

Fecha de recepción: 11.11.2015

Fecha de aceptación: 11.1.2016

*Corcel, Cíclope, Doncel:*  
mito y postmodernidad en  
Juan Antonio González Iglesias

*Corcel, Cíclope, Doncel:*  
Myth and Postmodernism in  
Juan Antonio González Iglesias

Jesús Ponce Cárdenas  
Universidad Complutense de Madrid  
jmponce@ccinf.ucm.es

RESUMEN	SUMMARY
<p>El presente artículo analiza el tratamiento de varias figuras míticas (un innominado centauro, el cíclope Polifemo, el héroe siciliano Acis) en la obra del poeta y latinista salmantino Juan Antonio González Iglesias. Mediante el estudio detallado de dos composiciones se identificarán algunos mecanismos de la intertextualidad, poniendo especial atención en el modo como se combinan modelos diversos y materiales heterogéneos. Otro aspecto esencial en ambos poemas es el tratamiento del erotismo, asociado a los relieves más novedosos que puede asumir el mito en las rescrituras de la postmodernidad.</p>	<p>This paper examines the presence of three mythical figures (an unnamed centaur, the cyclops Polyphemus, and the Sicilian hero Acis) in the work of the poet and Latin scholar Juan Antonio González Iglesias. The detailed examination of the two compositions will identify mechanisms of intertextuality, similar to the ancient concept of <i>imitatio multiplex</i>, allowing the combination of various models and heterogeneous materials. The analysis will focus on the use of erotic language and the newest importance that myth may assume in postmodern Spanish poetry.</p>
PALABRAS CLAVE	KEY WORDS
<p>Mito, postmodernidad, imitación compuesta, erotismo, <i>contaminatio</i>.</p>	<p>Myth, postmodernism, <i>imitatio multiplex</i>, eroticism, <i>contaminatio</i>.</p>
ÍNDICE	
<p>BAJO EL SIGNO DE EROS: “CANCIÓN PARA EL CENTAURO ADOLESCENTE”   BAJO EL SIGNO DE PRÍAPO: “BEAR &amp; TWINK”   <i>HOMINVM DIVOMQUE VOLUPTAS</i>: TODOS LOS CAMINOS DEL AMOR   REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.</p>	

A partir de la honda renovación lírica que trajeron consigo los Novísimos, una selecta gavilla de autores ha sabido conciliar el ámbito de los pequeños referentes cotidianos con distintos elementos del mundo grecolatino, tal como puede observarse en los versos de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950), Jaime Siles (Valencia, 1951), Aurora Luque (Almería, 1962) o Juan Antonio González Iglesias (Salamanca, 1964)<sup>1</sup>. Por ese motivo no puede extrañarnos que la vigencia de la Tradición Clásica en la poesía española de nuestro tiempo haya sido objeto de varias aportaciones de relieve<sup>2</sup>. Entre las más recientes quisiera recordar ahora una reflexión debida al poeta y crítico Francisco Díaz de Castro, ya que este proponía desde una sintética visión de conjunto una distinción de tres posibles vías de asedio: 1) el rastreo y análisis de las citas de versos grecolatinos; 2) la imitación de poemas conocidos, géneros dados y autores; 3) la relectura de los mitos antiguos<sup>3</sup>.

A lo largo de las siguientes páginas se combinarán tales enfoques, aplicándolos a dos poemas de Juan Antonio González Iglesias de tema mitológico y colorido postmoderno: “Canción para el centauro adolescente” y “Bear & Twink”. Como tendremos ocasión de apreciar, en ambas composiciones se produce una curiosa fusión de lo cotidiano y actual con lo mítico, siguiendo una línea de *contaminatio* que resulta muy del gusto de González Iglesias. No en vano —tal como señalara Luis García Jambrina— en los poemarios de este escritor salmantino confluyen “lo clásico y lo postmoderno, lo sagrado y lo profano, lo pagano y lo cristiano, la carne y el espíritu, la realidad y el deseo, el refinamiento y la animidad, lo instintivo y lo racional, la seriedad y la risa, la acción y la contemplación, el lecho y la palestra, la referencia erudita y el lenguaje coloquial, los libros y los músculos, el gimnasio y la biblioteca”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sobre la tradición clásica en Luis Alberto de Cuenca y en Aurora Luque, es obligado remitir a las monografías respectivas de SUÁREZ MARTÍNEZ (2010) y ÁLVAREZ (2013). De gran utilidad resultan asimismo las indagaciones de ESCOBAR BORREGO (2006), LANZ (2011) y MORÁN RODRÍGUEZ (2011), así como la tesis doctoral de JUAN MORENO (2014).

<sup>2</sup> Desde el punto de vista crítico trazan un útil panorama general los artículos de ARCAZ POZO (2000) y (2010). Por otro lado, la antología cuidada por CONDE PARRADO-GARCÍA RODRÍGUEZ (2005) permite apreciar las distintas vías de la intertextualidad clásica en un significativo conjunto de poetas actuales. Finalmente, para una reflexión amplia sobre el concepto de ‘Tradición Clásica’, cabe remitir a los importantes trabajos de CRISTÓBAL (2006) y GARCÍA JURADO (2013) y (2015).

<sup>3</sup> DÍAZ DE CASTRO (2010) 64.

<sup>4</sup> GARCÍA JAMBRINA (2007) 5. El estudioso identifica asimismo entre los rasgos principales de la obra poética de González Iglesias el “vitalismo”, el “protagonismo del cuerpo” y la “exaltación de la belleza”. Sobre la trascendencia de lo corporal en este autor, véase LY (2008), LE VAGUERESSE (2008) y SIMÓN PARTAL (2015).

El análisis de la “Canción para el centauro adolescente” y de “Bear & Twink” permitirá asimismo establecer algunas diferencias de matiz entre dos poemas afines que abordan la materia mítica desde posiciones contrastadas. En tanto el primero remite a un tratamiento elegante, alusivo y delicado de la materia sensual, la segunda composición plasma con desenfado y risueña lascivia el tema del encuentro amoroso. Por ello podría considerarse oportuno situar el primer texto bajo la advocación del Eros más sutil y el segundo a zaga del estandarte de Príapo, un numen procaz y descarado.

BAJO EL SIGNO DE EROS:  
“CANCIÓN PARA EL CENTAURO ADOLESCENTE”

Desde las páginas del poemario *La hermosura del héroe*, Juan Antonio González Iglesias en 1994 se insertaba en una centenaria cadena literaria y artística<sup>5</sup>. Con los versos titulados “Canción para el centauro adolescente” escribía un nuevo eslabón referido a los legendarios seres biformes. En la memoria poética del latinista de la Universidad de Salamanca debían de estar presentes algunos fragmentos memorables de la antigua literatura grecolatina, como la huella docta dejada por los Nubígenas en la poesía de Píndaro (P. 2,21-49) o en la magna epopeya de Ovidio (*Met.* 12,210-541), por citar tan solo dos nombres de incuestionable prestigio.

Con el correr de las centurias el interés de literatos y artistas por unos seres híbridos vinculados al paisaje montuoso de Tesalia iría acrecentándose, hasta alcanzar su máximo apogeo en Francia durante el siglo XIX. Allí el tratamiento de la materia centauresca se impregnó de un aire lírico y anticuario gracias a los escritos de autores tan diversos como Alphonse Rabbe (*Le Centaure*, 1835), Maurice de Guérin (“Le Centaure”, 1840), Leconte de Lisle (“Khirôn”, 1847 [1852]), Armand Silvestre (díptico de poemas titulado “Nessus” y “Déjanire”, 1870), José María de Heredia (políptico de sonetos dedicado a “Nessus”, “La Centauresse”, “Centaures et Lapithes”, “Fuite de Centaures”, 1888 [1893]) y Henri de Régnier (“Déjanire”, 1895)<sup>6</sup>. Junto a la consagración literaria de los descendien-

<sup>5</sup> Con el libro *La hermosura del héroe* (Córdoba, Diputación de Córdoba, 1994) el poeta salmantino obtuvo el Premio Vicente Núñez.

<sup>6</sup> Como valoración de conjunto en torno a los centauros, véase HINTERHÄUSER (1998) (para el Fin de siglo) y HERRERO DE JÁUREGUI (2012) (para el mundo grecolatino). Tal como me confirmara el propio Juan Antonio González Iglesias, entre sus numerosas lecturas juveniles se contaba la obra maestra

tes de la “Nube”, se produjo por las mismas fechas la irrupción de los mismos en la pintura y la escultura moderna, con ejemplos tan bellos como el óleo de la *Batalla de los Lápidas y los Centauros* (1853) de William Adolphe Bouguereau; la delicada escena de caza con arco de *Los Centauros* (1868) de Eugène Fromentin; el oscuro y tempestuoso *Combate de los centauros* (1873) de Arnold Böcklin; *El rapto de Deyanira* (1872) y el *Centauro que lleva a un poeta muerto* (ca. 1890) de Gustave Moreau...

Como cabía esperar, esta suerte de apoteosis del Centauro —que tomó impulso con varios escritores asociados a la estética del Romanticismo, el Parnasianismo o el Simbolismo— dejaría, a su vez, una impronta indeleble en la poesía en lengua española. Así el desarrollo de la materia centauresca fue encabezado magistralmente por Rubén Darío (“Palimpsesto”, 1892 [1896], “El coloquio de los centauros”, 1896) y proseguido por algunos modernistas tardíos hoy casi desconocidos, como Fernando López Martín (“Diana cazadora [y el centauro]”, 1918)<sup>7</sup>.

Una vez establecido este pequeño telón de fondo sobre la tradición icónico-literaria del centauro, creo que desde una línea afín a la de dicho legado clásico y finisecular pueden leerse los siguientes versos de Juan Antonio González Iglesias:

Si te acercas al lago o al cristal  
 con el rumor apenas de tu trote pisando  
 sobre el oro primero perdido por Octubre,  
 y a la serenidad de las aguas te inclinas,  
 hallarás asombrado 5  
 al efebo de intonsa suavidad que se yergue  
 sobre un potro de nieve enfebrecida.  
 Se detiene tu mano de muchacho. Indecisa  
 cintura de centauro, si corcel o doncel  
 no resuelve en el bivio la belleza, 10  
 y hay un cráter pequeño en la tersura  
 asediado de equina pubescencia.  
 Intentaré el catálogo de encantos:

del parnasiano José María de Heredia (*Les Trophées*), radiante volumen ligado a la Tradición Clásica, en el que figuran los cuatro sonetos sobre los Centauros.

<sup>7</sup> LÓPEZ MARTÍN (1918) 17-20. El texto es una clara imitación de la composición dariana “Palimpsesto”. Sobre el interés modernista por el tema, cabe remitir al sugestivo estudio de ESCOBAR BORREGO (2005) 59-60.



es tu amor, el momento  
 en el que cada noche te acercas a mi manta  
 y te tiendes y traes a mi lado tu sueño<sup>8</sup>.

55

Desde el punto de vista genológico, el poema podría verse como una suerte de epilío en miniatura. El texto se organiza —a la manera de un políptico— en torno a cinco pequeñas escenas escandidas por otras tantas agrupaciones pseudo-estróficas: 1. El centauro juvenil se refleja en las aguas de un lago y admira sorprendido su doble naturaleza (vv. 1-12); 2. Descripción de los ‘encantos’ que adornan al ser biforme (vv. 13-31); 3. *Sermocinatio* del yo lírico encaminada al joven Nubígena (vv. 32-38); 4. Cuidados que el locutor poético prodiga al Ixiónida (vv. 39-48); 5. Escena nocturna: sueño de los amantes que comparten el mismo lecho (vv. 49-55).

Uno de los rasgos más destacados de esta “Canción” acaso sea el modelado de la propia enunciación lírica, ya que en las distintas agrupaciones estróficas resulta muy marcado el perfil de un destinatario intratextual explícito que no es otro que el joven centauro. Formas verbales, pronominales y adjetivas encaminan directamente una y otra vez el mensaje hacia el atractivo ser biforme: “te acercas”, “tu trote”, “te inclinas”, “hallarás”, “tu mano”, “no precisas”, “tus colegas”, “tu nacimiento”, “tu cronología”, “desconoces”, “contigo”, “consigues”, “te ofrezco”, “tus tiernos labios”, “tus flancos”, “tu animal”, “entregas tu cabello”, “encontraste”, “corres”, “tu amor”, “te acercas”, “te tiendes”, “traes”, “tu sueño”. Junto a la presencia central del centauro en la flor de la pubertad, el yo lírico en dicho entramado textual también cobra una indudable importancia. De él sabemos que vive como un eremita, en una “cabaña” aislada “en un claro del bosque” (v. 50). También estamos al tanto de que se trata de un personaje de nuestro tiempo, ya que al poner en paralelo la juventud del ser mítico con la de otros coetáneos, cita varias marcas de calzado deportivo en boga entre los adolescentes (“*boomerang, nike, converse, adidas*”), que serían los “colegas urbanos” (vv. 21 y 23) del llamativo muchacho-corcel. La fusión de ambos planos —el cotidiano y el mítico— se intensifica, de algún modo, en el pasaje dedicado al baño del centauro y a la descripción de los cuidados que le prodiga el locutor poético, que actúa casi como un atento caballero. Tras haber cepillado el lomo y los flancos equinos, la fina cabellera —dice— es digna de un producto más delicado: “la impaciente testa estatuaria / merece champú johnsons especial para niños” (vv. 44-45). Con cierto destello provocativo, en medio del marco legendario

<sup>8</sup> GONZÁLEZ IGLESIAS (2010) 28-30.

del encuentro entre un humano y un ser biforme irrumpe el *slogan* publicitario de un producto de aseo diario, difundido a través de la prensa y la televisión. El choque entre ambas esferas (la elevada del mito y la humilde-cotidiana de los *mass media*) nos lleva a ubicar el texto de la “Canción” en los parámetros estéticos de la postmodernidad<sup>9</sup>.

Antes de ahondar en la conexión que puede establecerse entre el poema y el legado icónico-textual de la tradición, quisiera glosar algunos elementos de tipo estilístico. Así, me parece digno de nota el refinamiento verbal de algunos pasajes, que parecen remitir lejanamente a ciertos usos propios de la metáfora suntuosa del Barroco: “Si te acercas al lago o al *crystal*” (v. 1), “Sobre el oro primero perdido por Octubre” (v. 3). Desde el plano léxico puede percibirse igualmente una demorada atención a la forma, tal como ponen de manifiesto varios ejemplos de arcaísmos, cultismos y latinismos: “al *efebo* de *intonsa* suavidad” (v. 6), “*doncel*” (v. 9), “no resuelve en el *bivio*” (v. 10), “un súbito retorno a la *pristinidad*” (vv. 34-35), “asediado de equina *pubescencia*” (v. 12). Este último ejemplo podría verse, acaso, bajo la especie de una dilogía ingeniosa, ya que dicho término culto acoge el doble sentido de ‘pubertad’ —remitiendo a lo juvenil— y de “la cualidad de pubescente” o “veloso” —detalle que podría apuntar hacia el pelaje de la parte equina—.

Justo es apuntar cómo algunos fragmentos de la “Canción” atienden a una suerte de modelado musical del verso, planteado con exquisita delicadeza. Tal melodía resulta perceptible —por ejemplo— en la alta frecuencia de fonemas interdentales en el pasaje “indeCisa Cintura de Centauro si corCel o donCel” (vv. 8-9), donde la reiteración fónica se ve reforzada por el uso de la doble *annominatio* (“cintura”/“centauro”, “corcel”/“doncel”)<sup>10</sup>. Una armonía de fonemas simi-

<sup>9</sup> La misma estrategia combinatoria presentan algunos poemas de Aurora Luque, tal como ha estudiado MORÁN RODRÍGUEZ (2011) 169-171.

<sup>10</sup> La pátina arcaizante del sustantivo “doncel” permite enlazar sutilmente el tratamiento de la materia mítica con algunos ejemplos áureo seculares no muy conocidos. Así en la imponente epopeya *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara, en el canto segundo del libro cuarto, el narrador refiere la visita de los Argonautas a la cueva del centauro Quirón, donde por entonces recibía su educación Aquiles niño. Así se relata el encuentro (vv. 81-96): “Luego se van con él, donde llegaron / a la sombría cueva do moraba / Quirón. Así tendido lo hallaron. / Con su medio caballo en tierra estaba; / su medio cuerpo de hombre contemplaron, / la venerable cara que mostraba / y cómo se holgaba que tañía / Aquiles la vihuela qu’él tenía. / De ver súbito tantos s’espantara / *el doncel*, mas no tanto cuanto viese / en pie derecho a ellos se enhestara / sin que atrás en un punto se moviese. / Asimismo Quirón se levantara / para que muy mejor los recibiese; / abrázalos a todos, se humillando / a los que en Grecia tienen tanto mando”. Tomo la cita de la magna edición cuidada por Escobar Borego, modernizando las grafías: MAL LARA (2015) 2,661-662.

lar creemos distinguir en el juego entre dentales y sibilantes de otro endecasílabo: “mas la impacienTe TeSTa eSTaTuaria” (v. 44).

Orillando algunos otros rasgos de estilo, es oportuno volver ahora al análisis de ciertos elementos de Tradición Clásica. En líneas generales los centauros se asocian a partir de numerosos relatos míticos con la incontinenia lasciva, con el vigor y el ímpetu, como el inquieto Neso en su intento de secuestrar y poseer a Deyanira o el fogoso Euritión que trató de raptar a Hipodamía durante la celebración de sus nupcias con Piritoo. Ahora bien, no suele ser habitual en los relatos antiguos que se mencione a un centauro en su edad juvenil, vagando libre en un paisaje natural, tal como lo dibuja González Iglesias. Como algo excepcional, dentro del contexto de la *Centauromaquia* descrita en la epopeya ovidiana de las transformaciones, podría verse el pasaje reservado a la descripción del hermoso Cílaro, de quien se pondera el dorado bozo, la áurea melena que caía sobre sus hombros, la armonía y fuerza del rostro, la escultórica musculatura de cuello, hombros, manos y pecho<sup>11</sup>.

Ahora bien, frente a ese paralelo difuso con la prosopografía ovidiana, quizá pueda postularse otra reminiscencia de un texto poético latino, algo más oculta. Desde la óptica del diálogo profundo que la “Canción” postmoderna entabla con los modelos clásicos, creo que el pasaje en el que se reflexiona sobre la naturaleza dual de la juvenil criatura biforme y la edad dispar que a cada parte atañe podría relacionarse quizá con un conocido fragmento de Lucrecio (5,878-891):

Sed neque Centauri fuerunt, nec tempore in ullo  
esse queunt duplici natura et corpore bino  
ex alienigenis membris compacta, potestas  
hinc illinc partis ut sat par esse potis sit.  
Id licet hinc quamuis hebeti cognoscere corde.  
Principio circum tribus actis impiger annis  
florete ecus, puer haudquaquam; nam saepe etiam nunc  
ubera mammaram in somnis lactantia quaeret:

<sup>11</sup> Ov. *Met.* 12,393-406: *Nec te pugnantem tua, Cyllare, forma redemit, / si modo naturae formam concedimus illi. / Barba erat incipiens, barbae color aureus, aurea / ex umeris medius coma dependebat in armos. / Gratus in ore vigor, ceruix umerique manusque / pectoraque artificum laudatis proxima signis, / et quacumque uir est; nec equi mendosa sub illo / deteriorque uiro facies: da colla caputque, / Castore dignus erit; sic tergum sessile, sic stant / pectora celsa toris. Totus pice nigrior atra, / candida cauda tamen, color est quoque cruribus albus. / Multae illum petiere sua de gente, sed una / abstulit Hylonome, qua nulla decentior inter / semiferos altis habitauit femina siluis.*

post ubi ecum ualidae uires aetate senecta  
 membraque deficiunt fugienti languida uita,  
 tum demum puerili aeuo florente iuventas  
 occipit et molli uestit lanugine malas.  
 Ne forte ex homine et ueterino semine equorum  
 confieri credas Centauros posse neque esse [...].

Frente a la opinión “científica” y la incredulidad de Lucrecio, en un fragmento de esta creación lírica de González Iglesias se pondera la naturaleza dual del joven y musculoso ser híbrido. El poeta contemporáneo invierte así lo enunciado por el modelo clásico. Si nos fijamos con algo más de detalle en el cotejo, quizá cabría postular una relación directa que enlace giros como *ex homine et ueterino semine equorum* y “memoria de aquel *semen* que como un *combinado*”, donde se cumple una suerte de *imitatio cum variatione*. Otro elemento que permitiría conectar el pasaje lucreciano con el poema postmoderno es la dispar edad atribuible a cada parte del prodigioso ser biforme (*tribus annis floret ecus / florente iuventas [...] molli vestit lanugine malas*) que aparece alterada en los versos de la “Canción” como “dos” años atribuibles a la parte equina, “dieciséis” a la humana, aunque no puede haber certeza de esa “cronología maravillosamente simultánea”, ya que aquel ser natural y salvaje desconoce la “cuenta” del tiempo.

Como todo adolescente español que durante sus años de Bachillerato se mostró inclinado a la lectura de poesía, Juan Antonio González Iglesias sin duda había admirado y estudiado la obra de Rubén Darío. Por ello no es baladí recordar cómo ya en 1892 puede hallarse otro esbozo de un centauro juvenil en los versos del maestro nicaragüense. Así se describe al protagonista del poema “Palimpsesto” (vv. 64-76): “¿Quién adelanta su firme busto? / ¿Quirón experto? ¿Folo robusto? / Es el más joven y es el más bello; / su piel es blanca, crespo el cabello, / los cascos finos y en la mirada / brilla del sátiro la llamarada. / En un instante, veloz y listo, / a una tan bella como Kalisto, / ninfa que a la alta diosa acompaña, / saca de la onda donde se baña; / la grupa vuelve, raudo galopa; / tal iba el toro raptor de Europa / con el orgullo de su conquista”<sup>12</sup>. Poco más tarde, en 1896, el autor de *Prosas profanas* hablaría de la diversidad de seres biformes que corrían en tropel por la enigmática Isla de Oro (vv. 11-16): “Son los Centauros. Unos enormes, rudos; otros / alegres y saltantes como jóvenes potros; / unos con largas barbas como los padres-ríos; / otros imberbes, ágiles y de piafantes bríos, / y de robustos músculos, brazos y lomos aptos / para portar las

<sup>12</sup> DARÍO (2003) 149-150.

ninfas rosadas en los raptos”<sup>13</sup>. A la luz de tales ejercicios de prosopografía, puede intuirse un cierto poso de lecturas darianas —en clara conexión con *Les Trophées* de José María de Heredia— en la inspiración de la pintura poética de González Iglesias.

Los versos de “Palimpsesto” y del “Coloquio de los Centauros” han sido objeto de varias interpretaciones brillantes. De hecho, el sentido de la predilección que sintiera Rubén Darío por los centauros fue acotado por Pedro Salinas en un estudio clásico:

Tiene el centauro una energía vital triplicada y, por lo animal y por lo humano, siente al entrever a las ninfas de Diana su sangre de apresador, su ímpetu de apresar uno de aquellos cuerpos blancos. Lo mixto de su naturaleza, humana y divina, es otro modo de potenciación. Este ser extraño acerca los opuestos y vivirse en él es no renunciar a nada, ni a lo delicado ni a lo brutal [...]. Esa ansia del corazón cósmico es la del erotismo de Darío. La brutalidad del animal se une indisolublemente al hombre, el instinto animal se humaniza y aun una tercera savia, la divina, completa la alianza. No es monstruosa, porque el ser total es un símbolo y está vestido de belleza<sup>14</sup>.

La mezcla de lo animal, lo humano y lo divino que se hace carne y estímulo sensual en el centauro cuadra bien —en tanto símbolo dispuesto a “no renunciar a nada”, ni a la delicadeza ni a la brutalidad— con la cosmovisión hedonista y masculina de la obra de González Iglesias, autorretratado como un “epicúreo nada convencional” que prefiere “no distinguir el cuerpo del espíritu”<sup>15</sup>.

En verdad no se trata aquí de un caso aislado identificable únicamente en el contexto del fin de siglo, ya que en la literatura española del siglo XX puede hallarse alguna que otra aparición del centauro definido como un ser libérrimo, adolescente y atractivo. Así el perfil adolescente del centauro ‘postmoderno’ puede ponerse en paralelo con una composición de estilo tardo-modernista de

<sup>13</sup> DARÍO (2003) 118.

<sup>14</sup> SALINAS (2005) 78.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ IGLESIAS (2010) 340. El interés del autor salmantino por los seres biformes se aprecia asimismo en el divertido y brevísimo relato titulado “El ombligo de los centauros”, publicado en 1994 como parte de un *Doble homenaje a Rafael Pérez Estrada*. Un impreciso aire lúdico de tintes borgianos impregna esta corta narración, en la que además se engastan un nombre monacal (Sor Evangelina del Nombre Apasionado) y una llamativa frase (“los ombligos también besan”) procedentes de un *Breviario* de Rafael Pérez Estrada.

Agustín de Foxá, el “Soneto del centauro joven”, compuesto en Roma durante el verano de 1940, en el jardín del Museo Capitolino:

Joven centauro en tibia primavera,  
fresco animal y adolescente sabio,  
con problemas de Euclides en el labio  
y tus cascos de potro en la pradera.  
Tú galopas el trébol con rocío,  
torso desnudo y grupa musculada,  
y aguardas, en la tarde, a la yeguada,  
cuando atraviesa con espuma el río.  
¡Oh, quien tuviera —como tú— cintura  
donde la rosa carne adolescente  
se injerta con el áspero caballo!  
¡Tener libres los ojos en la altura,  
tranquilo el corazón, limpia la frente  
y abajo el animal, triste y vasallo!<sup>16</sup>

Los endecasílabos de Foxá plantean el consabido anhelo de un locutor masculino que desea poseer los rasgos de un prodigioso ser natural, sorprendido mientras galopa entre los tréboles, en medio de un paisaje de primavera: libertad y contacto pleno con la naturaleza, tranquilidad de ánimo, pureza de pensamiento y briosa fuerza ferina<sup>17</sup>.

Frente al anhelo humano de erigirse en una suerte de fuerza natural impetuosa que caracteriza el texto de Foxá, la “Canción para el centauro adolescente” plantea un curioso giro, ya que los versos finales podrían recalcar la identificación como amantes del yo lírico y del destinatario intratextual de los versos: “mi certidumbre es *tu amor*” (vv. 52-53), “cada noche *te acercas* a mi manta y *te tiendes* y *traes a mi lado tu sueño*” (vv. 54-55)<sup>18</sup>. De una manera ligeramente velada,

<sup>16</sup> FOXÁ (2005) 133-134.

<sup>17</sup> En algunos rasgos, el soneto-epigrama de Foxá podría ponerse en paralelo con el famoso poema de Gabriele d’Annunzio “La morte del cervo”, donde ante el locutor poético aparece en el río Serchio un vigoroso centauro. El texto del maestro decadente italiano concluye así: “Bellissimo m’apparve. In ogni muscolo / gli fremeva una vita inimitabile. / Repente s’impennò. Sparve Ombra labile / verso il Mito nell’ombra del crepuscolo” (D’ANNUNZIO [2006] 2,557).

<sup>18</sup> En una línea interpretativa afín, me sugiere con suma generosidad Pedro Conde Parrado la posibilidad de conectar la pareja formada por el centauro joven y el varón retirado en los bosques con “otro ‘arquetipo’ mítico, del que este poema podría considerarse una especie de inversión: el del centauro sabio y bondadoso que instruye al bisoño y ardoroso adolescente”. El binomio ejemplar

con “obscuridad honesta” —como diría el comentarista gongorino García de Salcedo Coronel—, el poema revela el perfil de dos figuras que comparten el lecho, de manera que alusivamente la canción se tiñe de homo-erotismo<sup>19</sup>. Por ello no puede ser casual que el poeta mismo exaltara desde el prólogo de *La hermosura del héroe* la finalidad de esta colección de rimas. El entero libro se concibe como una “celebración de la masculinidad”, un canto positivo a la “exactitud corporal del héroe” que bebe de las “mitologías” y de la “postmodernidad” para proyectarse hacia “el futuro”<sup>20</sup>.

Además de las conexiones con la poesía latina e hispánica que plantea la “Canción para el centauro adolescente”, es justo identificar asimismo otros intertextos alusivamente engastados en la misma. En ese aspecto concreto, conviene tener presente la idea apuntada por María Grazia Profeti, acerca de “la integración de la imagen en la escritura”, ya que dicha estrategia se confirma como una suerte de “dictado implícito de la poética postmoderna”<sup>21</sup>. La primera fuente icónica o visual que debe mencionarse nos guía hacia el Renacimiento florentino.

Al comenzar el elenco de atractivos que definen la belleza del joven ixiónida un elemento rinde alusivamente homenaje a un famoso lienzo de Botticelli (FIGURA 1): “Intentaré el catálogo de encantos: / la alta cabeza, no / sometida al dominio de Atenea” (vv. 13-15). Más allá de la remisión a la fuente icónica del cuadro *Palas domando el centauro*, que el propio autor había tenido tiempo de admirar largamente durante su estancia como investigador en la capital toscana, importa subrayar también la implicación simbólica que va más allá de la inversión de la imagen. La cabeza es la sede del raciocinio, la parte anatómica que

---

de la tradición grecolatina no es otro, claro está, que el del bondadoso “Quirón y a la tutela que ejerció sobre Aquiles y, lo que es menos conocido, sobre otros héroes como Jasón”. Tal como apunta el latinista de la Universidad de Valladolid resulta un tanto “curioso que la situación que se plantea aquí es una especie de ‘tutelaje’ de un joven centauro por parte de un humano (probablemente mayor en edad que el mitológico ser híbrido), pues el poema asume a ratos un tono como de lección de maestro mezclada con alabanzas al discípulo y un mucho de atracción entre ambos, pero sobre todo del maestro hacia el discípulo”.

<sup>19</sup> En una breve misiva del 9.10.2015, con suma generosidad Juan Antonio González Iglesias me hacía notar el sentido profundo del pasaje de cierre: “No sé cómo encontraste / en un claro del bosque mi cabaña, / ni qué senderos corres en las horas ignotas”. Según aclara el poeta mismo, “está ahí el título del ensayo de María Zambrano y la etimología latina de *nemus* como lugar donde se santifican los seres”. Por supuesto, el libro de la filósofa malagueña aquí aludido no es otro que *Claros del bosque*.

<sup>20</sup> GONZÁLEZ IGLESIAS (2010) 21.

<sup>21</sup> PROFETI (1994) 39.

FIGURA 1.  
Sandro Botticelli,  
*Pallade che doma  
il centauro.*  
Temple sobre lienzo,  
ca. 1482-1483.  
207 x 148 cm.  
Galleria degli Uffizzi,  
Florenzia.



remite a la inteligencia y el control. Quizá sea lícito sospechar que el centauro adolescente no tiene su bella testa “sometida al dominio de Atenea” no solo porque es un ser natural, fogoso y primigenio, sino porque gracias a su hermosura y a sus rasgos semiferinos todo él está dedicado al dominio de Venus, a la esfera del ímpetu y el deseo.

La insistencia en varios elementos de la musculatura en tensión (“cuello”, “trapecio”, “abductores”) y la posible torsión apuntada (“ángulo intangible”) permite relacionar la prestancia física del adolescente ixiónida con la potente escultura broncea de Antoine Bourdelle (*Le Centaure moribond*, 1914) (FIGURA 2).

Tal como hemos tenido ocasión de apreciar, la “Canción para el Centauro adolescente” podría verse como un refinado ejercicio de imitación ecléctica o imitación de diversos modelos, en la que confluyen de manera armoniosa los hipotextos de Lucrecio, Ovidio y Darío, conjugados visualmente con una fuente pictórica del Renacimiento (Botticelli) y con una pieza escultórica de la primera modernidad (Bourdelle). A ese ámbito cultural y artístico se enlaza verbalmente, en un giro plenamente postmoderno, un elenco de diversas marcas de calzado deportivo (*Boomerang, Nike, Adidas, Converse*) y un slogan de publicidad televisiva (“champú johnsons especial para niños”).



FIGURA 2. Antoine Bourdelle, *Le Centaure moribond*.  
Musée Bourdelle, París.

BAJO EL SIGNO DE PRÍAPO:  
“BEAR & TWINK”

Durante la primavera de 2014, con ocasión del bienio conmemorativo del cuarto centenario de la difusión de las *Soledades* de Góngora, sesenta y un poetas actuales quisieron rendir homenaje al vate barroco con un volumen titulado *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*. Por cuanto ahora nos atañe, varios de los autores reunidos en dicho florilegio comparten un perfil bastante singular, ya que en su labor diaria han conseguido aunar la dedicación profesional a la Filología Clásica y la creación literaria. Me refiero a figuras tan conocidas como Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Vicente Cristóbal, Javier Velaza o el propio Juan Antonio González Iglesias.

En el marco celebrativo al que acabamos de aludir se inscribe una llamativa composición en cinco octavas reales, con la que el autor salmantino ofrece un homenaje lúdico y sensual a la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*. Sin más dilación, leamos, pues, las cinco estancias que integran el texto de “Bear & Twink”:

–“Rivales somos, por la sorda hostiles  
hija del mar dormida cruel que a uno  
y al otro ha desdeñado. A tantos miles  
de humillados varones, de Neptuno

vástagos, o de fauno o de hombre, diles  
con canto hermoso no, pero oportuno:  
¿Del viril corazón el pulso dejas  
al disonante número de almejas?”.

Hebras y vetas, no carbón precioso  
diferenciarse ni oro basto pueden.  
Antes, sí, floreado, antes undoso  
eran de que en dudosa así se enreden  
violencia, barba al bozo, corzo al oso.  
Mas ni enfrentados pectorales ceden  
ni agravios roncros quedarán inultos  
tras tanto roce de viriles vultos.

Murando torsos, esquivando besos,  
feroces arden, si cruzada leña  
prende con dos purpúreos troncos gruesos.  
Uno eminente Polifemo enseña  
de cuantos miembros por sudor opresos,  
—monstruo del monstruo— en la mezclada greña,  
cíclope breve. Y toma del cercano  
garzón el fruto en su robusta mano.

De Apolo, no: de Príapo o de Marte  
émulos brutos, el lascivo acero  
contra el húmido mármol, doble arte  
—en tanto segador que ganadero—  
ejercen, mientras troca heroico encarte  
tierno gigante por doncel grosero.  
Ociosa espuma, argenta su cayado  
el celestial humor recién cuajado.

Ya bello y bestia son, ya desengaños  
de aquel venéreo amor dan al olvido.  
Al mismo, si diversos en sus años,  
sueño se entregan, en fragoso nido  
confusos rayos. Uno —sus tamaños  
descuidados— al otro cae rendido.

Al gallardo garzón el jayán fiero  
rudo mira, lo abraza compañero<sup>22</sup>.

Usando el mismo tipo de estrofa que el epilio barroco, este breve poema se configura al modo de un microrrelato. El autor dispone, en primer término, una elocuente *sermocinatio*, que nos permite escuchar desde la estancia inicial el breve discurso en estilo directo que el cíclope encamina a Acis, ponderando el rigor y la esquivez de la huidiza ninfa. La composición plantea, a partir de entonces, un quiebro sorprendente al disponer ante los ojos de los lectores/espectadores un final inesperado para la historia mítica. Aburrido de los continuos desdenes de la nereida, Polifemo renuncia a seducirla y decide entonces dirigir sus requiebros amorosos a Acis, planteando al *Symaethius heros* la siguiente disyuntiva: ¿desdeñarás los placeres del amor viril por ir en pos de féminas altaneras que nos rehúyen y no nos corresponden? Tentado por los avances amorosos y por la argumentación del jayán, el joven accede a sus deseos. Comienza así la pugna amatoria, que se concluye con el consabido amplexo. Después de la unión física los dos amantes varoniles caen rendidos por el cansancio y se adormecen juntos<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> PONCE CÁRDENAS (ed.) (2014) 141-142. El texto puede ponerse en paralelo con el tratamiento que Vicente Cristóbal reservara al mismo mito, en el poema titulado "Polifemo y Galatea": "—¡Hija del mar, asómate a mi gruta'. / Recia la voz así de esta montaña / sonaba en lo amarillo de las horas, / así sonaba entre balidos largos / también cuando los cielos se agrietaban / y entonces se vertía por el bosque / su flauta melancólica y salvaje / hundiéndose en la espuma. / Era un dolor de piedra frente al ponto, / un rumor de volcán disminuido. / Era un ojo de huérfana mirada, / un cuerpo prehistórico. / Era un gorila humilde, solitario, / que achicaba su voz para ser hombre / y llegar al oído de los peces. / Suspiros como ráfagas de viento / se oyeron en los riscos. / —'Blanca, hermosa y radiante —le decía—, / dulce como el aroma de lavanda, / blanda, grácil, florida, / luna, manzana, sol de mis inviernos, / cisne, leche cuajada, huerto y sombra'. / Y viendo que su música era vana / y que eran vanas sus peinadas crines, / volvía a los rugidos naturales. / —'Vaca salvaje, tronco, agua falaz, / caravana de escollos, cardo, espino, / sorda, cruel y orgullosa' —repetía. / Y lloraba el gigante, / gorrión dinosaurio en la penumbra / ciega de sus establos" (CRISTÓBAL [2007] 67-68).

<sup>23</sup> En el marco de la cultura popular de la postmodernidad, este tipo de estrategia sorprendente es habitual en el ámbito de las historietas ilustradas. Permítaseme remitir aquí a la conocida serie de cómics publicada en el mercado anglosajón entre 1977 y 1984 bajo la rúbrica inicial de *What if...?*, donde se explora qué habría ocurrido si alguno de los superhéroes del universo Marvel no hubiera tomado una decisión sino otra, cuáles serían las consecuencias y qué nuevos finales se producirían al cambiar la cadena de sucesos. También el cine ha explorado esta vía creativa con éxito. Baste citar el largometraje *Smoking / No smoking* (1993), dirigido por Alain Resnais o el film británico *Sliding doors* (1998), con guion y dirección de Peter Howitt, que obtuvo el galardón al mejor guion original en los Premios del Cine Europeo.

El título “Bear & Twink” puede verse como un guiño lúdico que permite acotar la ‘tipología’ de esta inesperada pareja según los categorías del homoerotismo de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI: Polifemo se identificaría con un ‘oso’ por su musculatura, corpulencia y pilosidad, en tanto que Acis responde al tipo de efebo aniñado y musculoso designado como ‘bollito’ en el argot anglosajón<sup>24</sup>. Ahora bien, desde el punto de vista de la articulación literaria de las cinco estrofas, quizá lo más relevante sea el origen mismo de la escritura, ya que en ellas se amalgaman las citas o engastes textuales de la poesía de Góngora según la milenaria técnica de los centones de sugestión lasciva<sup>25</sup>.

En pureza, se podría afirmar que el esquema de “Bear & Twink” no se atiene de un manera del todo exacta a las antiguas reglas de la composición cen-

<sup>24</sup> El 17.11.2013 el poeta salmantino enviaba al antólogo las cinco octavas reales para que figuraran en el florilegio *Desviada luz*. El poema venía arropado por una bella misiva, en la que González Iglesias explicaba de la manera siguiente el origen de su escritura y las sensaciones primeras sobre su creación: “Estoy algo avergonzado, por muchas razones, pero también contento. Desde que leí, de adolescente, el *Polifemo*, andaba con ganas de este otro final, que a tantos ha tentado. Pido tu benevolencia de gongorista riguroso. Los de Clásicas, tú lo sabes bien, sufrimos daños irreparables, en mi caso agravados por haber traducido a Ovidio, a Catulo, a los poetas menores de la *Antología Latina* y a los anónimos de los *Priapeos*. Estos últimos gravitan, por cercanos, en mi fantasía gongorina. El *Centón nupcial* de Ausonio, que traduje hace años, asoma por aquí: no solo el cíclope transmutado (monstruo horrendo, deforme, sin mirada), sino el procedimiento mismo por el que un poeta tardío homenajea a otro clásico. Todo es un divertimento, también el cómic, el cine, los musicales y mucho del erotismo que destella en internet. Por eso le he puesto un título contemporáneo”. Todas las claves sobre la intertextualidad de “Bear & Twink” (dicho con otras palabras, sobre el ejercicio de *imitatio multiplex* o imitación ecléctica que obran tales estancias) están brillantemente recogidas en esta presentación del poeta y latinista, de manera que aquí nos limitaremos a glosar cómo el ejercicio lúdico-creativo actúa micro-textualmente en varios planos. Por otro lado, no puedo dejar de notar la semejanza entre la ‘nota de presentación’ del autor salmantino y el inicio de la carta de Ausonio a Paulo, con el envío del *Cento nuptialis*, ya que ambos escritores parecen experimentar un pudor afín ante un tipo de ejercicio literario que implica, en parte, el rebajamiento decoroso del modelo al estar presidido por una actitud eminentemente lúdica: *Piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia*”. Tomo la cita de AUSONIO (2010) 342.

<sup>25</sup> Durante el siglo XVII, varios poetas menores como Martín de Angulo y Pulgar, Francisco de Ayerra Santamaría o Agustín de Salazar y Torres compusieron centones de asunto religioso o laudatorio con los versos gongorinos. El *Centón* [que] *Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsis con solo versos mayores de don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus Soledades*, escrito por Salazar y Torres, ha sido publicado y estudiado por PONCE CÁRDENAS (2008) 143-149. Por otro lado, es bastante común en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX la asociación entre el erotismo y la suntuosa dicción gongorina. Puede apreciarse en poetas como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Guillermo Carnero, Carmen Jodra y otros (PONCE CÁRDENAS [2015]).

tonaria, que fueron expuestas por Ausonio en el prólogo del *Cento nuptialis*<sup>26</sup>. Ahora bien, creo que el sentido último de la escritura refleja a la perfección ese tipo de mecanismo lúdico, basado en la memoria y reconocimiento del modelo por parte del lector, combinada con la tensión entre la fuente textual y el novedoso tema. Uno de los mejores conocedores del tema, Enrique Montero Cartelle, apuntaba cómo uno de los rasgos más picantes de este tipo de escritura venía dado por el ejercicio de transformación semántico-literaria que se opera al desgajar las ‘teselas’ de su ubicación originaria (Virgilio en el caso de Ausonio, Góngora en el de Juan Antonio González Iglesias) y disponerlas en el nuevo ‘mosaico’ recompuesto<sup>27</sup>. En la *Parecbasis* que el poeta burdigalense situó justo antes de la escena más salaz de su composición (el fragmento consagrado a la *Imminutio* o ‘desfloración’ de la novia recién desposada en el tálamo) se pondera la *verborum petulantiam* o el “carácter licencioso del lenguaje”. Se trata de un *ludus*, de un malicioso juego en el que se hablará abiertamente de sexo, haciendo que los morigerados términos de Virgilio se expresen ahora con cierto descaro o desvergüenza: *cetera quoque cubiculi et lectuli operta prodentur, ab eodem auctore collecta, ut bis erubescamus qui et Virgillum faciamus impudentem*<sup>28</sup>.

Dentro de la sección de la *Imminutio* creo que un pasaje concreto plantea un interesante paralelo con el procedimiento característico de algunas estrofas de “Bear & Twink”:

Postquam congressi sola sub nocte per umbram  
et mentem Venus ipsa dedit, nova proelia temptant.  
Tollit se arrectum, conantem plurima frustra

<sup>26</sup> AUSONIO (2010) 342-344. Sobre las dificultades que puede plantear en la práctica centonaria el estricto cumplimiento de las normas compositivas, puede verse VIDAL (1999), 20-21, n. 24. Como indica el citado estudioso, “ni siquiera el mismo Ausonio se atuvo a sus reglas, ni mucho menos los demás autores de centones”.

<sup>27</sup> MONTERO CARTELLE (1990) 226.

<sup>28</sup> AUSONIO (2010) 350. El bromista Ausonio tendrá que enrojecer de vergüenza en dos ocasiones por un doble motivo: el primero utilizar los sublimes poemas de Virgilio para hacer un “patchwork” poético en forma de centón; el segundo dotar a los hexámetros del mantuano de una inesperada acepción salaz o erótica. Como generosamente me apunta Pedro Conde Parrado, no debía de ser menor “el impacto” que supuso “en la mentalidad de entonces convertir en salaces los versos de un poeta al que sus biógrafos presentaban (precisamente por los años en los que vivía y escribía Ausonio) como una especie de ser angelical, asexuado y pudoroso”. El paralelo con el ejercicio postmoderno de reescritura llevado a término por González Iglesias es obligado, puesto que la reacción de sorpresa de los lectores del mundo antiguo cabe parangonarla al “impacto que puede causarnos a los lectores actuales la posibilidad de un lío amoroso entre el Cíclope y Acis”.

occupat os faciemque, pedem pede feruidus urget.  
 Perfidus alta petens ramum, qui ueste latebat,  
 sanguineis ebuli baxis minioque rubentem  
 nudato capite et pedibus per mutua nexis,  
 monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum,  
 eripit a femore et trepidanti feruidus instat [...].  
 Et super incumbens nodis et cortice crudo  
 intorquet summis adnexus uiribus hastam.  
 Haesit uirgineumque alte bibit acta cruorem.  
 Insonuere cauae gemitumque dedere cauernae [...].  
 Iamque fere spatium extremo fessique sub ipsam  
 finem aduentabant: tum creber anhelitus artus;  
 aridaque ora quatit, sudor fluit undique riuus,  
 labitur exsanguis, destillat ab inguine uirus<sup>29</sup>.

Del contexto épico de las batallas de la *Eneida*, pasamos al terreno de la *militia amoris* donde se producen los *nova proelia* (v. 102) y abundan las imágenes de contenido lascivo: el falo se designa como *ramum* (v. 105), el glande y los testículos toman la designación anatómica respectiva de *caput* y *pedes* (v. 107), el tamaño considerable del miembro viril —temido por la esposa— hace que este se aparezca ante su vista como un *monstrum horrendum* (v. 108). Bajo un aspecto bélico afín, el pene es designado asimismo con la metáfora del *hasta* que causa la

<sup>29</sup> AUSONIO (2010) 350-352. Por su interés intrínseco, reproduzco asimismo la versión completa en castellano de la *Imminutio* que el propio González Iglesias recogía en el tomo de *Anónimos y menores: 12 poetas latinos*: “Reunidos en la sombra, bajo la noche sola / y animados por Venus, prueban nuevos combates. / Él se levanta erecto. Tras mucho intento vano / conquista boca y cara, ataca pie con pie, / ardoroso y traidor, buscando altura, saca / de su muslo una rama, oculta en tela, roja / cual las bayas sangrientas del saúco, cual minio, / su cabeza desnuda, los pies ya entrelazados, / monstruo horrendo, deforme, inmenso, sin mirada, / y asalta el temblor de ella, ardoroso. En secreto / lugar al que conduce estrecha senda, una / raya de fuego brilla: lo oscuro hiede a azufre. / Prohibido está que el casto pise ese umbral impío. / Allí la cueva horrenda. Tal hálito, vertido / por esas negras fauces, a la nariz alcanza. / Allí va el joven, recto por rutas conocidas. / Y tendiéndose encima, retuerce con gran fuerza / la lanza hecha de nudos y corteza rugosa. / Se clavó y en la hondura virginal sangre bebe. / Resonaron las cuevas, las cavernas gimieron. / Ella arranca, muriéndose, el dardo con la mano, / mas queda entre los huesos, bien profunda y en vivo, / la espada por la herida: tres veces levantándose, / sobre el codo se irguió; tres veces volvió al lecho. / Imperterrita él queda. No hay pausa ni reposo. / Hincando bien su clavo, sujetándose, nunca / aflojaba; tenía sus ojos en los astros. / Va y vuelve muchas veces y golpeándole el útero, / traspasa sus costados, pulsa con concha ebúrnea. / Ya en el límite casi y agotados, a punto / estaban de llegar al fin mismo. Y entonces / raudo jadeo sacude aquel cuerpo y las secas / bocas, fluye el sudor por doquier hecho ríos. / Exangüe se desploma. Del miembro gotea semen” (GONZÁLEZ IGLESIAS [1996] s.p.).

herida sangrienta (v. 117). Los genitales femeninos, por su parte, se configuran bajo la triple imagen de la *igneae rima micans* (v. 111), el *specus horrendum* (v. 113) y la *cauae cauernae* (v. 119).

Aquellos elementos que en el texto virgiliano tenían un sentido recto y servían para designar directamente una gruesa rama, la cabeza y los pies, una lanza o una cueva, asumen dentro del *Centón* una valencia lasciva impensada en el contexto original. Lo mismo sucede en las octavas de “Bear & Twink”, donde asumen un significado sexual no pocos elementos. Así en el verso octavo el “disonante número de almejas” (v. 8) apunta claramente hacia los genitales femeninos, con una voz coloquial no exenta de cierto desgarro provocativo. Los “dos purpúreos troncos gruesos” (v. 19) van referidos de manera poco velada al falo de Acis y al de Polifemo. De manera semejante, los sintagmas “monstruo del monstruo” y “cíclope breve” (vv. 22-23) se aplican ponderativamente al gigantesco miembro viril del jayán. Quizá no pueda excluirse en estos casos concretos una leve reminiscencia del conocido verso 108 del *Cento nuptialis* ausoniano, donde el sexo del novio enardecido se define de manera muy semejante como *monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum* (el cíclope cegado por Ulises también fue “privado de luz” y era un monstruo hórrido, deforme, descomunal). Si seguimos con el análisis de los pasajes presididos por esta clave erótica encontramos el sintagma “del cercano garzón el fruto” (vv. 23-24), que se refiere en obvia metáfora hortofrutícola al sexo de Acis. Al llegar a la culminación de los placeres la “ociosa espuma” (v. 31) debe entenderse como el semen, en tanto que “su cayado” (v. 31) no es otro que el pene de Polifemo<sup>30</sup>. Finalmente, “el celestial humor recién cuajado” (v. 32) apenas encubre el sentido directo del esperma vertido por los amantes. Este último caso resulta especialmente significativo, ya que el sintagma gongorino apunta alusivamente hacia el origen del mito de *Genius* o *Agdistis*, engendrado por una ninfa hija del río Sangario al entrar en contacto con una almendra prodigiosa, surgida a su vez del semen vertido por Júpiter en tierra durante una polución nocturna<sup>31</sup>.

Más allá del homenaje lúdico que supone la composición de un centón, hay que tener en cuenta asimismo que tal *patchwork* poético es un ejercicio en el que

<sup>30</sup> Un soneto en clave homoerótica de Narzeo Antino (pseudónimo del escritor e hispanista granadino José Ortega Torres) acoge una imagen similar, combinada con flores y frutos: “Efebo de la luz, ante la aurora / tu cuerpo como altar de la belleza, / en la orilla del vientre frutos alza. / Dos bulbos con un lirio que atesora / ardiente el atamor de su riqueza, / mientras la espuma, Adonis, te descalza” (ANTINO [1980] 15).

<sup>31</sup> GÓNGORA Y ARGOTE (2010) 260-262.

el escritor debe hacer gala de cierto virtuosismo técnico, ya que primero debe ser capaz de extraer las teselas apropiadas de la obra del modelo (Virgilio para Ausonio/Góngora para González Iglesias) y luego ha de configurarlas con sumo cuidado, de modo que representen un nuevo dibujo<sup>32</sup>. La identificación de los pasajes gongorinos —reproducidos textualmente o con leves alteraciones— en “Bear & Twink” es la siguiente:

<p>–“Rivales somos, por la sorda hostiles hija del mar dormida cruel que a uno y al otro ha desdeñado. A tantos miles de humillados varones, de Neptuno vástagos, o de fauno o de hombre, díles con canto hermoso no, pero oportuno: ¿Del viril corazón el pulso dejas al disonante número de almejas?”.</p> <p>Hebras y vetas, no carbón precioso diferenciarse ni oro basto pueden. Antes, sí, floreado, antes undoso eran de que en dudosa así se enreden violencia, barba al bozo, corzo al oso. Mas ni enfrentados pectorales ceden ni agravios roncocos quedarán inultos tras tanto roce de viriles vultos.</p> <p>Murando torsos, esquivando besos, feroces arden, si cruzada leña prende con dos purpúreos troncos gruesos. Uno eminente Polifemo enseña de cuantos miembros por sudor opresos, —monstruo del monstruo— en la mezclada greña,</p> <p>cíclope breve. Y toma del cercano garzón el fruto en su robusta mano.</p> <p>De Apolo, no: de Priapo o de Marte émulos brutos, el lascivo acero</p>	<p>“Sorda hija del mar”<sup>33</sup> (48,377) “o dormida te hurten a mis quejas” (48,379)</p> <p>“de Neptuno hijo fiero” (7,50) “de un fauno, medio hombre, medio fiera en Simetis, hermosa ninfa, habido” (25,194-195)</p> <p>“o al disonante número de almejas” (48,381)</p> <p>“negro el cabello, imitador undoso” (8,57)</p> <p>“con violencia desgajó infinita” (62,489)   “flores su bozo es” (35,279)</p> <p>“en lo viril desata de su vulto” (36,285)</p> <p>“purpúreos troncos de corales ciento” (48,380)</p> <p>“sus miembros lastimosamente opresos” (63,497) “en la rústica greña yace oculto / el áspid” (36,281-282)   “troncos robustos son a cuya greña” (5,34)</p> <p>“Sentado, a la alta palma no perdona su dulce fruto mi robusta mano” (52,409-410)   “en la umbría / cama de campo y campo de batalla / fingiendo sueño al cauto garzón halla” (32,254-256)</p> <p>“que acero sigue, idólatra venera” (25,198)<sup>34</sup>   “purpú-</p>
--	--

<sup>32</sup> Tal es la tesis de Rosa Lamacchia, que identifica el centón como un “genere letterario, prodotto da ‘scuola’, basato sull’abilità e la memoria, piuttosto che sull’ispirazione poetica” (LAMACCHIA [1983] 733).

<sup>33</sup> En los pasajes citados se identifica el número de la octava real dentro de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, así como el número de verso. El texto de referencia empleado es el GÓNGORA (2010).

<p>contra el húmido mármol, doble arte —en tanto segador que ganadero— ejercen, mientras troca heroico encarte tierno gigante por doncel grosero. Ociosa espuma, argenta su cayado el celestial humor recién cuajado.</p> <p>Ya bello y bestia son, ya desengaños de aquel venéreo amor dan al olvido. Al mismo, si diversos en sus años, sueño se entregan, en fragoso nido confusos rayos. Uno —sus tamaños descuidados— al otro cae rendido. Al gallardo garzón el jayán fiero rudo mira, lo abraza compañero</p>	<p>reo caracol, <i>émulo bruto</i>" (Sol. 2,879)<sup>35</sup>   "<i>émulas brutas del mayor lucero</i>" (Son. 355,2)<sup>36</sup>   "<i>émulo casi del mayor lucero</i>" (7,52)</p> <p>"del caballo andaluz la ociosa espuma" (2,14)   "el pie argenta de plata al Lilibeo" (4,26)   "que un día era bastón y otro cayado" (7,56)   "el celestial humor recién cuajado" (26,201)</p> <p>"al sueño da sus ojos la armonía" (23,183)   "no el ave reina así el fragoso nido" (33,261)   "Del casi tramontado sol aspira / a los confusos rayos su cabello" (35,277-278) "del músico jayán el fiero canto" (3,20) "yerno lo saludó, lo aclamó río" (63,504)<sup>37</sup></p>
--	---

Además de los calcos —ya exactos, ya ligeramente modificados— que se puede identificar en las cinco estrofas, el homenaje —en clave risueña y homoerótica— al epilio gongorino aparece constelado de estilemas propios de la fuente áureosecular. Puede citarse en primer término el empleo de la perífrasis mitológica, donde Galatea se designa alusivamente como la "sorda hija del mar" (vv. 1-2) o la "dormida cruel" (v. 2); Polifemo como el "vástago de Neptuno" (vv. 4-5) o el "jayán fiero" (v. 39); Acis como el hijo "de fauno" (v. 5) o "gallardo garzón" (v. 39). También llama poderosamente la atención el rendimiento funcional de la *mutatio epithetorum*, identificable en los versos 9-10 ("no carbón precioso / dife-

<sup>34</sup> A propósito del sintagma "lascivo acero", no estará de más recordar que el calificativo 'lascivo' aparecía dos veces en el epilio gongorino: "no a sátiro lascivo, ni a otro feo" (30,234); "en el lascivo, regalado seno" (36,284).

<sup>35</sup> GÓNGORA Y ARGOTE (1994) 561.

<sup>36</sup> GÓNGORA Y ARGOTE (2000) 1,555. Se trata del célebre soneto "Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos". En el poema titulado "Olímpica primera", González Iglesias ya había escogido un verso de este epigrama barroco como lema: "oro te muerden en su freno duro" (v. 13).

<sup>37</sup> En carta del 5.10.2015 Juan Antonio González Iglesias subrayaba la imitación expresa que hizo del *explicit*, recalcando el ritmo dual de "la estructura con dos predicativos, siendo el último el definitivo: "rudo mira, lo abraza compañero" / "yerno lo saludó, lo aclamó río". Desde los renglones de dicha misiva el poeta salmantino recalca la voluntaria identificación del binomio, así como su alcance simbólico: "Eso en la sintaxis interna de ese endecasílabo, pero también en la sintaxis general del pequeño epilio, es una clausura análoga a la de su modelo magno. Lo que allí era fruto de la destrucción, aquí lo es del amor".

renciarse ni oro basto pueden”) o en el verso 30 (“*tierno gigante por doncel grosero*”)<sup>38</sup>. Junto a la hipálage doble destaca asimismo la presencia abundante de los giros bimembres en disposición paralelística (“antes [...] floreado, antes undoso” [v. 11], “barba al bozo, corzo al oso” [v. 13], “murando torsos, esquivando besos” [v. 17]) o en forma de quiasmo (“al gallardo garzón el jayán fiero” [v. 39], “rudo mira, lo abraza compañero” [v. 40]). Por otro lado, la contraposición de elementos según los esquemas contrastivos gongorinos puede reconocerse en una construcción del tipo *no A pero B* en el sintagma “canto *hermoso no, pero oportuno*” (v. 6). En esa misma línea, mención aparte merece la compleja fórmula adversativo-aditiva *de A no, de B o de B'* (“de Apolo no, de Príapo o de Marte” [v. 25]), que sirve en este relato en miniatura para acotar el tipo de hermosura viril que ofrecen la pareja formada por Acis y Polifemo, cuya belleza no resulta equilibrada y serena (apolínea) sino guerrera y briosa, bajo signo priáptico o marcial<sup>39</sup>.

Desde el plano léxico, junto a la serie de cultismos cohonestados por el uso en la obra gongorina (“undoso”, “vultos”, “opresos”, “émulos”, “húmido”, “humor”), pueden identificarse otros vocablos de signo anticuario que no llegó a emplear el racionero cordobés. Se trata de varios latinismos que enlazan bien con el tono áulico del epilio: “enfrentados *pectorales*” (v. 14), “quedarán *inultos*” (v. 15, ‘no vengados’, ‘no castigados’, ‘impunes’), “aquel *venéreo* amor” (v. 34).

Si centramos la atención en el plano sintáctico, podemos apreciar asimismo cómo en ocasiones González Iglesias parece recrear el sinuoso pliegue de los hipérbatos que tanto abundan en las obras mayores gongorinas: ‘Somos rivales hostiles por [culpa de] la hija del mar’ > “Rivales somos, por la sorda hostiles hija del mar”; ‘antes de que se enreden en violencia tan dudosa’ > “Antes [...] de que en dudosa así se enreden violencia”.

A la luz de los diversos tipos de engaste y procedimientos compositivos que identificamos en las cinco octavas reales de “Bear & Twink”, hemos comprobado cómo estas no solo rinden homenaje al perfecto poema de Góngora, sino que responden a unos principios creativos afines a los del *Cento nuptialis* de Ausonio. Ahora bien, conviene recordar asimismo las declaraciones personales de González Iglesias en el momento de enviar al editor un poema de clara impostación lasciva, reconociendo que sobre tales versos gravita igualmente el influjo de “los anónimos de los *Priapeos*”. En efecto, tal como sugiere esta confesión poética, las

<sup>38</sup> Sobre la importancia que asumiría esta figura poética en la creación gongorina, cabe remitir a PONCE CÁRDENAS (2009).

<sup>39</sup> Otros dobletes que identificarían al novedoso binomio de amantes sería “en tanto segador que ganadero” (v. 28) o “Ya bello y bestia son” (v. 33).

octavas reales postmodernas enlazan, de manera más o menos subrepticia, con el desenfado vitalista propio de los *Carmina Priapea*, un corpus que en la memoria poética de González Iglesias estaba bien presente en el momento de redactar el nuevo e inesperado final de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. La conversión de una trágica historia de amor heterosexual (Acis-Galatea) en una miniatura narrativa de homoerotismo gozoso y triunfante se sitúa también, de alguna manera, tras la estela de los poemas consagrados a Príapo, al que directamente se nombra en el verso vigésimo quinto, junto al numen guerrero por excelencia<sup>40</sup>.

La introducción de González Iglesias a su versión de los *Carmina Priapea* incidía en algunas ideas que pueden aplicarse a su recreación innovadora de los amores del cíclope:

Si Virgilio pudo decir que todo estaba lleno de Júpiter, *Iouis omnia plena*, los *Priapeos* construyen poéticamente un mundo lleno de falo, de Príapo, de erotismo. Deben ser concebidos como un espacio habitado de imágenes, en el que los poemas son visuales, escultóricos, icónicos del sexo y de la divinidad, que en ellos son indistinguibles.

La *enárgeia* que la crítica ha atribuido una y otra vez a las obras mayores de Góngora, aquí se satura de atributos lascivos. La pulsión escópica de los lectores se recrea en el momento de sorprender al héroe del Simeto y al Cíclope en la sudorosa lid amoratoria. Los estandartes desplegados en la misma son allí los de Príapo y los de Marte, por ello pueden conectarse con las reflexiones que el propio latinista y filólogo salmantino hiciera acerca de los *Carmina Priapea*:

Quizá las prácticas eróticas que podrían pasar más inadvertidas son justamente las más frecuentes en estos poemas: el exhibicionismo masculino (del

<sup>40</sup> De hecho, la evocación del encuentro amoroso como una pugna enconada entre los amantes viriles podría enlazar con el conocido fragmento del certamen de lucha en la *Soledad primera* (vv. 958-980): “Los árboles que el bosque habían fingido, / umbroso coliseo ya formando, / despejan el ejido, / olímpica palestra / de valientes desnudos labradores. / Llegó la desposada apenas, cuando / feroz ardiente muestra / hicieron dos robustos luchadores / de sus músculos, menos defendidos / del blanco lino que del vello obscuro. / Abrazáronse pues los dos y luego / humo anhelando el que no suda fuego, / de recíprocos nudos impedidos, / cual duros olmos de implicantes vides, / yedra el uno es tenaz del otro muro; / mañosos, al fin, hijos de la Tierra, / cuando fuertes no Alcides, / procuran derribarse y, derribados, / cual pinos se levantan arraigados / en los profundos senos de la sierra. / Premio los honra igual y de otros cuatro / ciñe las sienes gloriosa rama, / con que se puso término a la lucha” (GÓNGORA Y ARGOTE [1994] 395-399). De forma bastante postmoderna, la crítica norteamericana ha hablado en este pasaje de “Homoerotics of Humanism”: DE ARMAS (2002) 125.

falo: 9; 10; 14; de los testículos: 29, 52) cuyo correlato es siempre el *voyeurismo*, aunque no siempre seamos conscientes de ello. Más allá de que el *voyeur* sea un hombre (63) o una mujer (8; 10; 73), el conjunto de los *Priapeos* presenta al dios fálico como exhibicionista perfecto y convierte al lector en un mirón perfecto. El voyeurismo puede ser masculino y femenino, dentro del universo de los poemas, y también por parte de lectores de ambos sexos. Leer es mirar. Leer poesía es aquí mirar sexo. Mejor aún: leer es otra forma de mirar, con la misma intensidad sexual que si se mirara directamente el cuerpo. Ya en el primer poema Príapo ordena al lector: “Ponte ya a leer / con esos mismos ojos con que la estás mirando”. Se refiere, claro, a su verga. Los mismos poemas conforman una galería visual. Son literatura expuesta en las paredes del santuario de Príapo. En el segundo poema, que todavía forma parte de la presentación, se dice “esto que ocioso / inscribí en las paredes de tu templo”. Inscribir es escribir y dibujar. Los poemas son *grafitti* y frescos pintados. El *corpus* es poesía y pintura. “Tú, que en torno a los muros de mi templete miras”, increpa Príapo al lector en el 49. El lector está recorriendo los poemas, en una exposición visual más que verbal. Los antiguos estaban acostumbrados a visualizar las palabras para recordarlas, pensemos en el *aula memoriae* de la retórica. Los *Priapeos* conforman un *aula mentulae*<sup>41</sup>.

Al igual que los antiguos lectores romanos del *Corpus Priapeum*, los lectores postmodernos de “Bear & Twink” se convierten en una suerte de “voyeurs”, ya que las octavas de este centón gongorino plantean a la fantasía y al intelecto una doble exposición: “verbal” y “visual”.

Para ir concluyendo el examen de una composición culta, juguetona y transgresiva, creo que conviene prestar algo de atención a cuál ha sido la proyección de una materia lasciva específica en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. Un estudio pionero de José Romera Castillo ha evidenciado cómo el cultivo del ‘eros fálico’ —según la denominación acuñada en dicho trabajo— puede identificarse en la lírica actual tanto en la obra escrita por mujeres (Ana Rossetti, Amparo Amorós, Isla Correyero...) como en el cauce de la poesía homoerótica (Francisco Brines, José Ortega Torres *in arte* Narzeo Antino, Luis Antonio de Villena, Sergio de Copete...)<sup>42</sup>. Las cinco octavas reales de “Bear & Twink” se inscriben, pues, bajo el estandarte gozoso y retador de Príapo, como una “celebración de la plenitud del hombre, presentimiento de los dos polos que

<sup>41</sup> *Priapea* (2014) 327-328. El sugestivo comentario literario de González Iglesias al *Corpus Priapeorum* se localiza en 317-339.

<sup>42</sup> ROMERA CASTILLO (1989).

limitan y ennoblecen nuestra naturaleza: los animales y los dioses, el instinto y el espíritu, que no son sino dos nombres de lo que habitualmente llamamos amor”<sup>43</sup>.

*HOMINVM DIVOMQUE VOLUPTAS:*  
 TODOS LOS CAMINOS DEL AMOR

La obra lírica de González Iglesias está anclada en la mejor tradición grecolatina y se proyecta hacia el presente desde algunas claves de la postmodernidad<sup>44</sup>. Entre los versos de un poema titulado “Los amigos del cuerpo” el escritor salmantino esbozaba una genealogía de su escritura y de sus vivencias, reivindicando los modelos de Homero y Píndaro junto a los de Walt Whitman o Yukio Mishima, colocados —en pie de igualdad— al lado de Marguerite Yourcenar, Cyril Connolly, Isla Correyero o artistas como Niki de Saint-Phalle o Félix González-Torres. El testimonio poético de González Iglesias trae consigo un mensaje conciliador: el placer no es enemigo de la inteligencia, ni la humana materia supone la antítesis de lo espiritual. Entre las diferentes vías de Eros el espíritu se funde con el cuerpo, el alma se hace material en tanto que la carne se torna gloriosa y trascendente. En esa llamativa *coincidentia oppositorum*, el anuncio de la buena nueva se hace denso como un aforismo, planteando un guiño minimalista desde un título esencial y sentencioso: *Eros es más*.

En suma, bajo las encarnaciones afines de Cupido o de Príapo, el amor se revela siempre como “deleite de hombres y dioses”, de ahí la proximidad de la poesía de González Iglesias a determinados valores recogidos en el triunfal *Himno a Venus* que abría el *De rerum natura* lucreciano. Desde esa cercanía, estética e ideológica, comprendemos que el escritor salmantino pueda referirse a sí mismo como un “asceta inconsciente”, como un “epicúreo nada convencional”.

<sup>43</sup> GONZÁLEZ IGLESIAS (2010) 21.

<sup>44</sup> La centralidad del cuerpo en la poética del autor salmantino y el cauce temático del homoerotismo constituyen, probablemente, dos líneas de signo postmoderno. Pueden evocarse en este punto las reflexiones de Guy Cogeval sobre “Le surmâle” y el desnudo viril: “le nu masculin ne se situe pas sur un même plan que son pendant féminin et qu’il fait encore l’objet de résistances dans les catégories de perception, qu’elles soient conscientes ou inconscientes. Le nu masculin fait encore scandale. Le corps est un objet du désir et sa représentation implique, dans une ère postérieure à la découverte de la psychanalyse, d’explorer l’homoérotisme latent qui parcourt de nombreuses œuvres depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle” (COGEVAL [2013] 17). Resulta interesante el contraste con el tema del cuerpo y el desnudo en la Roma antigua, tal como se plantea en los estudios de CLARKE (2004), CORDIER (2005) y DUPONT-ÉLOI (2001).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, J. (2013), *Tradición Clásica en la poesía de Aurora Luque: figuras, formas e ideas*, Sevilla, Renacimiento.
- ANTINO, N. (1980), *Sonetos & Desnudos*, Granada, Silene.
- ARCAZ POZO, J.L. (2000), “Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)”, *Exemplaria* 4, 33-72.
- ARCAZ POZO, J.L. (2010), “Presencia de los mitos clásicos en la poesía de los Postnovísimos”, en J.A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, 2 vols., Madrid, Ediciones Clásicas, 397-425.
- AUSONIO (2010), *Opuscula Omnia*, Burdeos, Mollat.
- CLARKE, J.R. (2004), *Le sexe à Rome*, París, Éditions de la Martinière.
- COGEVAL, G. (2013), “Le surmâle”, en *Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, París, Musée d'Orsay-Flammarion.
- CONDE PARRADO, P.-J. GARCÍA RODRÍGUEZ (eds.) (2005), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y Tradición Clásica*, Gijón, Llibros del Peixe-Cátedra Miguel Delibes.
- CORDIER, P. (2005), *Nudités romaines. Un problème d'histoire et d'anthropologie*, París, Les Belles Lettres.
- CRISTÓBAL, V. (2006), “Tradición Clásica: concepto y bibliografía”, *Edad de Oro* 24, 27-46.
- CRISTÓBAL, V. (2007), *Silva mitológica*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- D'ANNUNZIO G. (2006), *Versi d'amore e di gloria*, 2 vols., Milán, Mondadori.
- DARÍO, R. (2003), *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia.
- DE ARMAS, F. (2002), “Embracing Hercules / Enjoying Ganymede: the Homoerotics of Humanism in Góngora's *Soledad Primera*”, *Calíope* 8.1, 125-140.
- DÍAZ DE CASTRO, F. (2010), “La tradición clásica en la poesía española reciente: aproximaciones”, en M.A. NAVAL (ed.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, 63-99.
- DUPONT, F.-T. ÉLOI (2001), *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, París, Éditions Belin.
- ESCOBAR BORREGO, F.J. (2005), “*Deidamia es dulce nombre de la hermosa*: la materia mítico-simbólica como ‘religión del Arte’ en la poesía modernista”, *Moralia* 5, 56-69.
- ESCOBAR BORREGO, F.J. (2006), “*Soñar con las ruinas arquitectónicas del pasado*: cotidianidad y praxis humanística en Luis Alberto de Cuenca y Aurora Luque”, *Iberorromania* 63, 1-18.
- FOXÁ, A. de (2005), *Poesía. Antología 1926-1955*, Sevilla, Renacimiento.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2007), “Poeta olímpico”, *Poesía en el Campus. Revista de Poesía (Monográfico dedicado a Juan Antonio González Iglesias)* 53, 5-6.
- GARCÍA JURADO, F. (2013), “La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy”. Edición electrónica: <[http://eprints.ucm.es/2015/1/La\\_metamorfosis\\_de\\_la\\_tradici%C3%B3n\\_cl%C3%A1sica%5B1%5D.pdf](http://eprints.ucm.es/2015/1/La_metamorfosis_de_la_tradici%C3%B3n_cl%C3%A1sica%5B1%5D.pdf)> [consultado: 20.10.2015].
- GARCÍA JURADO, F. (2015), “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector”, *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 33.1, 9-37.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de (2000), *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Biblioteca Castro.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de (1994), *Soledades*, Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. (1996), *Anónimos y menores: 12 poetas latinos*, Málaga, Llama de amor viva.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. (2010), *Del lado del amor. Poesía reunida (1994-2009)*, Madrid, Visor.
- HERRERO DE JÁUREGUI, M. (2012), “Los centauros”, en A. BERNABÉ-J. PÉREZ DE TUDELA (ed.), *Seres híbridos en la mitología griega*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 187-223.
- HINTERHÄUSER, H. (1998), “Centauros”, en ID., *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, trad. esp. Madrid, Taurus, 149-174 (= Múnich, W. Fink, 1977).

- JUAN MORENO, D. (2014), *'La poesía no ha caído en desgracia'. Fuentes clásicas y contemporáneas en la obra poética de Aurora Luque*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- LAMACCHIA, R. (1983), "Centoni", *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1,733-737.
- LANZ, J.J. (2011), "Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en A. DEL OLMO ITURRIARTE-F. DÍAZ DE CASTRO (eds.), *Versos robados. Tradición Clásica e intertextualidad en la lírica postmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 115-147.
- LE VAGUERESSE, E. (2008), "Juan Antonio González Iglesias: *Esto es mi cuerpo* (1997) ou Les amis du corps", en N. LY (ed.), *Écritures du corps masculin. Poésie espagnole contemporaine*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 199-216.
- LÓPEZ MARTÍN, F. (1918), *Oraciones paganas*, Madrid, Imprenta Alburquerque.
- LY, N. (2008), "Corps parfait, corps exact. Écrire le corps (Luis Antonio de Villena, Juan Antonio González Iglesias)", en N. LY (ed.), *Écritures du corps masculin. Poésie espagnole contemporaine*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 169-198.
- MAL LARA, J. (2015), *Hércules animoso*, ed. F.J. Escobar Borrego, 3 vols., México, Frente de Afirmación Hispanista.
- MONTERO CARTELLE, E. (1990), *Ausonio. Centón nupcial*, Madrid, Gredos.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2011), "Breve luz de aurora (sobre el tema del tiempo en la poesía de Aurora Luque)", en A. DEL OLMO ITURRIARTE-F. DÍAZ DE CASTRO (eds.), *Versos robados. Tradición Clásica e intertextualidad en la lírica postmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 149-173.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2008), "El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres", *Critición* 103-104, 131-152.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2009), "La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora", en Id., *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad, 371-449.
- PONCE CÁRDENAS, J. (ed.) (2014), *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, Salamanca-Madrid, Editorial Delirio-Editorial Fragua.
- PRIAPEA (2014), ed. C. Codoñer; trad., notas y comentario J.A. González Iglesias, Huelva, Universidad, 2014.
- PROFETI, M.G. (1994), "Ana Rossetti: juego y poder", *Zurgai. Monográfico sobre Poesía andaluza*, Diciembre 1994, 38-41.
- ROMERA CASTILLO, J. (1989), "Un Eros literario: el Eros fálico en la poesía española actual", en C. LÓPEZ ALONSO (ed.), *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología*, Madrid, Universidad Complutense, 365-377.
- SALINAS, P. (2005), *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Península.
- SIMÓN PARTAL, A. (2015), *Inquietud de la minoría virgiliana: belleza y deporte en la poesía de Juan Antonio González Iglesias*, Madrid, Universidad Complutense.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L.M. (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- VIDAL, J.L. (1999), "El 'semicentón' virgiliano de *Anthologia Latina* (Riese) 686: la técnica de su composición", *Emerita* 67.1, 13-37.