

LAS FÁBULAS BURLESCAS DE JUAN DEL VALLE CAVIEDES (A PROPÓSITO DE NARCISO Y ECO)

TRINIDAD BARRERA
(Universidad de Sevilla)

Resulta verdaderamente arriesgado hablar hoy de la poesía de Caviedes sin tropezar con el espinoso tema de la autenticidad de algunas de sus composiciones. Cuando parecía que a raíz de la edición de 1990, auspiciada por el Banco de Crédito del Perú y a cargo de los más insignes estudiosos de su obra, María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena, se había saldado el problema de la fijación del corpus con esta edición concordada, volvieron a surgir las dudas a raíz del estudio detenido del manuscrito Costa Arduz de La Paz. Todo sin contar que la edición de García-Abrines (1993-1994) no ha arrojado suficiente luz sobre el asunto, más bien ha contribuido a crear mayor confusión.

En medio de esta situación, las fábulas burlescas no parecen tener problemas de autoría, aunque sus respectivas inclusiones en los manuscritos que conocemos son irregulares. Son tres: 1. «Fábula de Narciso y Eco».¹ Romance. 2. «Fábula de Polifemo y Galatea». Romance. (En el manuscrito de Duke dice: «Fábula

¹ Citaremos por la edición de 1990 (Juan del Valle Caviedes, *Obra completa*, Lima: Banco del Perú, 1990). Dicha fábula aparece en cinco de los manuscritos conservados: en el de Kentucky, en el de Duke, en el de la Biblioteca Nacional de Madrid (fondo Pascual de Gayangos), en el de Yale y en el de la Biblioteca Nacional del Perú (Lima).

de Polifemo y Galatea, burlesca, asunto académico)² y 3. «Fábula burlesca de Júpiter e Io».³

Los tres temas mitológicos sobre los que Caviedes lanza sus burlas son muy conocidos y de honda tradición en la España de la época. Sobre la fábula de Polifemo y Galatea, quizás la más estudiada, se ha ocupado recientemente y de forma muy pormenorizada Rafael Bonilla en un artículo que verá la luz próximamente y que ha tenido la gentileza de dejarme para su lectura.⁴ Hace ya bastantes años⁵ traté algunos aspectos de la fábula de Júpiter e Io, ahora me centraré aquí solamente en la tercera de las citadas, la que recrea su particular visión del mito de Narciso y Eco⁶.

El material mítico antiguo se introducirá en la literatura española de los siglos XVI y XVII por tres vías principalmente: el soneto, el teatro mitológico y el que aquí tratamos, la «fábula mitológica». Cada uno de estos géneros, como ha estudiado Vicente Cristóbal, modela dicho caudal de acuerdo a unas leyes, en el caso de la fábula abarca unidades narrativas amplias con planteamiento, nudo y desenlace y «devuelve su estatuto de “epilios” autónomos a los distintos relatos encadenados que formaban, asociados, el gran conjunto épico metamórfico de Ovidio»⁷. Los esquemas tópicos son además bastante usuales y es que el arte barroco es el adecuado para el tratamiento burlesco de los mitos en contraposición al equilibrio renacentista. Como fenómeno típico del culteranismo considera Cossío⁸ el tratamiento burlesco de las fábulas mitológicas, siendo Góngora el primero en escribir versiones paródicas de mitos aunque no es el primero en adoptar ante los mitos una actitud irónica que ya habían practicado Diego Hurtado de Mendoza, Barahona de Soto o Juan de la Cueva, entre otros. Por otro lado, es también opinión extendida que el cultivo barroco de la fábula mitológica vino a compensar el extendido uso de la épica de temática religiosa.

² Aparece en los mismos cinco manuscritos.

³ Aparece sólo en el de la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Duke.

⁴ R. Bonilla, «Cíclopes en un burdel peruano: La *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle Caviedes» (en prensa).

⁵ «La fábula burlesca de *Júpiter y Io* de Juan del Valle Caviedes» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VII (1979), págs. 15-28, recientemente reeditado en Trinidad Barrera, *Asedios a la literatura colonial*, México: UNAM, 2008, págs. 221-241.

⁶ De él se ha ocupado parcialmente Yolanda Ruiz Esteban en «Dos fábulas burlescas de Narciso: la de Juan del Valle Caviedes y la de Pedro Silvestre» en *Cuadernos de Filología Hispánica*, 8 (1989), págs. 181-198.

⁷ V. Cristóbal, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía» en *Cuadernos de Filología Clásica*, 18 (2000), pág. 38.

⁸ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa Calpe, 1952. Hay reedición en Madrid: Istmo, 1999. Véase también *Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, ed., introd. y notas de E. Cano Turrión, Córdoba: Berenice, 2007.

El mito de Narciso es uno de los más ilustres de la tradición española ya desde la Edad Media, con Fernán Pérez de Guzmán, Micer Francisco Imperial o el Marqués de Santillana. La fuente remite a Ovidio en el libro III de las *Metamorfosis* que hace sombra a las otras dos fuentes del mito, la de Conón y la de Pausanias. A partir de entonces la belleza de Narciso se hace célebre así como su atractivo para los jóvenes. Cuando Narciso se asoma a la fuente y se enamora de su imagen está marcando una actitud de gran éxito futuro, la angustia del enamorado que, estando próximo al objeto amoroso, no puede tocarlo. Eco repetirá sus lamentos y Narciso morirá por su pasión y al morir surgirá una flor de su cabeza que llevará su nombre. Dos serían entonces las metamorfosis, la de Narciso en flor y la de Eco condenada a repetir voces ajenas, debido al castigo que le impuso Juno por distraerla con su carácter hablador mientras Júpiter campeaba a sus anchas con otras mujeres. Este tema amoroso venía como anillo al dedo a la pastoril y así lo hemos tratado a propósito de la novela de Bernardo de Balbuena⁹.

En el Renacimiento y Barroco se hacen frecuentísimas sus recreaciones tanto en la poesía como en el género teatral, sirvan de ejemplo en lo último Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz. Poco a poco y según su utilización se va matizando el enfoque, así Gutierre de Cetina o Pérez de Guzmán en «El gentil niño Narciso» hacen que el poeta prevenga a su amada de no mirarse al espejo para que no le sobrevenga la desgracia de Narciso, para que «no os mate vuestra propia hermosura», diría Cetina; sin embargo en Hernando de Acuña o Gregorio Silvestre se prefiere aludir al desaire del personaje hacia el amor aprovechando para aconsejar a su amada que abandone la actitud fría y distante. El sentido moralista y ejemplar que estos mitos tuvieron durante la Edad Media va perdiéndose poco a poco al llegar al Renacimiento aunque todavía Cetina conserva la finalidad de «aviso»¹⁰. Será Garcilaso quien olvide la carga moral y didáctica para atender a la sugestión estética: la fuente de la *Égloga II* es testigo de los desdichados amores de Albanio, en otro momento es Eco quien se convierte en repetidora de los lamentos de Albanio. La inversión garcilasista, Narciso/Camila, Albanio/Eco, entre galán y dama viene de la tradición trovadoresca que refleja la imagen del hombre como sufridor de los desdenes de su amada. Así lo reflejará Balbuena: en la carta que Felicio manda a su amada, el pastor compara su suerte con la del desafortunado héroe. La utilización de este mito tiene amplio reflejo

⁹ «Mitos clásicos en la novela pastoril de B. de Balbuena», de próxima aparición en Editorial Iberoamericana.

¹⁰ También se dio el tratamiento alegórico del mito, como ocurre en *El Divino Narciso* de Sor Juana, y el burlesco satírico, como es el caso aquí tratado por Juan del Valle y Caviedes. Ya Quevedo, en el *Buscón*, nos dijo: «trajeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro que en comer una dellas peligrara Narciso más que en la fuente».

en los más importantes poetas del momento, Juan de Arguijo, Góngora, Lope de Vega y una lista irrepetible pero casi todos van a abundar en señalar el desdén y la frialdad respecto a aquellos que los/las aman. El tratamiento burlesco de los mitos es fruto de la pérdida del respeto a las fuentes clásicas.

Caviedes opta por la recreación burlesca del mito donde acciones y circunstancias quedan degradadas invirtiéndose los modelos de comportamiento amoroso. No olvidemos que el tema amoroso será uno de los principales motivos de las fábulas mitológicas burlescas. Se centra exclusivamente en el amor de Narciso por su imagen y muy tangencialmente se ocupa de la figura de Eco o de las otras enamoradas que, según Ovidio, estaban rendidas a su belleza. Al final del romance recoge la carga moralizante tan peculiar del barroco. Ya apuntaba Lara Garrido cómo desde finales del XVI la evolución burlesca se dirigía a «la repetición segmentada del mito en su estructura originaria, nunca en la modificación libre de la misma, y en la *dispositio* retórica unidireccional que especifica y reitera una determinada fórmula desrealizada»¹¹. El tratamiento paródico de los personajes mitológicos en el XVII viene potenciado por el desengaño que acarrea la crítica a los altos poderes a la que no escapa la grandeza de los personajes mitológicos. Según Cossío, es el más llano de los tres romances mitológicos burlescos del poeta de la Ribera.

Caviedes elige la forma métrica del romance, siguiendo el impulso del «romancero nuevo». El romance, en cuartetos que forman la mayoría de las veces una cláusula oracional, tiene un total de 192 versos. Cada cuarteto suele englobar un rasgo burlesco o un concepto ingenioso. Se puede distinguir en su conjunto tres momentos, el primero (vv. 1-160), el más largo, nos introduce de lleno en el nudo del relato: recrea una y otra vez, mediante juegos ingeniosos, el amor incontrolado de Narciso por su imagen reflejada en el agua; el segundo, el desenlace, muy breve, sólo dos cuartetos, su muerte y metamorfosis en flor (vv. 161-168); y el tercero (vv. 169-192), los avisos moralizantes. Caviedes da por sabida la historia y el origen de Narciso para insistir una y otra vez, mediante ingeniosos juegos de palabras, en la búsqueda incesante de su imagen reflejada, objeto de su amor. No hay pues una narración argumental completa del mito.

Comenta acertadamente Hopkin que «La serie de conceptos ingeniosos que utiliza Caviedes para carnavalizar esta fábula y, en especial, la figura de Narciso toma como base relaciones diversas alrededor del elemento agua, materia que se asocia metonímicamente con el personaje aludido. Del reflejo en el agua y de su condición fluida, inestable, derivarán principalmente las ironías, las antítesis, las

¹¹ J. Lara Garrido, «Consideraciones sobre la fábula burlesca en la poesía barroca (A propósito de una versión inédita de la de “Apolo y Dafne”)», *Revista de Investigación*, VII (1983), Soria, pág. 25.

combinaciones fonéticas y de sentido»¹². Y efectivamente es el agua el elemento unificador y origen primero de todos los juegos de palabras del romance.

Comienza parodiando los inicios épicos:

Canto de aquel bello joven
 Que en el espejo del agua,
 Sin sucederle fracaso
 4 Se veía y se deseaba

Queremos ver el primer juego de palabras en la expresión «se veía y se deseaba» que además de su sentido literal (el de verse a sí mismo y desearse de inmediato), tiene el figurado de «verse en dificultades». A partir de esta premisa, el amor a sí mismo, ignorando la realidad, es el motivo recurrente, prácticamente, de todo el romance. «Aquel que fue de Cupido / flecha y blanco a quien dispara» recoge condensadamente su desgracia, al ser «flecha y blanco de amor» a un tiempo. En su continua e incesante búsqueda de la ninfa del agua, Narciso se asomaba a las fuentes y «fue cosa bien extraña / el ver en agua asomado / cuando aquesta no emborracha». Aquí «asomarse» tiene un doble sentido: inclinarse para ver algo y, figuradamente, sentir la cabeza tocada por los vapores etílicos.

El conceptismo empieza a desplegarse en sus versos mediante un caudal lingüístico que igual recurre a las palabras cultas que a las populares, a las frases hechas, a los refranes, al argot, al juego de voces, a los equívocos y a las perífrasis. Veamos algunos ejemplos: agua, fuego y aire entran en combinación cuando Cupido le insufla la llama del amor («abrasadoras ascuas») en agua (su imagen reflejada) y en aire (por el eco de su voz), en evidente juego imposible pues tanto el agua como el aire apagarían la llama (palabra que permite el juego de sentidos si aludimos también al significado de «llamar»):

Con agua le introducía
 Sus abrasadoras ascuas
 Y aún con aire, si su voz
 20 Era eco en él, cuando llama

A continuación describe muy brevemente a la ninfa Eco, «grandísima respondona» la llama por devolverle las palabras a Narciso, sin embargo nada se comenta acerca de su tragedia, condenada a repetir las frases de otros, para

¹² E. Hopkin, «Carnavalización de mitos clásicos en la poesía de Juan del Valle Caviades» en *La tradición clásica en el Perú Virreinal*, comp. T. Hampe Martínez, Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, pág. 184.

volver enseguida a centrarse en la tan desesperada como inútil aprehensión de su imagen reflejada en el agua. Expresiones populares como «el gozo en el pozo», en su sentido literal y figurado, indican la frustración del galán usando los equívocos y juegos de palabras pertinentes.

En los estanques y pozo
 Buscaba una ninfa aguada,
 Y el gozo en el pozo era
 40 Porque nunca la encontraba

La insistencia en el deseo de apresar a su amada, imagen reflejada de sí mismo, lo lleva a utilizar el lenguaje de la pesca para conseguir su «trucha» –degradación evidente de su amada por alusión además a su condición de prostituta¹³–, las diversas formas de conseguir sus requiebros lo ponen en ridículo y el poeta interviene para corroborar la situación:

Sol le llamaba a la sombra
 Complicación temeraria
 Y disparate que yo
 64 Le sustentaré en su cara

La intromisión del poeta apunta a la importancia del tema de los locutores satíricos que han analizado Arellano o Jauralde, entre otros.¹⁴ Caviedes asume aquí el papel de locutor externo que enjuicia lo que ve (lo que se cuenta) como cualquier lector foráneo, como un disparate. Es sabido que en las fábulas burlescas la voz poética adopta este doble papel, el de la voz narrativa que cuenta el mito y la que hace acotaciones a lo narrado.

Narciso sigue sus requiebros de amor a la imagen: «hermosa deidad», «mira que de amores muero», «en la Troya de mi pecho / introduces fuego y agua», el fuego y el agua vuelven a entrar en juego, «porque maltrata / amor con palo de ciego / mucho más que con pedrada», de nuevo una expresión popular, «dar palos de ciego», no acertar, hasta bordear lo ridículo en los siguientes versos:

¹³ La expresión «trucha» aparece en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina con el significado, según anota Américo Castro, de «cortesana de gran porte».

¹⁴ I. Arellano, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid: Arco Libros, 1998, pág. 49. Véase también el artículo de P. Jauralde, «La poesía festiva de Quevedo: un mundo en libertad», *Sobre poesía y teatro*, ed. C. Cuevas, Málaga: UNED, 1989, págs. 41-71.

Tan ciego estaba de amor,
 Que en su aplauso le llamaba
 Cara de rosa a la que
 84 Era de Narciso cara

Los tópicos al uso aparecen cuando Caviedes alude a la falta de colores para describirla, el tópico, ecos del «ut pictura poesis» horaciano, recuerda la tradición de la imagen petrarquista del retrato de la amada: «sólo tengo sombras», dice, «los colores me faltan» para a continuación enredarse en el juego de palabras: «Esta pintura es / de imprenta, si era de estampa, / que en mirándose Narciso / se imprimía en tinta blanca». De nuevo alude al fuego y al agua, los opuestos más manejados en el romance, mediante el oxímoron: «que el incendio de su amor / era la lumbre del agua». La expresión popular de «es mujer para un pobre» (aquella que mira por la economía doméstica) se une a otra expresión también muy popular, aunque en esta ocasión con doble juego, el «toma y daca» (toma y dame, trueque) es transformado por la pluma de Caviedes en «dame y daca». La cuarteta completa derrocha virtuosismo al decir:

Es cierto que para un pobre
 Era esta famosa dama
 Porque no viste ni come
 100 Ni tiene dame ni daca

Los alardes retóricos continúan en el romance y el calambur hace entrada en los juegos de estas cuartetas:

No era muy extraña aquesta
 De las que eran cortesanas,
 Pues mil caravanas tienen
 104 y ésta es una *cara vana*.

 Engañábale su sombra
 Porque no llegó a mirarla
 Con calzones, porque siempre
 112 Se veía Narciso *en aguas*.

 Y aunque se los viese, hay
 Machorras ninfas bragadas
 Que los traen, como también
 116 Hay Narcisos que taren sayas.

Si de Vulcano la red
 Le echa, llega a pescarla;
 Que quien deidades de espuma
 120 Coge, se moja las bragas.

La alusión a la condición prostibularia de la ninfa, en su afán de rebajamiento no sería nada extraño, aparece también a propósito de Galatea en la fábula correspondiente. Llega un momento en que, en su afán rebajatorio, el doble sentido de la palabra «aguas» hace que Narciso sólo alcance a mojarse con los orines:

Y fue mucho cuando el joven
 siempre que iba a pescarla,
 el cuerpo no le cogía,
 140 mas cogíale las aguas¹⁵.

La expresión popular «echar a pique» (hacer peligrar) trae otro nuevo juego de ingenio en la cuarteta siguiente:

Cual buzo se zambullía
 Por la perla imaginada
 Mas, ¿qué mujeres no echan
 124 A pique a cuantos las aman?

Del blanco (de la perla) al pardo (de la mulata), sin transición, pues:

Si era su sombra, imagino
 Que sin duda era mulata
 La ninfa, si en agua vista
 128 Es cualquiera sombra parda.

Aunque no deja de venir a la memoria, por dilogía, el sentido figurado e irónico que conlleva llamar «perla» a una mujer, para indicar todo lo contrario de bueno. Son abundantes las cuartetas que insisten, desde ángulos cada vez más ingeniosos, en su «pesca» imposible jugando con el doble sentido de la palabra «pasas» (uvas pasas, según la lógica del verbo «vendimiar» empleado en el texto pero también, en atención a la cuarteta anterior, en el que se la calificaba de mulata, «pasas» puede tener el valor «cabellos cortos, crespos y ensortijados de los negros»):

¹⁵ Este sentido, según recoge Hopkin, se repite en otras composiciones caviedanas como «Casamiento de Pico de Oro» o «Al Doctor Yáñez».

Y no es mucho que hay Narcisos
 Que son golosos de pasas,
 Y en las cepas del amor
 132 Se mueren por vendimiarlas.

Un breve inciso en el que se nos informa sobre Eco, celosa de que Narciso no le hiciese caso, así como noticias sobre otras enamoradas del joven siguiendo la información de la mitología, donde de nuevo encontramos el juego de palabras en la expresión «no poder ver pintadas» (no podía ver ni en pintura):

Quisiéronle también otras
 Ninfas, que él las despreciaba
 por su copia, y a las vivas
 148 no podía ver pintadas.

Como ocurre con el final de muchas penas de amor, Narciso ahoga las suyas en la bebida:

Si se miraba en el vino,
 Encuentra lo que buscaba,
 Porque con este licor,
 160 No hay ninfa que no esté hallada

para acabar finalmente en la muerte, morir de amor, en este caso «de amores propios»:

Viendo no la conseguía,
 El joven desesperaba
 Y murió de amores propios
 164 Porque ignoraba la causa.

Hasta aquí la primera parte del romance, el carácter desmitificador que ha afectado por igual al contenido y a la forma, la cuarteta siguiente recoge la leyenda de su metamorfosis en flor, la flor hidalga que lleva su nombre sobre lo que nos avisa el locutor satírico para que no lo confundamos con la flor típica de los cementerios, las malvas:

Enterráronle, y nació
 Entre otras flores hidalgas;
 Dígolo, porque no entiendan
 168 Que fue nacido en las malvas.

Y enseguida pasa a la coda, ese final moralizante tan peculiar de las fábulas tradicionales donde sorprende el tono serio, el carácter grave de las cuartetas que siguen con el burlesco que le ha precedido:

- Todos en el mundo son
Narcisos de cosas varias,
Pues todos tienen amor
172 Porque éste ciega y engaña.
Narcisos son de grandeza
Los Príncipes y Monarcas,
Pues no es otra cosa el cetro
176 Que una sombra imaginada.
Narcisos de ciencia son
Cuantos hinchados la tratan,
Que piensan que presumirla
180 Es lo mismo que alcanzarla.
Narcisos son de nobleza
Los que, alegando montañas,
Ásperos hidalgos son
184 Cuando la hidalguía es llana.
También de ingenio, Narcisos
Son todos los que se agradan
De sus obras, y se miran
188 En ellas para estimarlas,
En fin, esta es flor de todos,
Cuya hermosura gallarda
La mira la necedad
192 Y la huele la ignorancia.

Nadie escapa al narcisismo, desde príncipes y monarcas a hidalgos y desde científicos a poetas, donde las expresiones populares surgen una vez más de su pluma porque «no es lo mismo presumirla que alcanzarla». La vanidad, lección última del narcisismo, es flor de todos.