

DE LA IMITACIÓN DE LOS MODELOS A LA *AEMULATIO*: LA
REVISIÓN DEL CANON EN *LAS NINFAS* DE
FRANCISCO UMBRAL

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El joven escritor-protagonista de *Las ninfas* (1976) de Francisco Umbral (Madrid, 1935), en el arduo sendero a fin de buscar su plena identidad, ofrece una interesante relación de *auctores* canónicos, a modo de atractivo Parnaso, desde la Antigüedad grecolatina (Anacreonte, Platón, Virgilio, Ovidio ...) hasta los clásicos españoles (Garcilaso, Góngora, Quevedo ...). De esta forma, en virtud de una continua revisión de tales modelos en diferentes planos, acaba abogando, finalmente, por el criterio emulativo en aras de adquirir su propio estilo literario y forma de vida.

ABSTRACT

The young writer-protagonist of *Las ninfas* (1976) by Francisco Umbral (Madrid, 1935), in the hard way to search his complete identity, offers an interesting list of the canonical *auctores*, as an attractive Parnassus, from the Ancient Roman-Greek (Anacreon, Plato, Virgil, Ovid ...) up to the Spanish classics (Garcilaso, Góngora, Quevedo ...). Thus, with the help of an incessant re-examination of those models in diverse levels, he pleads for the emulation to eventually achieve his own literary-style and way of life.

... Yo me buscaba modelos en la vida, pero la vida me ofrecía dobles. Un modelo incita, mejora, ennoblece, despierta el sentido emulativo. Pero un doble hasta, desmoraliza y desconcierta. El modelo se elige y el doble te lo imponen ...

(Francisco Umbral, *Las ninfas*).

Las ninfas (1975) de Francisco Umbral (Madrid, 1935) revela, entre otras cosas, el visible interés del protagonista-escritor por variados referentes modélicos.¹ De hecho, en su arduo camino iniciático y lento peregrinar, éste muestra su mirada hacia los *auctores* canónicos que, a modo de heterogéneas lecturas, le van saliendo al paso.² En consonancia con su protagonista, el propio Umbral, partiendo de la idealizada *sublimidad* –según señalaremos más adelante, en recuerdo a Baudelaire–, conjuga, de esta forma, la greguería con el esperpento, así como el género de la picaresca (con la narración del protagonista en primera persona a fin de hacernos partícipes de sus peripecias para concluir en una reflexión). Son bien diversos, por tanto, los modelos manejados: desde Quevedo y *El Buscón*, Valle-Inclán o Gómez de la Serna³ hasta la evocación de Proust y el género memorialístico. El motivo de la *educación sentimental* del protagonista recuerda, asimismo, la obra homónima de Flaubert, que sugiere, de forma paralela, una línea afín a otros testimonios como *Crónica del desamor* de Rosa Montero o *Crónica sentimental de España* de Manuel Vázquez Montalbán.⁴ Al margen de tales enclaves, la iniciación *espiritual*, que conjuga la directriz amorosa (en atención al *sacerdocio de la mujer*), con cierto tono de intimismo, y la literaria, conlleva, al tiempo, el paulatino abandono de los *auctores* que habían jalonado su formación, en una continua revisión desde el punto de vista canónico. En ambos planos, el joven y bisoño escritor abrirá nuevas perspectivas que le harán abandonar la ciudad de provincias (identificada por la crítica como Valladolid).

En esta *construcción y deconstrucción*, al tiempo, *culturalista*, a Umbral, inscrito en el texto mediante su *alter ego* –a modo de *yo* protagonista-testigo–, le interesa, sobre todo, la mujer-niña, la *ninfa*, constantemente presente en su obra. Tal vertiente lírica, ricamente agasajada de un musical ritmo interior, ahonda, a la par, en la perspectiva *narcisista* como búsqueda de la identidad (precisamente, el narcisismo del narrador es perceptible en otras obras umbralianas, como en *Balada de gamberros*, de 1965, o en

Travesía de Madrid, de 1966).⁵ Se trata, por ende, de una armonización y relectura del tema ovidiano, pero actualizada gracias al paratexto de Baudelaire que articula la obra: “Hay que ser sublime sin interrupción”. La cita, inserta de forma parcial y que viene a soslayar otro *leitmotiv* destacado en la obra –el del dandy que se contempla en el espejo–, está tomada de *Mon coeur mis à nu*, uno de los textos que junto a *Fusées* componen los conocidos *Journaux Intimes*, que el poeta dejó como legado antes de su muerte: “Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir”.⁶ Al tiempo, también el espejo revelará la disformidad esperpéntica de la realidad, en un recuerdo de cuño modernista, especialmente, de Valle-Inclán (a quien Umbral lo tuvo como uno de sus modelos esenciales, dedicándole, además, numerosas páginas a su escritura).⁷

Como se ve, nuestro escritor hace perfectamente compatibles diversas y disímiles esferas, partiendo, en un principio, del concepto de *sublimidad* expuesto por Baudelaire⁸ (asociado, en buena medida, a los modelos clásico-canónicos, ahora revisados y reinterpretados). Tales puntales románticos y clásicos se aplican, por tanto, en el día a día cotidiano a modo de descubrimiento de la realidad y en un despertar del *sueño dogmático*, como sucede, según referiremos, con los ejemplos de Teseo y Diótima.⁹ Por esta razón, habrá de señalar el protagonista, haciéndose portavoz del sentimiento de su colectivo, que iba descubriendo paulatinamente prácticas y rituales no encuadrables en la voz tradicional y canónica. Era el caso del onanismo, que no podía ser etiquetado en los ideales estéticos culturales representados por el clasicismo–romanticismo, de cuño apolíneo–dionisiaco. Como resultado, el adolescente llega a experimentar notables crisis de personalidad, uno de los motivos que más adelante volverá a abordar Umbral en relación al narcisismo. Veamos, seguidamente, el selecto elenco de *auctores* mencionados por el escritor y su revisión canónica –con una especial atención a la tradición clásica–, planteada en diferentes planos, sea en el ámbito literario, social o educativo.

LA REVISIÓN DEL CANON EN *LAS NINFAS*: DE *CLÁSICOS*,
MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS.

En su paulatino proceso de búsqueda ritual, el protagonista vislumbra, en primer lugar, en el amplio horizonte de lecturas de nuestros *clásicos*, la obra de Bécquer, quien había abordado el tema de las ninfas en sus leyendas.¹⁰ No obstante, tal voz autorizada no llegaba a satisfacer sus apetencias y sed de conocimiento, en contraste con su primo.¹¹ Junto al escritor sevillano –recordado a continuación de Baudelaire–, se mencionan de soslayo los modernistas, modelos “*clásicos*” evocados posteriormente por Umbral en un texto homónimo, con fecha del 13 de mayo de 1985 y otro sobre *Los del 98*, del 10 de junio de 1985 (ambos recogidos en *Memorias de un hijo del siglo*, de 1987)¹². Pero, tal como sucedía con los anteriores *auctores*, tampoco facilitaban, en consecuencia, la anhelada adquisición de la *sublimidad* en un marco cotidiano.¹³ Esta consciente reacción queda reflejada en la obra en virtud de la metáfora espacial relativa, por ejemplo, al Partenón, emblema igualmente grato a la poesía de los modernistas como Darío, Rueda o Martí (estética, con frecuencia, apuntada por el escritor).¹⁴ Indistintamente, la conjugación de románticos como Baudelaire, y la vertiente del *poeta maldito*, y modernistas como Unamuno y Azorín se encuentra en una reflexión del bisoño escritor, aspirante a poeta, en actitud de un dandy que toma café de forma reposada mientras contempla la realidad (imagen que trae a la memoria la estampa habitual de uno de los modelos de Umbral, César González Ruano).¹⁵ El escritor considera su poema –que había entregado a una revista con el fin de publicarlo– impregnado de modernismo, muy a su pesar, y no con una naturaleza surrealista, como creía el padre Valiño (en una crítica a la tergiversación de la realidad por parte de las clases conservadoras). Así lo llega a constatar el protagonista en una alusión, de soslayo, a la significación del color azul, divisa modernista por excelencia.¹⁶ Y no menos aludirá, cuando el escritor adolescente experimente la purificación en virtud de su baño-ritual en la acequia, a los poetas modernistas y posmodernistas, nuevos *clásicos-canónicos* a su entender.¹⁷ En esta armonización de diversos *auctores*, también habrá de leer el protagonista, en un híbrido crisol de tendencias, a poetas orientales de la talla de Omar

Khayam –como una moda exótica– y al sagrado Dante y su *Infierno* (p. 19), con unas implicaciones simbólicas en relación a las *ninfas*.¹⁸

Pero el punto álgido en esta revisión y relectura canónica de *lo clásico* viene dado, sobre todo, por la actualización de los referentes de la Antigüedad grecolatina como espacio, por excelencia, de la cultura. Umbral, de hecho, no escatima en rememorar una suerte de *koiné* de saberes en virtud de una evocación de la filosofía, la historia o la mitología. De esta forma, el escritor llevará a cabo su propósito partiendo de su reflexión sobre la etapa de la adolescencia a fin de ensalzar, en calidad de denominador común, la ambigüedad, el pensamiento incierto, el *enigma*. Por esta razón, trae a colación un apunte culturalista que relaciona con otros hitos de la historia, en un devenir atemporal, en el que es posible el diálogo entre los personajes, al margen del tiempo. Como resultado, el horizonte comienza a vislumbrarse con claridad y sin ambages cuando se alcen el autoconocimiento y el encuentro con la identidad propia, lo que sugiere el ideal apolíneo del *gnosce te ipsum*: “No es fácil distinguir entre sí a los filósofos griegos, a los emperadores romanos, a los poetas románticos, a los pintores clásicos ni a los reyes godos. El mundo sólo empieza a estar claro con uno mismo” (p. 15). Es por ello por lo que la voz del personaje-narrador, inmerso en el discurso en virtud de la pertinente *marca autorial*, procurará, en contraste para con tales puntos de referencia relativos a la mitología y la historia, adquirir experiencia en el arduo sendero de la adolescencia.¹⁹ Además, junto a estos pilares, el protagonista contará con otro enclave o asidero encuadrable en su propia realidad. Se trata, justamente, de su primo de veinte años, que no escapa tampoco al retrato, a modo de etopeya y esbozo prosopográfico, para finalmente culminar con una última pincelada en relación al étimo griego *prósopon* (en el siempre claro interés de Umbral por los vocablos):²⁰ “Él sí puede que tuviera un perfil, una personalidad, una persona, una máscara (ya aprendíamos entonces en los griegos que máscara significa persona)” (p. 15).

En otras ocasiones, la referencia se circunscribe más bien a un *auctor* concreto de prestigio, como cuando alude el protagonista al conocido motivo de la caverna de Platón –en una reescritura desde la perspectiva cotidiana–, tratando el tema del onanismo: “La masturbación, pues, era la otra vida, una vida anterior y platónica en la que vivíamos, dentro del

retrete (que venía a ser la caverna de Platón) todo lo que luego íbamos a volver a vivir de verdad en la vida” (p. 21).²¹ En relación también al filósofo, se llega a evocar la muerte ejemplar de Sócrates, motivo que viene a preludiar otros como el de la referencia a Diótima. En este caso, se asocia tal hecho, en virtud de la ironía, al fallecimiento de la vieja pescadera, al tiempo que se recuerda el *tópos* clásico del *somnium imago mortis*, dada la hermandad mítico-etiológica del Sueño y la Muerte:

Pensé que había pasado [la vieja pescadera] del orujo a la música, de la música al sueño y del sueño a la muerte, en una gradación perfecta. Con la muerte de Sócrates y la de Goethe, ésta era la tercera muerte ejemplar y serena que yo conocía en toda la historia de la humanidad. La vieja pescadera borracha había sabido morir como los clásicos de todos los tiempos. (p. 172).

El mundo griego, en general, y otros enclaves históricos vienen a sustentar, al decir del adolescente, los pilares canónicos que jalonan nuestra cultura. Así nos lo hace ver, en su periplo contemplativo, mediante metáforas reiteradas en una suerte de alegoría.²² En un pasaje concreto, vuelve a superponer, de esta manera, estéticas y modelos —en un ejercicio metaliterario—, con el propósito de hacer convivir, en orden y concierto, escritores considerados *clásicos* (Anacreonte, Virgilio, Garcilaso, Quevedo) y otros *románticos-malditos* (Baudelaire), de bien distintos estilos.²³ Los modelos canónicos *clásicos* viajarán, por tanto, en el tiempo en compañía de otros de diferentes períodos. Es el caso de Ovidio, al evocar el protagonista los contertulios de la casa de Quevedo,²⁴ en tanto que en otro pasaje, el propio Quevedo habrá de alzarse, en un Parnaso canónico, junto a diversos escritores áureos de la talla de Garcilaso y Góngora.²⁵ El resultado reside, pues, en la rica conjugación de estéticas —atendiendo a un sentido *lato* del concepto de *clásico*—, que, en ocasiones, son objeto de ironía por representar un símbolo de la tradición. Sucede, por ejemplo, con los sonetos anacreónticos acometidos en el Círculo Académico, que vuelven a acusar un proceso de desacralización:

... Había, pues, que hacer vida literaria, y perder una tarde en visitar a otro joven poeta [Víctor Inmaculado] que estaba en el seminario de la Facultad de Letras haciendo sonetos anacreónticos (que no sabía yo muy bien qué cosa pudieran ser). (p. 107).²⁶

De hecho, el protagonista opone la estética *clásica*, en sentido amplio, a la de los *poetas malditos*, en una suerte de caricatura paródico-transgresora de Víctor Inmaculado.²⁷ El contraste y confrontación de estéticas y actitudes desanima, en cambio, al poeta bisoño, que experimenta, como derivación, una crisis de identidad.²⁸ En esta serie de *contrafacta*, otro de los referentes clásicos desacralizado, en un nuevo contexto y a modo de *nomen parlans*, es Empédocles. Figura, al decir de Umbral, bajo el trasfondo de una sibilina etimología de cuño irónico-burlesco:

... y estaba también Empédocles, aquel viejo músico, violinista, que había sido famoso en la ciudad, y decían que en España, y que había ahogado su fama, su gloria y su virtuosismo en alcohol, bohemia y sodomía.

Empédocles (apodo más eufónico y cómico que clásico, que le habían puesto los amigos por onomatopeya, con referencias de retrete, y que ocultaba su verdadero nombre, famoso otrora en los programas de mano de los conciertos), no cantaba a los verlenianos violines del otoño (que yo escuchaba y leía en una traducción de cubiertas verdes y papel biblia que había en la habitación azul: “llueve en mi corazón”, etc.), sino que tocaba directamente los violines del otoño, los hacía sonar en sus manos con temor y temblor, y se decía que, en la locura del alcohol, aseguraba que su violín, último resto de su naufragio, tabla lírica y rubia del naufrago, era un stradivarius, cosa que tampoco había por qué poner en duda. Él mismo, realmente, era un auténtico stradivarius humano. (pp. 116-117).²⁹

En tal proceso de descubrimiento, a modo de “*Robinson humano*”, el protagonista atisba, desde su atalaya contemplativa, las relaciones existentes entre jóvenes y adultos, éstos últimos más experimentados que gozan de una posición de mayor respeto y “prestigio”. Se trata de una reminiscencia de las antiguas alianzas erotodidácticas del *erómenos* y el *erastés* de la Grecia de Sócrates y Alcibíades, recordadas por Platón en el *Banquete* (obsérvese, por otra parte, cómo en el pasaje, se alude, en tal contexto, a la tradición clásica de griegos y romanos). El motivo le da pie a Umbral a acometer una concienzuda crítica a la hipocresía de las intrasociedades —como la representada aquí por los frailes—, que pretenden encubrir un hecho, por considerarlo, desde su escala de valores, inmoral y vergonzoso:

Era un mundo que se les iba de las manos, por la edad de los congregantes y por la edad del siglo, y pronto comprobé que en ausencia de los frailes se jugaba dine-

ro de verdad, al billar y a las cartas, incluso a las damas, y cambiaba el lenguaje, haciéndose más callejero, y que en los retretes y en los gimnasios había relaciones equívocas entre los jóvenes atletas y sus entrenadores. Pero aún me quedaba otro descubrimiento posterior, y era el de que los frailes sabían todo o casi todo aquello, y procuraban ignorarlo, sin duda porque tenían esa consigna y porque así convenía para el mantenimiento de la congregación. Había un entrenador maduro, de inusitada melena, peinado como un romano de la decadencia o como un griego anterior a Grecia, y había un futbolista moreno, morocho, estudiante de algo, y había entre ambos una amistad peculiar, una intimidación admitida, un secreto tácito que todo el mundo había absuelto allí a fuerza de ignorarlo involuntariamente ... (pp. 49-50).

Un pensamiento similar sobre las relaciones homosexuales de los griegos encontramos en un aclarador pasaje, en el que se produce, además, una desmitificación, a modo de *contrafactum*, de su cultura (con un apunte a la zampoña pastoril), en relación a la música:

Bueno, ya sabes que los griegos no hacían distinción entre una bella muchacha y un bello muchacho. Tenían razón. No hay por qué hacerla. Pero los griegos eran unos bárbaros. No conocían la gran música. Se dice que son la cuna de Occidente. ¿Cómo iban a ser la cuna de nada si no habían oído a Mozart? Los griegos hubiesen sido de verdad los griegos si hubieran tenido a Mozart. Pero sólo tocaban zampoñas. Un pueblo bárbaro, te lo digo yo, una edad bárbara. La música es lo único que no progresa ni se refina en ellos. Pero a lo que iba de los efebos. No hacían distinción entre muchacho y muchacha, y esto se da como prueba de su refinamiento, pero yo creo que es todo lo contrario. Si no hubiesen sido un pueblo bárbaro habrían conocido la música y habrían elegido al muchacho, al efebo, ¿me comprendes? Pero les daba igual. Ni presentían a Mozart. Bueno, no sé si tú entiendes o no entiendes en esto del divino pecado, pero creo que tienes condiciones ... (pp. 125-126).

La homosexualidad referida a la Antigüedad clásica se habrá de centrar, más adelante, en la figura de Safo de Lesbos, cuya vida se había relacionado con la pornografía. Por esta razón, su fama y renombre se diluyen lábilmente en la escena sexual protagonizada por las *ninfas* María Antonieta y Tati, junto a la de Baudelaire:

Se movieron lentamente, se revolcaron, vi las piezas tan esbeltas de María Antonieta y la braga roja de Tati. Baudelaire había cantado el amor de las lesbia-

nas, según me dijo una noche Darío Álvarez Alonso. Yo había leído en la habitación azul una biografía de Safo de Lesbos, en colección de bolsillo de antes de la guerra, con cuatro notas eruditas del Espasa y mucha pornografía. La identidad de los cuerpos de las dos muchachas, la identidad de sus sexos, hacía de ellas como un solo ser plurimembre y armónico, lascivo y sonrosado. (p. 138).³⁰

Tal experiencia iniciática reviste, pues, al protagonista de una formación erotodidáctica para la vida, equiparable a la practicada racionalmente por los clásicos griegos aducidos: "... el amor de las dos ninfas, más que enervarme como amante, me apasionaba como estudioso del corazón humano. Y sobre todo, como estudioso de la mujer". (p. 171).

La aplicación de la ironía como recurso no sólo resulta visible en el tema del amor sino que también se emplea desde diferentes perspectivas. De hecho, no escapará tampoco al uso del latín, aquí como un atributo o exorno más del cura Agustín —evocador paródico del Santo homónimo de las *Confesiones*—, pero sin el valor y prestigio que tenía tal lengua clásica en el pasado. En realidad, dicho conocimiento se limita a una frase realmente aprendida de forma mnemotécnica y no como marco legitimador y de prestigio.³¹ Sucede, igualmente, con el enclave *clasicista* de cuño irónico, que le viene, a su vez, al escritor desde la esfera de los *auctores* medievales y de los Siglos de Oro. Lo dejan entrever, en consecuencia, una referencia a *La Celestina* sobre los desdichados amantes Calixto y Melibea (p. 157), otra sucesión de imágenes irónicas que evocan, en esta ocasión, el mundo académico,³² e incluso los apuntes a los *sagrados* espacios en los que estuvo Santa Teresa o a la casa de Quevedo, donde, al decir del protagonista, se encontró preso alguna vez.³³ En éste último lugar de *recogimiento* a modo de retiro (o *secessus*) y cultivo del *otium*, se recitan poemas del Siglo de Oro (p. 74). Como es habitual, los clásicos, en general, siempre están presentes, según indica el propio joven.³⁴ Por esta razón, no es de extrañar la exaltación de tópicos, que rezuman en las páginas de los *auctores*, como *el poder igualatorio de la muerte* (en recuerdo, por ejemplo, a Horacio y sus Odas I 4, II 3, II 14, o a Jorge Manrique).³⁵ Aparece, en concreto, cuando el protagonista señala: "... decían los clásicos que la muerte a todos iguala ..." (p. 173).

Otro capítulo de interés en este proceso de transgresión del canon es el de los *nombres simbólicos* o *parlantes*.³⁶ En efecto, a lo largo de su obra,

Umbral los maneja en aras de evocar la tradición clásica. Es el caso de Empédocles –ya apuntado–, las ninfas³⁷ y otros, como el héroe Teseo, vencedor en el intrincado laberinto del minotauro, o Diótima, la cabal sabia que enseñó a Sócrates, según relata Platón en el *Banquete*, y la amante de Hölderlin (como recordará el protagonista). Lo comprobamos en una escena que transcurre cordialmente en una mesa, en una aparente aplicación de la estética de la cotidianidad:

... Con nosotros, en la mesa, el viejo Empédocles y otros dos individuos a los que yo sólo conocía de vista, y que me fueron presentados. Eran Teseo y Diótima, que formaban con Empédocles algo así como el gran trío de malditos de la ciudad. Nunca supe si Teseo se llamaba así o lo suyo era también un mote, como lo de Empédocles. A Teseo le veía yo desde mi infancia, por las esquinas de la ciudad, grande y viejo (siempre había sido igual de viejo), morado de frío o congestivo y apopléjico, acechando a las niñas, exhibicionista y sórdido, con grandes abrigos negros de piel (tuvo una época dorada) o paseando solitario. (p. 140).³⁸

Y junto a Teseo y Empédocles, Diótima, aquí representado irónicamente no en calidad de la instruida sabia de cuño platónico, sino, a modo de *inversión*, como un joven poeta admirador de Hölderlin: “Con ellos iba siempre aquel muchacho menudo, delgado, triste, de sonrisa enferma y gafas miopes, a quien llamaban Diótima, porque era poeta enamorado literariamente de Hölderlin, y como la amante de Hölderlin se llamaba Diótima, habían encontrado pertinente llamarle así?”. (p. 142). El protagonista duda, en este sentido, si Diótima tuvo alguna relación con los otros dos, a la manera de los poetas malditos y satánicos.³⁹ Además, al margen de este apunte irónico del referente clasicista, destacan, simultáneamente, las alusiones a los personajes femeninos, como sucede con el ejemplo de las amazonas: “Éramos como nobles y cardenales del Renacimiento asistiendo a las nupcias de un principio feble con una Médicis, una Farnesio o una Sforza de poderosas ancas de amazona” (p. 156). A veces, en esta lectura simbólica, incluso se trae a colación el enclave clásico de la esfinge a modo de enigma –aquí personificado en una ninfa-mujer–, del tipo que resolviera, *in illo tempore*, Edipo. El motivo, que trae a la memoria, por otra parte, el relato homónimo de Poe (1846), contaba ya, en nuestra literatura española contemporánea, con

precedentes –aunque con variaciones–, puesto que había sido manejado anteriormente por Unamuno (recordado, con frecuencia, por Umbral) en su producción literaria. Señala el joven escritor bisoño lo siguiente:

... ¿Qué sabía yo de María Antonieta, de aquella muchacha que amaba a otra muchacha, que me llamaba princeso, que quizá me amaba a mí mismo, que me llevaba a la acequia para hacer el amor (en puridad me había llevado ella a mí) la noche en que su madre estaba muerta en el ataúd? ¿Quién era aquel ser hermético y bello? ¿Una esfinge sin secreto? Quizá la mera sustitución del secreto por la esfinge. Pero, de cualquier modo, no estaba dispuesto a perder mi vida descifrando esta clase de enigmas. (p. 182).

Si bien el joven escritor no estaba dispuesto a descifrar tales *enigmas*, lo cierto es que, a lo largo de su periplo iniciático, sí había empleado tiempo, en contraste, en el conocimiento de modelos heterogéneos desde la Antigüedad clásica hasta *auctores* contemporáneos a fin de ir forjando su propio estilo. En consecuencia, Umbral, en clave metaliteraria, se hace eco, en virtud de la voz de su *alter ego*, de la importancia de tales enclaves en un proceso cabal de aprendizaje. De hecho, ello le permitía deslizarse, sin fisuras, de la imitación a la *aemulatio*, apuntando, de soslayo, el tema del *doble*.⁴⁰ “... Yo me buscaba modelos en la vida, pero la vida me ofrecía dobles. Un modelo incita, mejora, ennoblece, despierta el sentido emulativo. Pero un doble hastía, desmoraliza y desconcierta. El modelo se elige y el doble te lo imponen ...” (p. 45). Umbral, por su parte, como escritor-artífice, había conseguido ya su firme propósito en la composición *in fieri* de la obra, explorando, por ende, los referentes canónicos, en muy diversos planos. Tal actitud de revisión y transgresión venía acompañada, una vez más, de la sutil y cincelada prosa que caracteriza, de esta forma, el *usus scribendi* de uno de los escritores más señeros en el actual *Parnaso* español.

NOTAS

- 1 A esta obra han dedicado varios estudios J. Fradejas, “Juan Ramón Jiménez y Francisco Umbral”, *Revista de la Universidad Complutense*, 108, 1997, pp. 89-95; J. Á. Fernández, “Crónica y novela en *Las ninfas* de Umbral”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 373, 1981, pp. 109-127; E. Velasco, “*Las Ninfas*: develar – devaluar la realidad”, *Francisco Umbral: La escritura perpetua. Ínsula*, 581, 1995, pp. 22-23;

- E. Martínez, “*Las ninfas* (1976)”, en *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*, Universidad Complutense, Madrid, 2002 (Tesis Doctoral), pp. 204-214; y F. J. Escobar Borrego, “¿Cómo ser sublime sin interrupción?: La desacralización de los referentes clásicos en *Las ninfas* de Francisco Umbral”, en *Actas del Congreso Internacional La memoria e l’invenzione. Presenza dei Classici nella Letteratura Spagnola del Novecento*, Università degli Studi di Salerno (en prensa). Citaremos, por nuestra parte, por la edición de 1976 (Ediciones Destino, Barcelona), con prólogo de G. Santonja (reedición: Bibliotex, s. l. 2001). En cuanto a los aspectos biográficos y el pensamiento del escritor puede verse: J. P. Castellani, “Francisco Umbral ou la création simultanée”, *Les langues néo-latines*, 257, 1986, pp. 53-60; A. Herrera, *Francisco Umbral*, Grupo Libro 88, Madrid, 1991; G. Martínez, “Aquí se debe haber ahogado un pulpo. Entrevista a Francisco Umbral”, *Quimera*, 110, 1992, pp. 44-49; AAVV, *Francisco Umbral: La escritura perpetua*. *Ínsula*, cit.; AAVV, *Valoración de Francisco Umbral (Ensayos críticos en torno a su obra)*, ed. C. X. Ardavín, Llibros del Peixe, Gijón, 2003; A. Torres, *La poética de Francisco Umbral*, Padilla, Sevilla, 2003; y A. Caballé, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, Espasa, Madrid, 2004.
2. Cuestiones relativas a las relaciones entre canon y literatura pueden verse en H. Bloom, *El canon occidental*, trad. de D. Alou, Anagrama, Barcelona, 1995; J. M.^a Pozuelo Yvancos, “El canon en la teoría literaria contemporánea”, *Eutopías*, 108, 1995, pp. 1-40; AAVV, “Cánones y canónigos”, *Lateral*, 13, 1996; AAVV, “Un viaje de ida y vuelta”, *Ínsula*, 600, 1996; AAVV, *El canon literario*, ed. de E. Sullá, Arco Libros, Madrid, 1998; AAVV, *Canon literari: ordre i subversió*, ed. J. Pont y J. M. Sala-Valladura, Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida, 1998; y J. M.^a Pozuelo Yvancos - R. M.^a Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000.
 3. Tal influencia ha sido puesta de relieve por Castellani, “De Ramón a Paco: De Ramón Gómez de la Serna a Francisco Umbral”, en *Ramón Gómez de la Serna*, ed. É. Martín-Hernández, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 1999, pp. 275-282.
 4. E. Velasco, “*Las ninfas*: develar – devaluar la realidad”, *cit.*, p. 22.
 5. Cuestiones abordadas en nuestro estudio citado “¿Cómo ser sublime sin interrupción?: La desacralización de los referentes clásicos en *Las ninfas* de Francisco Umbral”.
 6. Baudelaire, *Fusées. Mon coeur mis à nu. La Belgique déshabillée*, ed. A. Guyaux, Saint-Amand, Éditions Gallimard, 1991, p. 91. La dimensión satánica del espejo está presente en *L’Irrémédiable (Les Fleurs du mal)*. Además, tanto el dandy como Satán, en su actitud contemplativa, comparten, conjuntamente, la belleza viril, al decir de Baudelaire en *Fusées* (ft 16), en una evocación, al tiempo, del libro I de *El Paraíso perdido* de Milton: “–Appuyé sur, –d’autres diraient: obsédé par –ces idées, on conçoit qu’il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, –à la manière de Milton” (p. 74). La pervivencia de la temática de Baudelaire en *Las ninfas* ha sido recordada por Caballé (*Francisco Umbral ...*, cit., pp. 105-106), en tanto que la mediación de una obra de Sartre sobre el poeta francés como influjo para Umbral la evocan Torre (*La poética de Francisco Umbral*, p. 31) y la propia Caballé

- en la obra referida (p. 194). Sobre los paralelismos entre Baudelaire y Umbral, véase: A. Candau, “Espectros de Baudelaire: Francisco Umbral y el mercado de las palabras”, en *Valoración de Francisco Umbral ...*, cit., pp. 301-318.
- 7 En entrevistas (tal es el caso de la realizada por A. Magán, *Francisco Umbral. La forja de una prosa perpetua*, Albacete, Barcarola, 1998, pp. 313-327, pp. 315, 327) y, sobre todo, en libros como *Valle-Inclán* (Unión Editorial, Madrid, 1968) o *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué* (Planeta, Barcelona, 1998).
 - 8 Así lo recuerda continuamente el protagonista: “Sabíamos, sin haber leído aún a Baudelaire, que hay que ser sublime sin interrupción. Baudelaire, aquel eterno adolescente, lo había escrito para nosotros, pero aún no lo habíamos leído, y era como si no lo hubiera escrito. Yo quería ser sublime sin interrupción, y cada mañana acuñaba mi sublimidad, pero el día la iba llenando de interrupciones: la interrupción del estudio, del trabajo, de algún recado familiar (todavía) e incluso la interrupción del sexo, del cuerpo, del retrete, del erotismo, que entonces no era ninguna de esas cosas y era todas a la vez” (p. 16); “¿Habría conocido Baudelaire la humillación de salir con un capacho, por las calles de París, en el anochecer, hacia la carbonería? Seguramente sí, aunque esto no lo contaban sus biógrafos, ni lo contaba él, pero cómo ser sublime sin interrupción entre tanta carbonera y tanta carbonería, cómo serlo yo, cómo serlo Darío Álvarez Alonso, cómo serlo Baudelaire, que lo había escrito sin que yo lo hubiese leído aún, pero teniéndolo ya adivinado, como lo tenía. Darío Álvarez Alonso, baudeleriano, dandy de hacer los recados, le pidió a la carbonera que nos retuviera los capachos en un rincón, mientras íbamos a hacer ‘otras gestiones’ (a los recados los llamaba gestiones, qué palabra, aquello sí que era sublimizar el recado) ...” (p. 70). El *leitmotiv* vuelve a aparecer ya, en los últimos compases de la obra, en palabras del protagonista, que glosa, una vez más, al poeta francés: “El propio Darío me había descubierto recientemente, por fin, las palabras de Baudelaire: Hay que ser sublime sin interrupción. Dejé caer mis guantes amarillos, disimuladamente, en un rincón. Ya no los quería. Pero un ujier vino en seguida a devolvérmelos: ‘Perdón, señor, se le han caído los guantes al señor’” (p. 186).
 - 9 Valga, por ahora, un breve adelanto de la presencia en el texto de tales personajes: “Darío Álvarez Alonso se paraba en las puertas a hablar con las meretrices en su lenguaje de academia, convencido sin duda de que otro tanto hubiera hecho Baudelaire, porque él sí sabía ser sublime sin interrupción, y Teseo y Diótima iban delante, el muchacho diciendo versos de Hölderlin y el viejo riendo de sus propias cosas” (p. 153).
 - 10 Véase: M.^a F. Díez, “El antiguo y persistente aroma de las ninfas: reminiscencias clásicas en las leyendas de Bécquer”, en *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, C. S. I. C., Madrid, 1998, pp. 47-54.
 - 11 En cualquier caso, la indagación se pone en relación con la imagen simbólica del espejo: “Estoy seguro de que a él [su primo] le hubiera resultado fácil ver a

- Gustavo Adolfo Bécquer, porque lo frecuentaba, pero a mí me aburría Bécquer, como sigue aburriéndome, y me aburrían un poco, en el fondo, todos aquellos románticos recalentados que leíamos en traducciones poco estimables y colecciones de segunda mano que olían a periódico viejo y a violetas imperiales [...]. Y buscaba en los libros, en los espejos y en mis propios escritos” (p. 17).
- 12 *Cit.*, pp. 7-10 y 25-29. J. Fradejas, por su parte (*Juan Ramón Jiménez y Francisco Umbral, cit.*), señaló tanto la influencia del modernista onubense en nuestro escritor —ya desde sus lecturas de juventud— como la relación de *Las ninfas* con “Poesía” del *vate* moguerense.
- 13 “En estas cosas iba cayendo la tarde, se iba desanimando el crepúsculo, entre las tarantelas melancólicas del laúd de mi primo, los versos modernistas que me habían caído en las manos, los pianos del vecindario, los radios de las cocinas, los coros de modistas y los gritos de los chicos allá abajo, en la plazuela. Lo que quedaba de toda una tarde de sublimidad y sueño en la habitación azul, con resoles en el balcón y láminas antiguas, era la cantinela de un anuncio de la radio, que me envilecía hasta la hora de la cena.
¿Cómo ser sublime sin interrupción?” (p. 18). Por otra parte, a Antonio Machado y a Unamuno se refiere el protagonista en p. 91, en tanto que a Nietzsche y, una vez más, Unamuno en p. 134.
- 14 “Porque la masturbación no era romántica ni científica ni clásica ni apolínea ni dionisiaca (puede que fuese dionisiaca, sólo que no lo sabíamos) ... Se fabrica uno penosamente un clasicismo durante una semana y de pronto un golpe dionisiaco, en tres minutos, lo echa todo por tierra, deja en ruinas nuestros Partenones interiores y uno vuelve a ser un paria que vaga por las estepas y las nebulosas de la falta de personalidad. Los médicos lo llamarían más tarde crisis de identidad.” (pp. 16-17).
- 15 “De modo que tomaba mi café con leche, sentado en uno de los divanes rojos y pajizos, entre tratantes de ganado, estudiantes golfos y viejas meretrices, mirando a las bailarinas en su alto tablado, aquel revuelo de tela pobre y muslos feroces, aquella fiesta barata de flamenco cansado y bragas rojas. Había sido un día intenso, sentía que mi vida era intensa por cómo el empleado de por la mañana se había metamorfoseado en Nietzsche-Unamuno a la tarde, sobre una cumbre, y volvía a ser ahora un poeta maldito, un Baudelaire de café con leche, quizá incluso con mis guantes amarillos sobre el mármol marcado del velador, como la melena verde de Baudelaire o el paraguas rojo de Azorín.” (p. 92).
- 16 “Pero yo sabía muy bien que estaba envenenado de modernismo, pues los poetas modernistas habían caído en mis manos, en viejos libros de los tenderetes callejeros, o en las sombrías y conservadas ediciones de la habitación azul. Mi poema era modernista, para desgracia mía, y si algo me dolía de él era eso: su antigüedad, su vejez. Pero el padre Valiño lo encontraba demasiado moderno. Surrealista. Ni él ni yo sabíamos que el surrealismo era ya, también y desde hacía muchos años, una cosa histórica. Con lo de surrealista había querido decir que no se entendía nada. Me des-

pidió cogiéndome mucho las manos, como siempre, y dándome golpes en la espalda como con una pelota amistosa, que era su diestra. Salí de allí convencido de que el poema no se publicaría nunca en la revista de la congregación, por sensual y surrealista, y recordé con alivio que tenía en casa el original manuscrito” (pp. 52-53). El color azul sugiere, al tiempo, la imagen simbólico-cromática del agua en la que el adolescente-narciso, todavía no maduro para ser sensible a la triste realidad del sepia, se contempla: “... El azul era nuestra fe en la vida y el sepia era la verdad de la vida, el color triste y antiguo que se iría comiendo los azules, el fuego tibio y soso que va empalideciendo las cosas, pero todavía éramos lo suficientemente jóvenes como para no ver o no querer ver el sepia, como para dejar que nuestras almas –barbos líricos– nadasen en las aguas azules de la habitación azul” (p. 13).

- 17 “... Y aquella tierra me lavaba como un asperón glorioso, a la hora del atardecer, cuando la acequia de sol se iba trocando en acequia de luna, cuando los álamos, chopos y cipreses que la bordeaban, iban teniendo ya la penumbra y la perspectiva de las viejas láminas renacentistas de mi primo o de los nuevos –novísimos para mí– poetas modernistas que habían escrito renglones de luz a comienzos del siglo” (p. 23).
- 18 Analizadas en nuestro estudio referido “*¿Cómo ser sublime sin interrupción?: La desacralización de los referentes clásicos en Las ninfas de Francisco Umbral*”.
- 19 “No otra cosa es la adolescencia que ese estar maduro por un costado y verde por el otro, de modo que yo podía sentirme perfilado, refulgente y neto frente a los dioses de la mitología y los generales de la historia, que no eran más que un magma común, pero al mismo tiempo me sentía invertebrado, desvaído y tonto frente a cualquier funcionario público, visita de casa o señorita de escasos medios” (p. 15).
- 20 Véase, a este tenor, J. Villán, *Francisco Umbral: La escritura absoluta. Creación, vida y diccionario*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996. El propio escritor ha dado muestras de su ingente interés por los vocablos tanto en el *Diccionario ebéli* (Grijalbo, Barcelona, 1983) como en el *Diccionario para pobres* (Ediciones Irreverentes, Madrid, 2001).
- 21 Umbral, por otra parte, se refiere al filósofo griego, en otro ejemplo de desmitificación, recordándolo como “el bujarroncete de Platón” (Caballé, *Francisco Umbral ...*, *cit.*, p. 295).
- 22 “La cultura es el mundo donde los patios se llaman claustros. Yo pasaba del patio de la vida al claustro de la cultura. Yo cruzaba patios góticos, escorialenses, platearescos, rococó, patios románticos con yedra, patios militares con soportales, patios nobles con pozos, fuentes y arbustos, y aquella sucesión de patios era ya para mí como la sucesión de los libros, de las épocas históricas, de los ciclos culturales. Era como pasar de los egipcios a los griegos, o de los griegos a los caldeos, o de los barrocos a los románticos, o de los clásicos a los ilustrados. El cruzar los patios de aquel palacio era para mí como cruzar los ámbitos sucesivos y gratos de la cultura, porque todavía me imaginaba el Renacimiento como un jardín, el

- Clasicismo como una estatua, el Romanticismo como una enredadera” (pp. 26-27).
- 23 “Pero no dejaba yo de advertir, mientras ellos hablaban con los otros [se refiere a los contertulios de la casa de Quevedo] (Darío me llevaba allí, pero me abandonaba en seguida) en el patio con yedra y estatuas de un romanismo dudoso, el contraste entre aquellos dos tipos de escritor, gozándome con la riqueza y variedad de los tipos literarios, como en un estudio de literatura comparada, pues esto es lo que hacía en realidad, mediante los hombres ya que no mediante las ideas: enfrentar el clasicismo agrio y solemne del viejo al dandismo ciudadano y alacre del joven o maduro, como se puede enfrentar Anacreonte a Baudelaire o Virgilio a Garcilaso” (pp. 74-75).
- 24 “Eran todos unos tipos fascinantes o que a mí me fascinaban, pues, como digo, más que escritores e individuos concretos, vecinos de mi misma ciudad –y vecinos prestigiosos–, veía en ellos épocas de la literatura, llegando a una verdadera confusión de los tiempos, de modo que el poeta agrario era ya como Ovidio y todo el mundo de Ovidio, con su cabeza de romano que ha venido a parar en mayordomo de los zares de Rusia, y el escritor cosmopolita era todo el romanticismo, enlazando con el satanismo, París y Nerval (gratamente perfumado todo esto de monarquismo alfonsino) ...” (p. 75). Y, en otro momento, el mismo Quevedo es confundido con Lope de Vega, al decir del joven escritor, en el ámbito popular (p. 164). Como se sabe, Umbral considera al autor de *Los Sueños* “dandy anterior al dandismo” (M. Maurel, “Por los autores de Umbral (Francisco Umbral y el ensayismo biográfico)”, en *Valoración de Francisco Umbral ...*, cit., pp. 123-143, p. 136).
- 25 “Pero yo experimentaba un deseo súbito, apremiante y casi gozoso de que fuera la mañana siguiente, de volver a mis cosas, de estar en la habitación azul, leyendo o escribiendo en mi diario, mientras mi primo tocaba en el laúd tarantelas napolitanas, *O sole mio*, romanzas, boleros, música del Caribe, de volver a la casa de Quevedo y saludar a todos los poetas y hablar con ellos de Góngora y Garcilaso, de ir al teatro con María Antonieta luciendo en la mano mis guantes amarillos ...” (p. 168).
- 26 Y nuevamente habrá de decir el protagonista lo siguiente, continuando Umbral con su acostumbrada ironía, también presente en sus textos periodísticos: “... De modo que aquello era la literatura, la cultura, y para hacer sonetos anacreónticos había que consumir ocho horas diarias de estudio, durante años y años, que eran los que llevaba Víctor Inmaculado con tal disciplina. Y pensé que yo era un paria, un piernas, y que nunca podría llegar uno a escribir nada que lo valiese ignorando aquellos miles de libros, no haciéndoles segreggar todas aquellas notas menudas que Víctor Inmaculado tenía sobre la mesa, en torno a un vaso de agua” (p. 108).
- 27 “Pero Darío Álvarez Alonso le estaba ya instando a Víctor Inmaculado a que nos leyese uno de sus últimos sonetos anacreónticos, y Víctor Inmaculado hizo una sonrisa como de que aquello no tenía ninguna importancia, una sonrisa buena y

ruborosa, y cuando sacó los poemas de un cajón se vio que sí, que tenía muchísima importancia, mucho más que los grandes libros de la oposición y la tesis y el doctorado y todo aquello, pero estaba claro que Víctor Inmaculado no iba a ser nunca el poeta desgarrado y callejero, el poeta maldito y baudeleriano, sino que iba a vivir siempre atendido, prudentemente, a su cátedra, su seminario o lo que fuese, seguro y defendido en aquella penumbra, con toda la cultura clásica iluminada por la luz del flexo” (p. 109).

- 28 “... Yo llevaba mis guantes amarillos en el bolsillo, pero no me atrevía a sacarlos. Casi me dieron ganas de arrojarlos a una papelera. Yo estaba haciendo el fantoche del poeta pobre, por las calles, mientras otros estudiaban de firme, calientes y en silencio, para hacer sonetos anacreónticos, que yo ni sabía lo que era eso. Anduve perdido por las calles, como en los peores atardeceres” (p. 110).
- 29 Como también se observa en este otro texto: “Siendo yo niño peinado con colonia, niño de barquillo en la mano y perfume en el pelo, había asistido a aquellos conciertos que daba Empédocles (que entonces aún no tenía este apodo clásico y bufo) en el café más importante y selecto de la ciudad ...” (p. 118).
- 30 La atracción sexual entre las dos *ninfas* se pone también de relieve en diversos pasajes; por ejemplo, en relación a la amada del poeta: “Comprendí el significado de estas palabras hasta mucho más allá de donde ella [María Antonieta] sospechaba. Seguramente, Tati, gracias al amor de aquel muchacho (quizá el primero de quien realmente se enamoraba) se estaba redimiendo del vicio homosexual que yo les conocía a las dos ninfas, como quizá María Antonieta se estaba redimiendo gracias a mí, pese a que siguieran teniendo alguna caída inevitable, como aquella que yo sorprendí un domingo por el ventano de la vinatería” (p. 147). E igualmente, el protagonista lamentará, en este sentido, el engaño recibido, como el de su *doble* Cristo-Teodorito: “... Cristo-Teodorito estaba abajo, sufriendo del mismo engaño que yo (que me creía ya tan lejos de él) y por seguir distanciado de su castidad tonta, de su ignorancia, permanecí interiormente impassible, aunque físicamente cansado, frente a la orgía de las ninfas, pues al fin y al cabo este conocimiento, este descubrimiento, que me igualaba con él en ingenuidad, también me sobrepasaba a él inmediatamente, en sabiduría, si lo asimilaba, y por todo este mecanismo –rápido, inconsciente y lúcido al mismo tiempo– me reservé para siempre el impacto de aquellas imágenes y sus repercusiones en mí” (p. 170).
- 31 “... su mano derecha reposaba sobre un libro negro que tenía en la balaustrada del púlpito, y que sin duda no era más que otro elemento que jugaba en la escena, pues sólo abrió el libro al comenzar, para leer una cita en latín, que evidentemente conocía de memoria, y pasar en seguida a acometer, en abstracto, jugando con lo preciso y lo impreciso, con los conceptos de juventud, guerra, pureza y clase, el amor y el pecado de la pareja rubia y roja que eran Tati y Cristo-Teodorito” (p. 149).
- 32 “... Los del Círculo Académico se reunían una vez por semana, creo que era los miércoles, bajo la advocación de algún poeta perdido (preferentemente local) del

Siglo de Oro, y bajo el patrocinio no mucho más directo ni cercano en el tiempo de algún vago académico (necesariamente local) que quizás les había escrito unas letras temblorosas para estimularles en el cultivo del Arte, la Retórica, la Lírica y otras cuantas mayúsculas que, efectivamente, deben ser cultivadas con asiduidad, como plantas, para que no se sequen y se queden en minúsculas. De modo que todo aquello tenía un tono academizable, correcto, intemporal y polvoriento” (p. 27).

- 33 En pp. 160 y 73, respectivamente. También volverá a evocar el protagonista a Quevedo en compañía de Cervantes en p. 76.
- 34 “Porque podía soportar mi dolor y mi humillación, a los que ya estaba acostumbrado, pero no podía soportar que uno de mis ídolos literarios [Darío Álvarez] se me viniese abajo, porque yo tenía a aquellos poetas y escritores del Círculo Académico (y en especial a aquél, a Darío Álvarez Alonso), situados en un limbo de luz y versos, de patios y cultura, de claustros tranquilos adonde no llegaban los gritos del mercado ni el metralleo de las máquinas de escribir de mi oficina, y les imaginaba paseando siempre por aquellos claustros, en un sol tranquilo, sin otra ocupación que intercambiarse metáforas de los clásicos y ocurrencias propias. Eso era para mí la literatura” (p. 66).
- 35 Precisamente, al decir de M. Cruz García, Manrique se inspiró en las recreaciones de Horacio sobre el tema (véase: “Pervivencia horaciana en Jorge Manrique”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 9, 1975, pp. 201-211, pp. 208-209).
- 36 El propio Umbral se vale, a su vez, de un pseudónimo como sustituto de su verdadero nombre. En cuanto a la repercusión de denominaciones simbólicas y en clave en su obra, véase: M. Alberca, “El mito personal de Francisco Pérez Martínez”, en *Valoración de Francisco Umbral ...*, *cit.*, pp. 53-55.
- 37 Tema abordado en nuestro artículo “¿Cómo ser sublime sin interrupción?: La desacralización de los referentes clásicos en *Las ninfas* de Francisco Umbral”, *cit.*
- 38 Teseo, al decir del protagonista, será parangonado, en otra referencia, a un sátiro: “... Ahora vivía agotando los restos de ese dinero, y los retratos de niñas ya no le proporcionaban unas miles de pesetas, sino que le costaban unos duros, pues sólo pintaba gitanillas hambrientas que buscaba y encontraba por las esquinas, y que posaban para él cobrándole previamente, aleccionadas como estaban por sus padres, que ya conocían al viejo sátiro” (p. 141).
- 39 “Empédocles y Teseo, tan viejos, tan vividos, tan abrasados por la vida ¿cómo podían distinguir su pecado uno del otro, aunque fuese tan diferente y el mismo? Vivían la camaradería del mal, quizá, como la vivieron Verlaine y Rimbaud, en Londres, a tiros y borracheras, y eso era todo...” (p. 142).
- 40 Analizado, por nuestra parte, en “¿Cómo ser sublime sin interrupción?: La desacralización de los referentes clásicos en *Las ninfas* de Francisco Umbral”, *cit.*