaron Teseo y Ariana» (XII, 23); lo mismo que se demoran en la hiperbólica pintura de un alto monte que da sombra al proscenio (XII, 25-28) o en la de «una laguna fría» que hace las veces del mar y en la que se alza, «no lejos de allí», la «tienda [...] aparatosa» en la que se amaron Ariadna y Teseo (XII, 28-29). Pero también por esta misma «ancha clarísima laguna» se puede contemplar la nave del héroe perdiéndose rumbo a Atenas (XII, 32-33).

La repentina aparición del dios (XII, 34-35) hace que el poeta se centre ya en la interacción de los dos únicos personajes (Ariadna y Baco) y deje a un lado las acotaciones iniciales que apuntan al ejercicio de la representación. Una vez avanzada la fábula, solo en un momento, en la estancia 54, volvemos a encontrarnos con otra pincelada que nos recuerda que estamos ante una puesta en escena. Se trata del instante en que Ariadna se sube a una roca para divisar por última vez la nave de Teseo y lanzar su lamento. Esa roca es designada «fingida cumbre, que ya era / verde del mar altísima atalaya» (XII, 54). Y solo después de que se ha desarrollado todo el argumento, al final del libro, surge un dato fundamental: el texto de la fábula es interpretado por «las consonancias [...] de Anarda y Elisa», es decir, es cantado por dos damas que aparecen en un libro anterior, *Mujeres ilustres* (VIII), donde son destacadas sus habilidades musicales (VIII, 17-31 y 53-55, respectivamente). Pero es más, si seguimos con atención estos versos finales, nos percataremos de que es Elisa quien canta («Cantó Elisa de Amor el dilatado / imperio», XII, 82); y cuando calla, es Anarda quien prosigue la melodía, posiblemente haciendo gala de la maravillosa pericia que tiene en el manejo de esos ocho instrumentos de cuerda que «tan perfectamente / anima o toca», tal y como se especificaba en la octava 24 del citado libro VIII. El papel de Anarda en el acompañamiento musical no solo se deduce de la mentada destreza sino de los «acordes instrumentos» y «sonantes cuerdas» que se citan en este mismo segmento

final (XII, 80). El silencio musical de las dos damas coincide con el silencio del poema. Como broche conclusivo no solo nos encontramos con una hermosa vinculación del canto con la melodía cósmica, tema muy recurrente a lo largo de la obra, sino que reaparece un nuevo y definitivo apunte sobre la representación que acabamos de presenciar («y la escena el teatro oyó acabada, / de la Vendimia ilustre de Granada»). He aquí los versos finales (XII, 83) del poema *Granada*:

Esta del suelo ya dulce ambrosía
(de quien el cielo es el Mongibelo
cuando del Aquilón la nieve fría
de su púrpura aclara el turbio velo)
gloria de Baco es. La melodía
de Anarda prosiguió, cifróla el cielo;
y la escena el teatro oyó acabada,
de la Vendimia ilustre de Granada.

Según se puede observar por todo lo expuesto, la fábula no se instala en el libro XII bruscamente, demarcando sus límites de una forma demasiado evidente frente a la materia discursiva y descriptiva que da cuerpo al poema, como hubiera sido, por otro parte, lo más fácil o previsible e incluso lo más grosero. Su presencia deriva de una meditada contextualización. No sabemos si a causa de una eliminación de octavas en el proceso de la escritura de la narración mitológica para dejar el canto en las 83 preceptivas o por una deliberada intención creativa. El caso es que la ficción queda perfectamente taraceada como un elemento más de la obra. Tanto el pretexto etimológico (Beiro / Baco) y topográfico como el de la fiesta y la representación son, a nuestro juicio, recursos de los que se vale Collado bien para justificar sin estridencias la presencia de la ficción o bien para emitir nuevos significados que no desentonan con el andamiaje general. Así pues, mediante la incursión de la fábula se crea una atmósfera que pivota constantemente entre la realidad y el mito, en la cual la melancolía que pudiera derivarse de la estación otoñal, preámbulo del invierno, deriva a una dinámica exaltación del amor casi primaveral, propio de una tierra ubérrima en la que la Naturaleza ha deteniendo sus rigores «contra la dura ley del tiempo cano». Igual que sucediera con los cármenes y los jardines, tan celebrados en los libros IX (*La Alhambra*), X (*Cármenes*) y XI (*Fertilidad*), nos encontramos con un entorno bucólico e idealizado pero domeñado

por la mano del hombre para ser el marco idóneo de la figuración de las bodas entre una mujer y un dios. Así pues, el mito pagano, sometido a los intereses de la óptica contrarreformista, vuelve a ser ornato y corolario de un discurso destinado fundamentalmente a encomiar la historia y los misterios cristianos de una ciudad que, a juicio del autor, ha sido bendecida por la divinidad a través de las invenciones sacromontanas.

APÉNDICE

VENDIMIA³⁰

Libro XII

[1] Hielos y flores la Nevada Sierra,
oriente del Genil corriendo ufano
los anchurosos fines de su tierra,
el término incluyó siracusano.
De cuanto hermosa la Gran Madre encierra,
centro ya de la Vega el mayor llano,
su producir sin límite, fecundo,
es traslado fiel del Primer Mundo.

[2] El lustre de los montes, la abundancia
de los perpetuos frutos, el tesoro
de los valles (en toda amena estancia
corriendo néctar, desatando oro),
la cultísima arte, la elegancia
de sus campañas, la del sabio moro
imitan cuando más, con virtud propia,
en sus senos vertió toda la Copia.

[3] Ceñidos del Genil los verdes prados
que con la nieve de sus ondas riega,

³⁰ Presentamos nuestra edición del libro XII según una lectura directa del manuscrito BNE 3735, depurando el texto de notas aclaratorias. Cfr. el texto y las notas de López Carmona (2005: 393-415 y 664-675).

en diluvios de flores anegados
los mira el Sol, que su esplendor navega:
menos en él contó rizos dorados
que los caminos de su fértil Vega,
en sendas dividiendo florecientes
abundantes provincias diferentes.

[4] Pastar pudiera su menor campaña
el ganado que ya a los Geriones
robó Alcides cuando vino a España,
libertadas de monstruos las naciones.
Émulo ya el Genil de cuanto baña
del Canopo las últimas regiones,
borra sus campos con el mismo estilo
que confunde sus términos el Nilo.

[5] Si cuando a Galatea Polifemo
prometió de Sicilia los rebaños,
oyera de estos montes el extremo
en la fertilidad de muchos años,
el don le pareciera tan supremo,
los encarecimientos tan extraños,
que por ver su grandeza lo esperara,
si por sus imposibles lo contara.

[6] Las numerosas islas del Egeo
aventajan sus cultas heredades,
donde vencido se midió el deseo
mirando entre las viñas mil ciudades.
Allí de Baco el singular trofeo,
aclamado de rústicas deidades,
en círculos del año se descubre,
coronado de pámpanos octubre.

[7] La vides excediendo del Timolo,
las que produce en Lesbos el metino,
de la Campania en el templado polo
el céculo, el falerno, el surrentino,

parece que sus campos vive solo
el hijo de Semele, el dios del vino,
o que de sus rubíes la bebida
a Júpiter sirvió el garzón de Ida.

[8] Era, pues, la estación en que Granada,
repitiendo sus fiestas Bacanales,
honestó su Vendimia celebrada,
aun las romanas víctimas florales.
Su beldad, a los campos trasladada,
desvaneció del Beiro los cristales,
arroyo que ya tuvo, en ondas llenas,
presunciones del mar por sus Sirenas.

[9] Pequeño risco su primera cuna,
es luego su purísima corriente
retrato natural de la Fortuna,
que nace y que expira brevemente.
Flor en su margen no se mira alguna
hacer espejo su mayor corriente,
por no avisar su juventud florida
en ejemplares de tan corta vida.

[10] Amaneciendo en él con las primeras
luces, en süavísimos desmayos,
miró entonces el Beiro en sus riberas
al Sol con flores, al Amor con rayos.
Abeja de vitales primaveras
(libando abriles, salteando mayos)
era el Amor en el nevado seno,
donde lo dulce ardió de su veneno.

[11] Si mejor entre gallardas sumas
fieras escuadras dulcemente alista
el que en sus pechos escondió las plumas
(deidad que ciega cuando da más vista),
el rayo que nació de las espumas
allí mejor prosigue su conquista,

muchas almas venciendo de leales
amadores, de penas inmortales.

[12] Menos nevados lirios, a la hora
que mal despiertas rosas amanecen,
del seno se le caen a la Aurora
que luces en el Beiro resplandecen.
Más bien que el campo la deidad de Flora
al octubre bellísimas florecen,
las que, humanados ya sus esplendores,
salir hicieron al abril colores.

[13] Así la nieve entre la grana ardía
del cielo que cubrían animado,
que la beldad de todas parecía,
lleno de rosas, un ameno prado.
Amor, que en tanta majestad había
cándidas azucenas derramado,
que turbaran quisiera sus colores,
de Venus sola, las vivientes flores.

[14] De mucha, luego, gentileza urbana
atendido el gallardo honesto coro
(afectando la tela sericana
más lucidos descréditos del oro,
mirando de la rica Taprobana
en muchas galas el mayor tesoro),
incendios siguen su templada nieve
por los luceros del coturno breve.

[15] Los cristales, entonces abrasados,
despreciando miran sus avisos:
los Adonis, en sangre más bañados;
menos desvanecidos, los Narcisos.
Si no a la vista, a la atención negados
de los que huyen alabastros lisos,
si no el áspid, alguno ser quisiera
oro animado a su veloz carrera.

[16] Igual era el cuidado y el afeto,
a la Naturaleza unida la Arte,
porque se visten de valor perfeto
valiente Adonis y festivo Marte.
A las esencias de más alto objeto
rendidas almas el Amor reparte,
donde por tanto bacanal rüido
armado vuela, de temor vestido.

[17] Buscando sendas menos profanadas
en llluvias de la Alba matutinas,
de los agrestes Faunos salteadas,
beldades se huyeron más divinas.
En procelosas luces anegadas,
de costoso vivir altas rüinas,
eran los mares de escarmientos llenos,
naufragios de las vidas más serenos.

[18] Ninfas jamás de la alma Citerea
rayos tendieron de vagante oro
(al Sol más bellos), ni en dulzura hiblea
guió Diana más divino coro.
No erró el Amor en más altiva idea,
postró sus flechas a mayor decoro,
deidades vio su templo más avaras,
ardieron votos en mejores aras.

[19] En una selva, cuya sombra fría
las delicias guardando de los cielos
ni le averigua el nacimiento al día,
ni registra del Sol los paralelos
(tan aparte su verde monarquía
que pudiera mejor, dejando a Delos
por ocultarse en sus quietudes solo,
envidiar sus oráculos Apolo),

[20] el Otoño juntando y el Verano

y deteniendo la Naturaleza,
contra la dura ley del tiempo cano,
del granadino cielo la belleza;
menos lucido el Coliseo romano,
ostentando primores la grandeza
en la soberbia vana arquitectura,
un teatro formó verde cultura.

[21] Era, pues, el triunfo de Lïeo,
el que pintó mejor trágica escena
cuando, huyendo el infiel Teseo,
quedó Ariadna en la desierta arena.
Cedieran el Anfriso y el Peneo
el claro honor de su ribera amena,
si viera[n]³¹, celebrando el suyo a Baco,
en la rambla de Beiro el bosque opaco.

[22] Como buscando las riberas frías,
olvidando las conchas eritreas,
salieron de la selva verdes Drías;
y de la soledad, blancas Napeas.
De todas la cercanas alcarías
y las distantes más breves aldeas,
vinieron cuantas las amantes vides
tejieron con los árboles de Alcides.

[23] El ya florido valle (que pudiera
escoger, en sus pompas funerales,
la ave que su cuna es la hoguera
a donde sus cenizas son vitales)
de Naxos parecía la ribera,
cuando, del mar rompiendo los cristales,
a su frondoso albergue una mañana
aportaron Teseo y Ariana.

³¹ BNE 3735: *viera*.

[24] Siguiendo Febo de la Aurora el paso
quiso entrar la floresta, que sombrosa
detuvo alegre, entre su verde ocaso,
sus breves fugitivos pies de rosa.
Templada lumbre el esplendor escaso
de la fingida selva más frondosa,
en noche tal quisiera, menos bella,
abreviarse en la menor estrella.

[25] Oscurece la falda un alto monte
que, sin mirarse en sus ocultos senos,
parece que termina el horizonte
en campos de las nubes más serenos.
Ave ninguna hay que se remonte
temiendo ya que, de sus sombras llenos,
de sus bosques al pago, en senda fría,
ha de perder la luz siguiendo el día.

[26] No vive de sus cumbres ciudadano
ni yace de sus frentes peregrino:
ciñendo su copete más lozano,
hijo de noble selva, el alto pino.
Mejor que en el Olimpo mauritano,
errara de los orbes el camino
en este monte quien, al Sol negadas,
miró influir esencias más sagradas.

[27] Caprina huella no imprimió en su frente,
la que, desestimado el ancho suelo,
de las nubes parece más pendiente
que de las rocas el hirsuto pelo.
Coronando sus puntas solamente,
la que décima imagen es del cielo
sus flores pace, en la que, si hay alguna,
es montaña en el orbe de la Luna.

[28] No lejos donde una laguna fría
en selva undosa blandamente hospeda

a la presagiosa melodía
del amante dulcísimo de Leda;
donde quien más imita su armonía
y que más diestro su cultura hereda,
cantor de la Alba, en la mayor advierte
la profecía dulce de su muerte,

[29] tienda se descogía aparatosa,
que ya fue (donde Amor las suyas calla),
si la palestra no más gloriosa,
el más aleve campo de batalla.
¡Oh cuánto deseó la estancia hermosa
Amor de sus dulzuras coronalla!
¡Tal de la Primavera el fértil genio
bordó las altas cumbres del Partenio!

[30] Con tal primor, en escondida parte,
quiere pintar blanduras la aspereza,
que el estudio parece de la Arte
siendo labor de la Naturaleza.
Del contexto florido que reparte,
no por resplandecer en su belleza,
quisiera más el astro más ligero
ser breve sombra que mayor lucero.

[31] La túnica retrata de la Aurora,
de florecientes luces variada,
con las perlas más nítidas que llora
el mejor lustre de la Edad Dorada.
Del orbe la diestrísima pintora
alma deidad fue suya articulada,
donde contempla su sagrado voto,
aplaudido teatro, el verde soto.

[32] Por la ancha clarísima laguna
(que ya, como rompiendo sus canales
la naumaquia de Roma vez alguna,
pudo ensayar mejor guerras navales),

al esplendor escaso de la Luna,
cual si del mar Egeo los cristales
en la nave surcara, que ligera
Argos fue (de sus ondas más velera),

[33] huyendo por el líquido elemento
el robador Teseo se miraba,
tan surto que, las velas dando al viento,
el viento entre las velas no sonaba.
Ariadna, con blando movimiento,
en noche de dolor sueños velaba,
cuando lejos la nave parecía
que de la isla más se dividía.

[34] Moribundas estrellas, rayo a rayo,
acusaban al pérfido Teseo,
que, de la luz de Fedra en el desmayo,
alta noche ilustraba del Egeo.
En espirantes almas del pancayo,
la Alba, derramando honor sabeo,
de teñir acababa muchas rosas
en las plantas de Venus gloriosas,

[35] cuando rompiendo Baco la agua fría
con sus estrepitosos escuadrones,
con quien del Ganges vencedor volvía
(debeladas las índicas regiones),
del dormido esplendor que robó el día
contemplando las altas perfecciones,
más abordado al margen cristalino
paró las alas del volante pino.

[36] Abierta al cielo la lucida tienda
en cuyo interior, por más tesoro,
de la mórbida plata en viva senda
delineado se miraba el oro
(Amor con vista, rota ya la venda
y ciego más al inmortal decoro),

en el lecho Ariadna hermosamente
Sol pareció dormido en el Oriente.

[37] Ondeadas las luces del cabello
(sombras ya de los claros arreboles
de las mejillas y del terso cuello;
rayos que fingen los dormidos soles,
de sellar olvidados el más bello
parto del mar en tiernos caracoles),
a dulces guerras del Amor fieles,
se partieron el campo dos claveles.

[38] Cupidillos colgados de las ramas
formados parecían en festones,
flechando, en vez de voladoras llamas,
blanquísimo azahar, verdes arpones.
¡Oh Amor! ¡Oh cuánto vivo ardor derramas
para infundir tus dulces impresiones!
¡Revoca, Amor, pues mudas los efectos,
norte infiel, tus signos imperfectos!

[39] La süave inmortal Naturaleza
en la suya advirtiera profanada
la que, constelación de la belleza,
es en el cielo estrella venerada.
Venciera su dormida gentileza
la que ciñó de olivas la celada,
mirando ser, en el humano velo,
Ariadna el escándalo del cielo.

[40] Descuidada la fábrica elegante
del glorioso ídolo dormido,
mar el Céfito era que, inundante,
bañaba dulce el mármol encendido.
El transparente, cuando más celante,
velo suave, al fuego dividido,
atento era, en lumbre escandalosa,
peña de nieve, helada mariposa.

[41] Del aplauso mayor lisonjeado,
volaba dulce el nieto de la espuma,
pero, al objeto el vuelo sosegado,
quieto escollo, se libró de pluma.
Quisiera amanecer el Sol templado,
caer quisieran en pendiente suma
las estrellas por ver tales despojos,
a no temer los rayos de sus ojos.

[42] Con la siniestra mano, el rico velo
de la aura defiende lisonjera;
no ya, con más lascivo dulce vuelo,
ultraje alguno su beldad hiciera.
A sus desnudos pies un arroyuelo,
rompiendo ambicioso su ribera,
quiso llegar, mas, de su planta breve,
heló sus pasos su venusta nieve.

[43] El dios bicorne (a pasmos conducido,
la frente de racimos coronada
y, más que del licor, enrojecido
a la deidad que contempló sagrada;
de las pieles bélicas ceñido
de la pantera libia; religada
la asta de la yedra pululante,
que levantó en la diestra triunfante),

[44] «¡Silencio –dijo–, Faunos y Silvanos!,
que duerme sola en estos verdes sotos
la beldad de los dioses soberanos,
como suele en sus bosques cipriotos.
Los sacrificios suspended profanos,
Ninfas, pues todos son humildes votos
donde cuantas deidades resplandecen
a sus dormidos cielos, anohecen.

[45] »Ved que pensando duerme la Alba, donde
otras aves suspenden ya los vuelos,
todas sus galas el abril esconde,
los retiros se guardan de los cielos.
Un ruiseñor a otro le responde,
tan dulce que, corriendo algunos velos
a la arte que unió su fantasía,
se enmendó de la esfera la armonía».

[46] Dijo, y mirando en la beldad más pura
con menos arte a la Naturaleza
(sin artificio la mayor cultura
y en el descuido la mayor belleza),
incendios bebe en fuentes de dulzura,
prendiendo ya, como fiel alteza,
cuantos, en el ardor que comprende,
animados espíritus enciende.

[47] Lumbre fatal cegando sus enojos,
(si despreciado bien, mal advertido)
representaba ciertos sus despojos,
tristes fantasmas, el común sentido.
Pestañeando lágrimas sus ojos,
el corazón hablando (que ofendido
«¡ay! —dijo—, a cuántas penas me conduces!»),
abrió las perlas y cerró las luces.

[48] El interno dolor que la enajena
memorias busca a su infelice estado.
Durando más la duda que la pena,
olvida lo que teme su cuidado.
Pensando que lo finge, el llanto enfrena;
mas es tan vivo lo representado
que la dejaron el sentido en calma,
que las desdichas duermen por la alma.

[49] Porfía a detenerla el Sueño leve
por contemplar mejor beldad tan pura,

y desmayando la robada nieve
quiere pintar horror en la hermosura.
El día a despertarla no se atreve,
ser quisiera la noche más oscura,
por contemplar, alguna vez sin ellas,
a la sombra del Sol durmiendo estrellas.

[50] Ya cuando de los lazos del Leteo
libre, entonces dos veces Ariana
tiende la mano en busca de Teseo,
y dos lo pierde entre la sombra vana.
Cóbrase, y viendo es ya común trofeo
de violada fe, de luz profana,
precipitada se arrojó a la suerte,
más viva entre las ansias de la muerte.

[51] En todo el pecho su dolor no cabe,
menos quejosa en la más grande pena.
Del campo, luego, con furor más grave,
triste midió la solitaria arena.
Busca en las ondas la perdida nave,
y solamente en la ribera suena,
en seco tronco, tórtola viuda
(querellosa al amor, al bosque muda).

[52] La alma por los ojos desatada,
aun no igualara sentimiento tanto
la urna del Erídano abrasada
y de las Faetasas mar de llanto.
Así la ira fue representada,
que, mal cubierta del ligero manto,
aun no sus plantas reservó divinas
del venéreo dolor de las espinas.

[53] «!Teseo! —dijo—, ¡pérfido Teseo!»;
y en las peñas el nombre repetido,
se llevaron los vientos su deseo,
sus lágrimas las ondas del olvido.

«Tú eres —prosiguió— del gran Piteo
sangre real. El mar embravecido
tu fiereza abortó; tu ser tirano,
crüel, alimentó furor hircano».

[54] En la fingida cumbre, que ya era
verde del mar altísima atalaya,
«¡aguarda! —repitió—, ¡enemigo, espera!;
¡vuelve, infiel, a la desierta playa!
¡Ay!, deja que la haya más velera
con el número entero a Atenas vaya.
Verán mi muerte mis querellas solas,
y tendrán nombre sus airadas olas.

[55] »¿A quien debes piedad tan advertida
entregas en las manos de la suerte,
queriendo acabe tan constante vida
sin el honor de tan costosa muerte?
Esta selva de árboles vestida,
esta, menos que yo, montaña fuerte,
de mi sepulcro te darán las señas,
o Níobe seré animando peñas.

[56] »¡Ay!, cuando esperes Norte luminoso
en la luciente imagen espartana,
por el Tirreno vuelas proceloso,
al doblar de la costa italiana:
el Ábrego dalmacio tormentoso,
del cierzo calabrés la furia insana
embistiendo tu nave, estrellar veas
su popa entre las Rocas Cianeas.

[57] »Detén, Aurora, el esplendor diurno,
pues aquel bien, que con error divino
me concedió el Héspero nocturno,
me robó el lucero matutino.
¡Ay, cómo, absuelto el genial coturno,
agüero ya de mi fatal destino,

alzó Himeneo en luces desmayadas
las nupciales teas apagadas!

[58] »¡Ay Bóreas!, si el bajel soplas ligero,
en este valle Oritia resplandece;
si le llevas, Favonio lisonjero,
Cloris en estas márgenes florece.
Mas ¡ay!, que le conduce el Euro fiero,
pues en el vasto seno aun no aparece
o la temblante luz de sus fanales
o su naufragio en tímidas señales.

[59] »¿De la hija del grande rey Dicteo,
así dejaste el solio profanado?
¿De la nieta del Sol, cruel Teseo,
así violaste el culto venerado?
¿De tus victorias es menor trofeo
la progenie de Júpiter sagrado?
¡Ay!, ¿para cuándo son, deidad tonante,
la flecha ardiente, el rayo penetrante?

[60] »¡Oh, nunca por el mar surgiera en Creta
ática nave, ni al rigor pagara,
del Minotauro Atenas ya sujeta,
tributo que su error alimentara!
¡Nunca, para influir tanta saeta,
Amor mi pecho a su carcaj trocara,
cuando tu repetida marcial gloria
los trofeos contó de mi victoria!

[61] »Dos veces Euridice en poca vida
las plantas puso, dos llegó a la muerte;
y muchas pudo ser restituida
de quien los hados a su voz convierte,
si temiendo perderse, de advertida,
creyera menos su felice suerte,
si quien las ondas enfrenó al Leteo,
como la voz, templara su deseo.

[62] »Así mi vida, con funesto lloro
buscada de mi pena dolorosa,
cuando perdida su remedio ignoro,
la hallo, entre su muerte, temerosa.
Cuando refieras del biforme toro
la empresa a los mortales gloriosa,
di que también, entre tu carro asida,
despojo fue de tu valor mi vida».

[63] Así llamando al infiel Teseo
se quejaba Ariadna, tan süave
que, si ya la escuchara el mar Egeo,
volviera al puerto la enemiga nave,
cuando («¡Bromio, Dionisio, Basareo!»,
sonando en repetido acento grave)
cuantas Ninfas sus nombres aclamaron
al margen al mentido dios sacaron.

[64] Corrido todo a su deidad el velo,
vienen, parece, por la Via Lactea,
donde, manchado hermosamente el cielo,
el desprecio de Juno lisonjea.
Batiendo con alterna planta el suelo,
¿qué púrpura en las rosas bermejea
que su candor no acuerde, si les debe,
a su contacto su primera nieve?

[65] Las madejas de oro derramadas
(bellos cometas trémulos de oro),
las tirias lumbres todas desmayadas
aumentando pureza a su decoro,
del festante escuadrón que las sagradas
orgias cantaba en lasciviente coro,
del son estrepitoso la armonía
de clamores llenó la selva fría.

[66] Venció el rüido aquel furor insano
que ya dejó la ira estimulada
de las matronas tracias, o el tebano
concento a Dirce la conmueve airada.
Con los despojos del Oriente ufano,
de los suyos la frente coronada,
parecía que Baco, por trofeo,
perdonaba los hados de Penteo.

[67] Los címbalos, los crótalos sonantes
formaban el pirriquo baile armado
de los ya rüidosos Coribantes,
en la isla de Creta celebrado.
Con las que retrataban las Bacantes,
en griego ardor, süavemente airado,
del más sonoro tímpano advertido,
el «evohé» sonaba repetido.

[68] Los pampinosos tirsos levantando,
representaban la mayor hazaña
del triunfo de Baco alegre, cuando
conquistó con los Sátiros a España:
cómo, en ella al bucolio dios dejando
por rey (en cuanto al Occidente baña
el mar), borrando el claro nombre iberio,
le llamó Pania al español imperio.

[69] O más rendido Baco a su hermosura
o piadoso más a tantas penas,
a Ariadna detiene, que procura
esconder sus heladas azucenas.
«Vuelve —la dijo— al rostro la luz pura,
que, si el villano robador de Atenas
burló la tuya, si su ofensa llora,
un dios rendido tu belleza adora.

[70] »Ninfa gentil, desde llegar a verte
es inmortal de la alma la herida,

sin prevenir (tal es su fatal suerte)
si fue del golpe al trance dividida.
Méritos te informaran de mi muerte,
si ya pudiera ser mortal mi vida;
mas hoy, aunque rendida deidad llevo,
tú lo serás, si tanto vale el ruego.

[71] »Coge la alta luz que se derrama
de tus ojos, corrientes ya de llanto;
al dios que te venera y que te aclama,
quiéto vuelve el decoroso manto.
Si falta al holocausto ardiente llama,
Amor su fuego te dedica, en tanto
que te consagro, por eternos Lares,
cien víctimas, cien aras, cien altares.

[72] »Hijo de Jove soy y de Semele.
Si en tus brazos luciere el Himeneo,
de tu beldad, cuando en el mundo vuele,
más de una diosa envidiará el empleo.
Ya el Carnero abrase, ya la Ursa hiele,
ninguna luz igualará el trofeo
de la tuya en los cielos, cuando sea
la que Andrómeda ciñe o Casiopea.

[73] »Lucirá tu corona refulgente
de siete estrellas en igual espacio:
aquella, digo, gnosia luz ardiente
que raya el cerco del mayor topacio;
la que, siendo de Venus, altamente
ha de ilustrar del Sol el gran palacio,
donde, a faltar el estrellado velo,
pueda alumbrar la máquina del cielo».

[74] Ariadna, que ya el rigor del hado
en la fe humana había conocido,
huyó crüel, pero su pecho helado
de nueva llaga le encendió Cupido.

Viva la alma en el mejor cuidado
y su pasado error puesto en olvido,
volvió a resplandecer. ¡Oh cuánto es grave
tu imperio, Amor!, quien se mudó lo sabe.

[75] Era el vestido en telas carmesíes,
bordados los cambiantes girasoles;
al aire el manto dio rayos turquíes,
formando en una esfera muchos soles.
Arde la tempestad de los rubíes,
brillan cuantas, a tiernos caracoles,
perlas ya dieron en el Norte frío
muchas Auroras, en vital rocío.

[76] El cristal que corría transparente
tan diáfano es ya, tan puro y claro
que pareció velaba su corriente
la noche en que sirvió de mejor faro.
Queriendo ser espejo de su frente
densó el cristal; y luego, más avaro,
prendió el coturno de su planta hermosa
bañando en plata su botón la rosa.

[77] Eran lisonjas de su lazo breve
sus encendidas brasas, por que, ciego,
mirando Amor su fugitiva nieve
la prendiese con lágrimas de fuego.
Mírala el dios, y de los aires bebe
los fragrados espíritus; y luego
del dormido cristal rompió el aviso
de muchas ondas el mejor Narciso.

[78] Su vista, luego, serenar pudiera
al Sol, que de más nubes se turbara;
su breve pie la Libia floreciera,
su blanca mano la Etiopia helara.
De su cabello la undosa esfera,
por que más libremente aprisionara,

era en su cuello, con igual decoro,
en campo de marfil lluvia de oro.

[79] Volando Amor (espíritu vagante
que inspira amor a cuanto ven los cielos,
y que derriba el rayo fulminante
al mayor dios con encendidos hielos)
de mudas flechas lumbre penetrante,
armó violencias, informó desvelos,
donde, secreto, el ídolo adorado,
si no comprendido, es aclamado.

[80] Almas las voces, glorias los acentos
(de ningunas jamás aun percibidos
porque de sus acordes instrumentos
cuerdas sonantes eran los sentidos),
dulcísimas prisiones de los vientos,
súave peligrar de los oídos
fueron las consonancias en que avisa
la guerra Amor, de Anarda y de Elisa.

[81] Cantando del dios ínclito, eminente,
la juvenil altísima elegancia,
al lazo de Himeneo blandamente
unida de su gloria la distancia,
como la voz de Orfeo dulcemente
enterneció del Orco la arrogancia,
las Ménades de Baco suspendidas
quedaron, al concento condolidas.

[82] Llegaba ya la noche, anticipado
el cielo en muchas lumbres, a la hora
que, si no el bosque pareció estrellado,
tálamo semejaba de la Aurora.
Cantó Elisa de Amor el dilatado
imperio; y a su música sonora
quedaron, retractándose por ellas,
en cárceles de gloria las estrellas.

[83] Esta del suelo ya dulce ambrosía
(de quien el cielo es el Mongibelo
cuando del Aquilón la nieve fría
de su púrpura aclara el turbio velo)
gloria de Baco es. La melodía
de Anarda prosiguió, cifróla el cielo;
y la escena el teatro oyó acabada,
de la Vendimia ilustre de Granada.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- A. ALATORRE (2003), *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México, FCE.
- J. ANTOLÍNEZ DE BURGOS (1996), *Historia eclesiástica*, ed. M. Sotomayor, Granada, Universidad.
- N. ANTONIO (1787), *Bibliotheca Hispanica Nova*, ed. facs., proemio V. Infantes, Madrid, Visor, Madrid, 1996, vol. III.
- J. de ARGUIJO (2004), *Poesía*, ed. G. Garrote Bernal y V. Cristóbal, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- M. BARRIOS AGUILERA (2005), «Las invenciones del Sacromonte. Estado de las cuestiones y últimas propuestas», en I. Gómez de Liaño, *Los juegos del Sacromonte*, ed. facs. [1975], Granada, Universidad, pp. vii-líiii.
- M. BARRIOS AGUILERA (2011), *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito*, Granada, Universidad.
- G. BOCÁNGEL (1985), *La lira de las musas*, ed. T. J. Dadson, Madrid, Cátedra.
- G. BOCCACCIO (1983), *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Editora Nacional.
- L. CARRILLO Y SOTOMAYOR (1990), *Obras*, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Castalia.
- R. CARVAJAL Y ROBLES (2000), *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera, Lima, 1627*, ed. B. Martínez Iniesta, Málaga, Universidad.
- M. D. CASTRO JIMÉNEZ (1990), [«Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento»](#), *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, pp. 185-222.

- CATULO (2006), *Poesías*, ed. bilingüe J. C. Fernández Corte, Madrid, Cátedra.
- J. CEBRIÁN (1988), *El mito de Adonis en la Edad de Oro. El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto*, Barcelona, PPU.
- N. CONTI (1988), *Mitología*, ed. R. M. Iglesias y M. C. Álvarez, Murcia, Universidad.
- J. M. de COSSIO (1952), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- J. M. de COSSIO (1998), *Fábulas mitológicas en España*, pról. D. Alonso, Madrid, Istmo, 2 vols.
- P. ESPINOSA (1975), *Poesías completas*, ed. F. López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe.
- J. FERNÁNDEZ DOUGNAC (2002), «Pedro Soto de Rojas ante el mito de Faetón», en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición Clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, ed. G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, Málaga-Almería, Universidades, pp. 375-406.
- J. FERNÁNDEZ DOUGNAC (2011), «La presencia de los Libros Plúmbeos en el poema *Granada* de Agustín Collado del Hierro», *Analecta Malacitana*, 34.2, pp. 397-433.
- J. FERNÁNDEZ DOUGNAC (2012), «Collado del Hierro, Agustín», en *Diccionario filológico de literatura española (Siglo XVII)*, dir. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, I, pp. 373-375.
- A. GALLEGO MORELL (1961), *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC.
- GARCILASO DE LA VEGA (1995), *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, pról. R. Lapesa, Barcelona, Crítica.
- S. GARCÍA LUNA (1989), «[El mito de Filomela en la poesía de Alvaro de Córdoba](#)», *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, pp. 287-289.
- G. GARROTE BERNAL (2005), «El cántico órfico de fray Juan de la Cruz en dos palabras», *Analecta Malacitana*, 28.1, pp. 25-48. (Reimpreso en [AnMal Electrónica](#), 18, 2005.)
- G. GARROTE BERNAL (2012), *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Zaragoza, PUF.
- L. de GÓNGORA (1969), *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia.
- L. de GÓNGORA (1990), *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J. M. Micó, Madrid, Espasa-Calpe.
- L. de GÓNGORA (1998), *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Cuaderns Crema, 4 vols.
- L. de GÓNGORA (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.

- L. HEBREO (1986), *Diálogos de amor*, introd. y notas A. Soria Olmedo, Madrid, Tecnos.
- F. de HERRERA (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra.
- R. HERRERA MONTERO (1998), «Ariadna culterana (Las fábulas de Colodrero, Jerónimo de Cáncer y Salcedo Coronel)», *Primer Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad, II, pp. 395-402.
- J. de JAUREGUI (1993), *Poesía*, ed. J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- H. de JORQUERA (1987), *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588-1646* [ed. facs. de 1934], estudio preliminar y nuevos índices P. Gan Giménez y L. M. Garzón, Granada, Universidad-Ayuntamiento.
- J. LARA GARRIDO (1999), «El mito clásico como lenguaje simbólico y alegórico. Notas hermenéuticas sobre la contemplación en la *Epístola a Arias Montano* de Francico de Aldana», *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad, pp. 53-74.
- F. LÁZARO CARRETER (1974), *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.
- LOPE DE VEGA (1777), *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en versos de [...]*, ed. facs., Madrid, Arco Libros, 1989, vol. IX.
- LOPE DE VEGA (2007), *Laurel de Apolo*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra.
- C. C. LÓPEZ CARMONA (2005), «Granada» de D. Agustín Collado del Hierro (*Poema s. XVII*), Jaén, Universidad.
- M. P. MANERO SOROLLA (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU.
- M. P. MANERO SOROLLA (1991), «La imagen del Ave Fénix en la poesía del cancionero. Notas para un estudio», *Anuario de Estudios Medievales*, 21, pp. 291-305.
- J. A. MARAVALL (1986), *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.
- J. de MONCAYO (1976), *Rimas*, ed. A. Egido, Madrid, Espasa-Calpe.
- E. OROZCO (1955), *Introducción a un poema barroco granadino. De las «Soledades» gongorinas al «Paraíso» de Soto*, Granada, Universidad.
- E. OROZCO (1964), *El poema «Granada» de Collado del Hierro. Introducción*, Granada, Patronato de la Alhambra.

- I. OSUNA (2006), [«Otro episodio en la recepción de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa: a propósito de una canción de Agustín Collado del Hierro a la beatificación de San Ignacio»](#), *Dicenda*, 24, pp. 181-203.
- OVIDIO (2005), *Obras completas*, introd., ed. bilingüe y notas de A. Ramírez de Verguer, Madrid, Espasa Calpe.
- J. PELLICER (1630), *El fénix y su historia natural, escrita en veinte y dos Exercitaciones, Diatribas o Capítulos [...]*, Madrid, Imprenta del Reyno.
- J. PÉREZ DE MONTALBÁN (1999), *Obras no dramáticas*, ed. J. E. Laplana, Madrid, Biblioteca Castro.
- J. PÉREZ DE MOYA (1995), *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra.
- S. PROPERCIO (2001), *Elegías*, ed. bilingüe F. Moya y A. Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra.
- F. de QUEVEDO (1987), *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.
- A. RALLO GRUSS (2002), *Los Libros de Antigüedades en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad.
- A. RALLO GRUSS (2009), *Libros de Antigüedades de Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- R. ROMOJARO (1999), *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos.
- J. ROSES (1993), [«La Ariadna de Salcedo Coronel y el laberinto barroco»](#), en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad, II, pp. 887-894.
- J. M. ROZAS (1963), «Dos notas sobre el mito de Faetón en el Siglo de Oro», *Boletín cultural de la Embajada Argentina*, 2, pp. 81-92.
- J. M. ROZAS (1968), «Localización, autoría y fecha de una fábula mitológica atribuida a Collado del Hierro», *Boletín de la Real Academia Española*, 48, pp. 87-99.
- Y. RUIZ ESTEBAN (1999), *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense.
- G. SALCEDO CORONEL (1624), *Ariadna de don [...], Cauallerizo del Smo. Señor Don Fernando Infante Cardenal. Al Exmo. Señor Don Gaspar de Guzmán Conde de Oliuares, Comendador mayor de Alcantara, del Consejo de Estado y Guerra, Cauallerizo mayor, Sumilier de Corps, y Gentilhombre de la Camara del Rey nuestro señor*, Madrid, Iuan Delgado.
- G. SALCEDO CORONEL (1627), *Rimas*, Madrid, Juan Delgado.

- J. SEZNEC (1987), *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y en Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- P. SOTO DE ROJAS (1996), *Los Rayos del Faetón*, ed. G. Cabello y J. Campos, Málaga, Universidad.
- C. STEPHANO (1581), *Dictionarium historicum ac poeticum: omnia gentium, hominum, deorum, regionum, locorum [...] ad sacras & prophanas historias poetarúmque fabulas intelligendas necessaria nomina [...] complectens [...]*, Lugduni, F. Ioannam Iacobi Iuntae.
- A. de TEJADA PÁEZ (2011), *Obras poéticas*, ed. J. Lara Garrido y M. D. Martos, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- J. R. TEXTOR (1593), *Officinae [...] Cornvcoptae*, Lvgdvni, Antonivm Gryphivm.
- VILLAMEDIANA (1992), *Poesía*, ed. M. T. Ruestes, Barcelona, Planeta.
- B. de VITORIA (1737), *Segunda parte del theatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Juan de Ariztia.
- VV. AA. (1984), *De Ave Phoenice. El mito del ave Fénix*, ed. Á. Anglada Anfruns, Barcelona, Eramus.
- E. WIND (1998), *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.
- D. YNDURÁIN (1993), «El pájaro solitario», en AA. VV., *Actas del Congreso Sanjuanista. Avila, 23-28 de Septiembre de 1991*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura, I, pp. 143-161.
- A. ZAPATA (1987), [«Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega»](#), *Estudios Clásicos*, 29, pp. 23-58.