

La muerte de Orfeo  
en un poema de *Los placeres prohibidos*  
de Luis Cernuda

The Death of Orpheus  
in a Poem of *Los placeres prohibidos*  
by Luis Cernuda

Bienvenido Morros Mestres  
Universidad Autónoma de Barcelona  
Bienvenido.Morros@uab.es

RESUMEN	SUMMARY
<p>Luis Cernuda escenifica en uno de los poemas de <i>Los placeres prohibidos</i> su propia muerte en brazos de su amante, probablemente el chico y adolescente Serafín Fernández Ferro. Para ese tipo de muerte se ha basado en la de Orfeo en las distintas versiones que la han narrado: Fanocles, Virgilio y Ovidio (y toda la tradición posterior). Si elige como modelo al músico de Tracia es porque conoce su afición por los muchachos adolescentes, de la misma edad que Serafín, y su tormentosa relación con el hermoso Calais, el hijo del viento. Establece, pues, algunas correspondencias entre su amante y el amante de Orfeo: su naturaleza alada (al coruñés lo llama ángel y arcángel en otras obras), su juventud y hermosura. El poema griego de Fanocles pudo haberlo leído en la versión latina de Nicolaus Bach (Halle 1829) o, más probablemente, en la italiana de Luigi Lamberti (Venecia 1842).</p>	<p>Luis Cernuda reproduced his own death in the arms of his lover, probably the adolescent rent boy Serafín Fernández Ferro, in one of the poems of <i>Los placeres prohibidos</i>. The author has based that type of death on Orpheus' in the different versions by Phanocles of Alexandria, Virgil and Ovid, in addition to later tradition. On choosing the musician of Thrace as a model, he confirms his fondness for adolescent boys, of around the same age as Serafín and his stormy relation with the beautiful Calais, the son of the wind. Thus, he establishes some parallelisms between his lover and Orpheus' lover: his winged nature (by describing him as an "angel" and "archangel" in other works), and his youth and beauty. Cernuda might have read the Greek poem by Fanocles in the Latin version by Nicolaus Bach (Halle 1829) or, more likely, in the Italian rendering by Luigi Lamberti (Venice 1842).</p>

PALABRAS CLAVE	KEY WORDS
Fanocles de Alejandría, Virgilio, Ovidio, Orfeo homosexual, Luis Cernuda.	Phanocles of Alexandria, Virgil, Ovid, homosexual Orpheus, Luis Cernuda.
ÍNDICE	
Las distintas redacciones de un poema    El poema “Adónde fueron despeñadas” y la muerte de Orfeo    La muerte de Orfeo en la literatura española, italiana e inglesa    El Orfeo homosexual y su amor imposible por el hijo del viento    Muertes similares de otros personajes mitológicos y de ficción    Conclusión.	

*Para Alba, M<sup>a</sup> Pilar y Mireia,  
porque nuestro reino ya no es de este mundo*

La amplia bibliografía sobre la obra de Luis Cernuda ya ha tratado el tema de la influencia de la mitología clásica en sus versos, pero la ha relacionado con el descubrimiento que hizo nuestro autor de la poesía de Friedreric Hölderlin en el año 1936 de la mano de su gran amigo Hans Gebser<sup>1</sup>. Es verdad que a partir de ese momento llegó a obsesionarse bastante con la mitología clásica, pero en su obra anterior a ese año ya había dado muestras de interés por algunos de sus personajes. En el presente trabajo pretendo llamar la atención sobre el uso que hace de Orfeo para representar su propia muerte en brazos de su amante Serafín Fernández Ferro en un poema compuesto en 1931. Si eligió al músico de Tracia es porque conocía una versión de su vida que lo presentaba como ejemplo de amor homosexual, que es precisamente el tipo de amor que reivindica sin ningún tipo de complejos en el libro en que incluye el poema en cuestión.

Para demostrar esa influencia de la muerte de Orfeo y de su homosexualidad en unos versos de Luis Cernuda estudiaremos primero las fuentes básicas grecolatinas para después seguir sus recreaciones en la literatura posterior española, italiana e inglesa. Nuestro poeta no debió de haberlas conocido todas, pero es fácil percibir la deuda con unos cuantos de esos textos clásicos (Virgilio y Ovidio) y españoles (Boscán, Garcilaso y Espronceda). Tampoco cabe descartar que leyera el poema de Alexander Pope (ya en la versión original o en la español-

<sup>1</sup> Para el tema siguen siendo imprescindibles los trabajos de LÓPEZ RODRÍGUEZ (1991) y (1998) y GÓMEZ CANSECO (1994).

la), pues es de los pocos poetas del siglo XVIII que menciona en sus obras<sup>2</sup>. Sobre la homosexualidad del músico de Tracia pudo informarse en Ovidio y en Poliziano, pero también en Fanocles de Alejandría, bien en la traducción latina de Nicolaus Bach (Halle 1829) o bien en la italiana de Luigi Lamberti (Venecia 1842). Cernuda, en cualquier caso, se interesó por la poesía griega, como reconoce él mismo en *Historial de un libro*, y ya desde muy joven había leído los idilios de Teócrito seguramente en la traducción castellana de José Antonio Conde (Madrid 1796)<sup>3</sup>.

#### LAS DISTINTAS REDACCIONES DE UN POEMA

El libro en el que Cernuda escenifica la muerte de Orfeo es *Los placeres prohibidos* (Madrid 1936) y el poema en que lo hace se titula “¿Adónde fueron despeñadas aquellas cataratas?” En sus versos contrapone el deseo duradero que el cuerpo del coruñés despierta en él con el más efímero que ese mismo cuerpo despierta en sus amantes ocasionales (sus otros clientes). El poema en cuestión, fechado el 13 de abril de 1931, lo publicó por primera vez en la *Hoja literaria* en febrero de 1933 en una versión algo distinta en su última estrofa con respecto a la definitiva que reproduce en la tercera edición de *La Realidad y el deseo* (México 1958):

¿Adónde fueron despeñadas aquellas cataratas,  
Tantos besos de amantes, que la pálida historia  
Con signos venenosos presenta luego al peregrino  
Sobre el desierto, como un guante  
Que olvidado pregunta por su mano?

Tú lo sabes, Corsario;  
Corsario que se goza en tibios arrecifes,  
Cuerpos gritando bajo los cuerpos que visita,  
Y sólo piensan en la caricia,

<sup>2</sup> En sus *Estudios de poesía contemporánea* Cernuda se refiere a él como poeta “razonador” y que “tenía, al menos, una lengua admirable” (CERNUDA [2002] 76).

<sup>3</sup> En su relato *El indolente* (compuesto entre agosto y diciembre de 1929), el protagonista encuentra en la casa en que vivía unos libros que un viajero alemán había dejado olvidados: “Entre otros hallé un tomo de Teócrito, que yo conocía, y otro desconocido para mí: el *Hyperion* de Hölderlin” (CERNUDA [2002] 288). Poco años después, en su ensayo *Espíritu lírico*, de 1932, imagina en la mesa de un poeta, al lado de una Sibila, un libro de Teócrito; y ya bastante después, en *Historial de un libro*, en 1958, reconoce que Teócrito y Virgilio están entre sus poetas favoritos (CERNUDA [2002] 47 y 654).

Sólo piensan en el deseo,  
 Como bloque de vida,  
 Derretido lentamente por el frío de la muerte.

Otros cuerpos, Corsario, nada saben;  
 Déjalos, pues.  
 Vierte, viértete sobre mis deseos,  
 Ahórcame en tus brazos tan jóvenes,  
 Que con la vista ahogada,  
 Con la voz última que abran mis labios,  
 Diré amargamente cómo te amo<sup>4</sup>.

Aparte las versiones impresas del poema, hemos conservado dos manuscritas autógrafas y una mecanografiada. En las dos manuscritas el sevillano ofrece redacciones primitivas del poema en las que destaca unos elementos que más tarde cambia buscando una ambigüedad para algunos de sus versos. Las dos versiones manuscritas llevan la misma fecha: "lunes, 13 de abril 1931".

En una primera redacción, Cernuda parece haber dado al poema otra estructura que sobre la marcha reorganiza al numerar cada una de las estrofas que lo componen (ha copiado, como veremos enseguida, un texto que ya tenía escrito con ese orden pero, después de hacerlo, ha pensado en otro distinto que ha indicado con un número en el lado izquierdo de las estrofas):

Corsario, que solloza en dulces arrecifes,  
 Cuerpos que gritan bajo el cuerpo que les visita,

¿Dónde fueron despeñadas aquellas cataratas  
 De tantos besos de amantes, que la historia  
 Con signos deslumbrantes presenta luego al peregrino  
 Sobre el desierto traza, como un guante  
 Olvidado pregunta por su mano?

Cuerpos que solo piensan en la caricia,  
 Que solo piensan en el deseo  
 Y que son un bloque de vida  
 Derretido por el frío de la muerte.

De los cuerpos, Corsario, nada saben.  
 Vierte, vierte sobre mis deseos.

<sup>4</sup> CERNUDA (2003b) 67.

Ahórcame en tus brazos lentamente,  
 Que con los ojos perdidos,  
 Con la voz última que aún me quede,  
 Te diré amargamente cómo te amo<sup>5</sup>.

En la segunda estrofa el sevillano ha superpuesto dos versiones al copiar una anterior en la que, a medida que reproducía los versos de su propio modelo, ha introducido una variante, pero sin suprimir la palabra cambiada (no la ha suprimido al elegir para la palabra nueva un lugar en el poema distinto al de la palabra sustituida). En esa versión todavía más primitiva y que no se ha conservado habría escrito sin duda:

¿Dónde fueron despeñadas las cataratas  
 De tantos besos de amantes, que la historia  
 Con signos deslumbrantes luego al peregrino  
 Sobre el desierto traza, como un guante  
 Olvidado pregunta por su mano?

En la nueva versión, la primera autógrafa del poema, el poeta ha preferido como sujeto de “historia” el verbo “presentar” al verbo “trazar”, pero al adelantarlo para deshacer un fuerte hipérbaton se ha olvidado de eliminar el otro, que había situado en el verso siguiente.

En el segundo autógrafa reproduce la misma versión que luego acabará mecanografiando, pero aún deja ver restos de la primera: en el papel está claro que ha copiado “solloza” o “dulces”, pero ha corregido esas dos palabras con un trazo de tinta mucho más intenso para escribir encima “se goza” y “tibios” (y aún así se puede apreciar bajo la ‘g’ de “goza” la ‘ll’ de “solloza”). En el último verso también en un principio había copiado “te diré”, pero luego ha tachado “te” y ha escrito la ‘d’ de “diré” en mayúscula.

Cuando en el año 1958 prepara la tercera edición de *La realidad y el deseo*, Cernuda siente la tentación de seguir enmendando el poema para introducir una variante que le da un sentido muy distinto al que había pensado cuando compone la primera versión. Modifica ligeramente el verso 18 al sustituir “abran” por “broten”, pero altera completamente el verso 16 al intercambiar los pronombres de primera y segunda persona: “Ahórcate en mis brazos tan jóvenes”. Ya no desea su propia muerte sino la del amante.

<sup>5</sup> CERNUDA (2003b) 151.

EL POEMA “ADÓNDE FUERON DESPEÑADAS”  
Y LA MUERTE DE ORFEO

Cernuda elige el nombre de ‘Corsario’ para referirse probablemente a su amante Serafín Fernández Ferro, pensando en el protagonista Corsaire Sanglot de la novela surrealista de Robert Desnos, *La liberté ou L’Amour!* (París 1927). Serafín y Corsario tienen en común la vida errante (la palabra corsario procede del latín *cursus*, ‘acción de correr’), el primero por las calles madrileñas, el segundo por las parisinas, en busca de diferentes formas de amor. Los dos, además, llegan a tener un/una amante más o menos fijo/a: Serafín, al propio poeta y Corsaire, la bailarina Louise Lame. Es evidente, pues, que el sevillano, al llamar Corsario a su amante, está designando a Serafín, que cuando lo conoce era sobre todo un mendigo y vagabundo (había recorrido a pie el trayecto de La Coruña a Madrid). No sé si también Cernuda se llegó a identificar con Louise Lame por la homonimia y también por su muerte más o menos simbólica. Si bien el personaje del mendigo es propio del surrealismo, está claro que Cernuda se aprovecha de él para designar a su amante coruñés: lo sigue utilizando en *Donde habite el olvido*, y en ese libro ya nadie duda de que se está refiriendo a Serafín<sup>6</sup>.

Cernuda divide el poema en tres partes, que se corresponden con las tres estrofas que utiliza para distribuir sus diecinueve versos. En la primera parte/estrofa introduce el tema tradicional del *Ubi sunt?* para preguntar aséptica y también retóricamente —sin un destinatario claro— por la pasión amorosa (simbolizada por las cataratas de besos). Es un amor que pasará a la historia y que incitará a futuros amantes solitarios e insatisfechos a buscar su pareja (lo hacen como los peregrinos sedientos recorriendo el desierto). Para la evocación de esos amantes solitarios emplea la imagen del guante que, olvidado o tirado al suelo, pregunta por la mano a la que había cubierto (en el sentido eufemístico de amado).

Para los primeros versos de esa primera estrofa, Cernuda ha podido inspirarse en unos versos de la “Elegía a doña Juana la Loca” que Federico García Lorca incluyó en *Libro de poemas* (1918). El granadino recuerda el amor no correspondido de la reina castellana y le formula también preguntas que tratan el mismo tópico que Cernuda en su poema:

<sup>6</sup> Es TERUEL (2002) 93 quien insiste en el personaje del mendigo como típico de la literatura surrealista para descartar que su uso por Cernuda en *Los placeres prohibidos* deba interpretarse como una referencia a Serafín.

¿Dónde fueron tus besos lanzados a los vientos?  
¿Dónde fue tu tristeza de amor desgraciado?<sup>7</sup>

El sevillano parece inspirarse en el primero de esos versos de Lorca, pero los besos por los que pregunta sí son besos que obtuvieron correspondencia, porque lo son de amantes que se los han dado en un pasado en el que debieron prodigarse amor mutuo. La reina, en cambio, los arroja al viento porque en realidad no se los llegó a dar a nadie: son los besos propios de una “Princesa enamorada y mal correspondida”.

En la segunda estrofa Cernuda apela directamente a su amante con la convicción de que él puede responder a la pregunta que ha formulado en los versos iniciales. En este punto establece ya un tipo de amor que va a contraponer con el exaltado en la última estrofa. Para ese primer tipo de amor está pensando en todos los amantes de Corsario, los que buscan en su cuerpo satisfacer sus deseos, que se extinguen con la llegada de la muerte. Se refiere sin duda al amor mercenario de quienes contratan los servicios del joven muchacho.

En la última estrofa sigue dirigiéndose a Corsario para pedirle que abandone esos cuerpos y lo ame exclusivamente a él porque su deseo es mucho más duradero. Para ilustrar esa idea se representa muriendo en brazos de su amante de la misma manera que Orfeo murió en los brazos de las bacantes, que despedazaron su cuerpo porque el músico no quiso corresponder su amor<sup>8</sup>. De las muchas versiones que se difundieron de la muerte del músico de Tracia eligió Cernuda la que narra Virgilio al final de sus *Geórgicas*:

Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum  
Gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus  
Volueret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,  
Ah miseram Eurydicen! Anima fugiente vocabat:  
Eurydicen toto referebant flumine ripae<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> LORCA (2011) 26.

<sup>8</sup> En uno de sus últimos poemas en prosa que incluyó en *Ocnos*, el que titula “Regreso a la sombra”, CERNUDA (1977) 163-164 utiliza el mito de Orfeo para ilustrar el tema de la dicha irrecuperable. Se describe a sí mismo en una madrugada de Otoño sintiendo el frío de la ausencia más que el propio de una hora tan temprana y dispuesto a descender al Hades para recuperar la dicha perdida: “Como Orfeo afrontarías los infiernos para rescatar y llevar de nuevo contigo la imagen de tu dicha, la forma de tu felicidad. Pero ya no hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos...”. En su primer libro de poesía, *Perfil del aire*, ya parece aludir a él, como ha demostrado CABANILLAS (2005) 207.

<sup>9</sup> VIRG., *Geórg.* 4,523-527. La traducción al castellano, como las restantes de este trabajo, es nuestra.

[“Entonces también, cuando la cabeza arrancada del cuello marmóreo daba vueltas en medio del torbellino, arrastrada por el Hebro Eagrio, decía la voz misma y la lengua fría «Eurídice». «¡Ay, desventurada Eurídice!» exclamaba al írsele la vida: las riberas a lo largo de todo el río repetían «Eurídice»”].

Cernuda sin duda había leído estos versos de Virgilio porque recuerda casi literalmente alguna de las palabras que el poeta latino emplea en ellos: “la voz última que aún broten mis labios” (o incluso en la versión primitiva: “la voz última que abran mis labios”) es una adaptación bastante literal de *vox ipsa... anima fugiente vocabat* (“la voz misma... al írsele la vida”). El sevillano solo introduce una pequeña modificación con respecto al modelo latino: en lugar de pronunciar el nombre del amante prefiere declararle su amor también coincidiendo con su último aliento de vida.

Es más difícil demostrar si Cernuda tuvo presente la versión que Ovidio incluye de la muerte de Orfeo en sus *Metamorfosis*. Estoy seguro de que la había leído porque, como veremos más adelante, en esa narración sobre la fábula del músico de Tracia llegó a conocer su homosexualidad. Pero por el momento vale la pena centrarnos en los versos en los que Ovidio refiere la muerte de Orfeo y la caída de su cabeza al río Hebro:

Membra iacent diversa locis: caput, Hebre, lyramque  
Excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne,  
Flebile necio quid queritur lyra, flebile lingua  
Murmurat exanimis, respondent flebile ripae.  
Iamque mare invectae flumen populare relinquunt  
Et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi<sup>10</sup>.

[“Los miembros [de Orfeo] yacen en diversos lugares: la cabeza, Hebro, y la lira, tú recibes, y, ¡oh maravilla!, mientras se desliza en medio del río, no sé qué lloroso lamenta la lira, [no sé qué] lloroso murmura la lengua sin vida, [no sé qué] lloroso responden las riberas. Y habiéndose introducido en el mar [la lira y la cabeza] abandonan el río nativo y toman posesión de la playa de Lesbos en Metimna”].

El sevillano ha seguido mayoritariamente la versión de Virgilio, no solo al preferir la palabra “voz” a “lengua”, sino también al hacerla sonar cuando aún conserva un aliento de vida y no cuando ya la ha perdido por completo. Sin embargo, al poner en sus labios en ese último momento la expresión “te amo” en vez

<sup>10</sup> Ov., *Met.* 11,44-49.



del nombre de su amante, ha podido inspirarse en la falta de precisión de Ovidio, quien oye a la lengua no pronunciar un nombre sino expresar un lamento.

LA MUERTE DE ORFEO EN LA LITERATURA  
ESPAÑOLA, ITALIANA E INGLESA

Nuestro poeta pudo conocer las diferentes versiones que de los versos de Virgilio circularon en el Renacimiento español. El primero que había recreado (porque no se había limitado a traducirlos) los versos de Virgilio (pero sin olvidarse de los de Ovidio) es Garcilaso al principio de su égloga III (ca. 1536), en la dedicatoria que dirige a una María que tanto puede ser la de Cardona como la de Pimentel:

Y aun no se me figura que me toca  
Aqueste oficio solamente en vida,  
Mas con la lengua muerta y fría en la boca  
Pienso mover la voz a ti debida;  
Libre mi alma de su estrecha roca,  
Por el Estigio lago conducida,  
Celebrando t'irá, y aquel sonido  
Hará parar las aguas del olvido<sup>11</sup>.

El toledano da un paso más allá que Virgilio a través de Ovidio. Si el poeta de las *Geórgicas* describe la cabeza de Orfeo, desgajada de su cuerpo pero aún con vida, cayendo en el río Hebro y rodando por sus aguas, pronunciando antes de perecer el nombre de su esposa, Garcilaso se presenta a sí mismo, no con la cabeza cortada, sino con el alma liberada del cuerpo, navegando no sobre el río Hebro, sino sobre la laguna Estigia, recuperando la voz dedicada en exclusiva a esa dama ("la voz a ti debida") para cantar sus alabanzas. Garcilaso piensa que con su canto de muerto detendrá las oscuras aguas del Leteo, con las que ha identificado la laguna Estigia, y que de ese modo, al no llegar a recorrerlas del todo, evitará sus efectos amnésicos: el toledano cree, por tanto, en el poder del olvido.

El segundo autor que tuvo en cuenta los versos de Virgilio fue Juan Boscán, quien los traduce de manera muy literal cuando recrea la fábula de Orfeo y Eurídice como parte de la principal que trata en su *Leandro* (ca. 1540):

<sup>11</sup> GARCILASO DE LA VEGA (2001) 309 (*Églogas* 3,9-16).

Su cabeza, arrancada de los hombros,  
 Fue echada en el caudal entonces d'Hebro,  
 Y así como la trastornaba el agua,  
 Llevándola con su fuerza la corriente,  
 Su lengua fría “¡Eurídice!” llamaba;  
 “¡Ay cuitada d'Eurídice!” volvía  
 a decir, con el alma que se le iba;  
 allí las fuertes peñas respondían,  
 con el retumbo “Eurídice” sonando<sup>12</sup>.

Boscán ha suprimido la palabra *vox* de su fuente y ha convertido en sujeto de “llamaba” (*vocabat* en Virgilio) el sustantivo “lengua”, ateniéndose para ese cambio a Ovidio (*lingua murmurat*). Cernuda, pues, no llegó a tener en cuenta estos versos del barcelonés, porque eligió uno de los dos sujetos de Virgilio (*vox*) y descartó el de Ovidio.

Cernuda está en principio más cerca de Virgilio que de Garcilaso porque, al igual que el primero, pronuncia sus últimas palabras de amor aún con vida y sin haber fallecido del todo: aprovecha el último aliento de vida cuando sigue declarando su amor. Pero Cernuda no se muestra víctima de la violencia de mujeres a las que pueda haber desdeñado, sino de su propio amante al pedirle que lo abraza con tanta fuerza que llegue a ahogarlo (en el sentido de apretarle la garganta hasta el punto de dejarlo sin respiración y matarlo por asfixia).

Cuando el sevillano emplea la expresión “con la vista ahogada”, lo hace para referirse en principio a sus propios ojos que miran de forma especial por faltarle a él, una vez estrangulado por su amante, el aire para seguir respirando, pero también para aludir —sin olvidarse del músico de Tracia, al que se está equiparando— a su cabeza sumergida en las aguas del mar, que son los brazos de su amante, por encima de los ojos (el amante puede simbolizar el mar porque se llama Corsario). En esta segunda interpretación da a entender que, con la cabeza prácticamente entera bajo el agua (boca, nariz y ojos) y a punto de morir ahogado, al exhalar el último aliento es capaz aún de pronunciar esas dos palabras: “te amo”<sup>13</sup>.

Cernuda no pensaría en esta segunda interpretación cuando ya compuso en 1931 la primera versión del poema, porque había escrito originariamente “con los ojos perdidos” (extraviados por la asfixia). Enseguida decide introducir

<sup>12</sup> BOSCÁN (1992) 290 y (1999) 363 (*Leandro*, 1599-1567).

<sup>13</sup> TERUEL (2002) 93-94 reconoce en este verso una alusión al mito de Narciso, al interpretarlo “como una acción y efecto de ahogarse en los ojos del amante”.

el cambio por “con la vista ahogada” al recordar que la cabeza de Orfeo había caído al río Hebro y que había dicho el nombre de su esposa cuando rodaba en medio de sus aguas. Pero acabaría de confirmar esa interpretación al introducir en 1958, veintisiete años después, una importante modificación en el verso: “ahórcate en mis brazos tan jóvenes” (deja que rodee tu cuello con mis brazos tan jóvenes para estrangularte con ellos). El poeta en la primera versión aludía claramente a Serafín, diez años más joven que él, pero en la última ya no podía referirse a sí mismo, porque en 1958 había cumplido cincuenta y seis años. Si el poeta opta por esa modificación es para, de alguna manera, acentuar aún más el símil con Orfeo: si tú te dejas amar, como Eurídice se dejó amar por Orfeo, al permitir que abrace con cierta violencia tu cuello con mis brazos, yo también, como el músico, cuando mi cabeza esté en el agua, seguiré manifestándome mi amor. Incluso podría tácitamente identificar a las bacantes con esos cuerpos que Corsario, a petición del propio poeta, ha abandonado para amarlo solo a él. Pero es que el sevillano, además de tener en cuenta los versos de Garcilaso, que conocía muy bien, podría estar sugiriendo que bajo las aguas del mar —identificadas quizá con las que recorre el alma del toledano— seguiría amando a Corsario. No haría más que anticipar el mensaje que le transmitiría solo un año después en *Donde habite el olvido*: su amor no solo más allá de la muerte, sino también del olvido<sup>14</sup>.

Cernuda también había podido leer otras versiones de la muerte de Orfeo inspiradas en el relato de Virgilio. No es seguro que las llegara a conocer todas, pero es probable que tuviera acceso a las más importantes y difundidas en su época. Vale la pena recordarlas para determinar el grado de influencia que algunas pudieron ejercer en sus versos.

En *Il pastor Fido* (Venecia 1590), Battista Guarini presenta al protagonista, Martillo, dispuesto a ocupar el lugar de su amada Amarilli, que ha sido condenada a la pena capital (de ahí el título de la tragicomedia), y también a pronunciar su nombre en el momento de recibir la muerte (más al modo de Leandro que al de Orfeo):

Ricevi il tuo Mirtillo,  
Del tuo Fido pastor l'anima prendi,  
Ché, ne l'amato nome d'Amarilli  
Terminando la vita e le parole,  
Qui piego a morte le ginocchia e tacio<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> En ese libro llega a decir que “El mar es un olvido”: CERNUDA (2005) 205.

<sup>15</sup> GUARINI (1977) 225.

El sevillano podría haber usado la traducción castellana hecha por Cristóbal Suárez de Figueroa y reproducida en dos ediciones antiguas (Nápoles 1602 y Valencia 1609):

De tu pastor fiel recibe el alma,  
Que, en el amado nombre de Amarilis,  
Concluyendo la vida y la palabra,  
Las rodillas inclina a muerte y calla<sup>16</sup>.

Otro poeta sevillano, Juan de Jáuregui, también recreó la muerte del esposo de Eurídice en su *Orfeo* (Madrid 1624). Separa el momento de su producción del inmediatamente posterior en que describe la caída de su cabeza y lira al río Hebro:

La vida, entre los últimos alientos,  
Despide el labio que inspiró mil vidas;  
Y el resonar “Eurídice” en voz clara  
Fue el alma que su pecho desampara [...]

Próspero admite la cabeza y lira  
El Hebro Ismario en su ribera amena:  
Muerta la lengua a “Eurídice” respira,  
Rota la cuerda a “Eurídice” resuena<sup>17</sup>.

Cernuda pudo haber leído el poema de su paisano en muchas de las ediciones del siglo XIX: podría haber aprovechado para su versión las tres palabras claves de la muerte del músico tracio (“últimos”, “labio” y “voz”).

En el año 1708 el poeta inglés Alexander Pope había compuesto la “Oda a Santa Cecilia” en que narra la fábula de Orfeo hasta su muerte a manos de las Bacantes:

Now under hanging mountains,  
Beside the falls of fountains,  
Or where Hebrus wanders,  
Rolling in Maeanders,  
All alone,  
Unheard, unknown,  
He makes his moan;

<sup>16</sup> GUARINI (1602-1609) 232.

<sup>17</sup> JÁUREGUI (1825) 310 y 312 (*Orfeo* 5, 189-192 y 240-244). Véase también BERNIZ ALEGRE (2008) 689.



compuso el poema en la librería de León Sánchez Cuesta, no cabe descartar que tuviera acceso a ese volumen con los poemas de Pope traducidos al castellano. Para la segunda y tercera versión de su poema (“la última voz que aún abran mis labios”, “la última voz que aún broten mis labios”), pudo dejarse influir por la prosa de Jerónimo Valenzuela (“el último [nombre] que pronuncian sus labios”).

En *El estudiante de Salamanca* (Madrid 1840) José de Espronceda también recuerda la muerte de Orfeo (tanto en la versión de Virgilio como en la de Ovidio) cuando describe la muerte de Elvira después de poner en su boca un monólogo-carta dirigida a don Félix de Montemar. La desdichada muchacha muere de dolor y de amor en los brazos de su madre pronunciando también un nombre:

Y exhaló luego su postrer aliento,  
Y a su madre sus brazos se apretaron  
Con nervioso y convulso movimiento,  
Y sus labios un nombre murmuraron<sup>20</sup>.

Espronceda ha reproducido literalmente (pero en plural) el verbo *murmurat* de Ovidio, pero ha cambiado la *lingua* por los “labios”, pensando tal vez en la versión castellana de la oda de Alexander Pope. Sin embargo, también ha tenido en cuenta la versión de Virgilio, al ser más preciso que Ovidio cuando elige para el complemento de “murmuraron” el sustantivo “nombre”. Es posible que Espronceda haya podido seguir, además, el relato del propio Ovidio (solo unos versos después) sobre la muerte de Céix, donde, como veremos enseguida, halló la combinación de *murmurat* más el nombre de la esposa (en ese caso Alcione).

Estoy seguro de que Cernuda había leído a Espronceda en esos años, bien en los escolapios bien en la universidad de Sevilla con Pedro Salinas. En esos versos de *El estudiante de Salamanca* pudo encontrar la sugerencia de los “labios” que en el “postrer aliento” “murmuran” “un nombre” para la “voz última que aún abran [o broten] mis labios”. No creo sin embargo que para su muerte en los brazos de Corsario se inspirara en la que tuvo Elvira en los de su madre. Para ese detalle pudo basarse, como veremos, en una de las versiones de la muerte de Tristán e Isolda.

Más de treinta años después, otro poeta sevillano, Vicente Aleixandre, que tenía muy estrecha relación con Cernuda desde 1932, también se basó en la muerte de Orfeo para el poema “Presente, después”, incluido en la quinta y úl-

<sup>20</sup> ESPRONCEDA (1978) 104 (*El estudiante de Salamanca* 2,423-426).

tima parte de *Poemas de la consumación* (Madrid 1968). Aleixandre se refiere a un “nombre no revelado” que conviene identificar con la propia muerte como idea o forma (y no materia o materializada):

Basta. Tras la vida no hay beso y yo te siento.  
 Tus fenecidos labios me sugieren  
 Que vivo. O soy yo quien te llama.  
 Poner los labios en tu idea es sentirte  
 Proclamación. Oh, sí, terrible, existes.  
 Soy quien finó, quien pronunció tu nombre,  
 Como forma,  
 Mientras moría<sup>21</sup>.

EL ORFEO HOMOSEXUAL Y SU AMOR IMPOSIBLE  
 POR EL HIJO DEL VIENTO

Si Cernuda eligió la muerte de Orfeo para representar la suya en los brazos de su amante es porque sabía que el músico de Tracia había sido el primer homosexual de su tierra natal. El poeta alejandrino Fanocles, posiblemente del siglo III a.C., había compuesto un poema, *Los amorcillos o los bellos*, del que Estobeo llegó a recoger veintiocho versos para incluirlos en su floresta<sup>22</sup>. En esos versos el poeta alejandrino se refiere al amor que Orfeo sintió por Calais, el hijo de Bóreas y Ori-tia, y la muerte de que fue objeto el músico por las mujeres tracias tras haber despreciado su amor:

Cuán de corazón el hijo de Eagro, Orfeo el Tracio,  
 Amó a Calais, el hijo de Bóreas.  
 Pues se sentaba a menudo en umbríos bosques a cantar  
 Su deseo, mas sin tener el ánimo en paz  
 Porque desveladoras inquietudes su alma siempre  
 Consumían al contemplar al floreciente Calais.  
 Pérfidas, intrigantes, las Bistónides, rodeándole,  
 Le mataron con puntiagudo puñal bien afilado,  
 Porque fue entre los tracios el primero en mostrar  
 Amor masculino sin aceptar deseos de mujer.  
 Con bronce le cortaron la cabeza y al mar tracio  
 Junto a la lira al instante arrojaron

<sup>21</sup> Véase GARCÍA (2011) 209.

<sup>22</sup> Para esa cuestión véase MAREOVICH (1979).

Fijadas por un clavo, para ser llevadas por el mar  
 Empapadas de blanco oleaje ambas a la vez.  
 En la sagrada Lesbos las fondeó el canoso mar,  
 Y como un sonido de melodiosa lira  
 Se adueñó del agua, islas y húmedas playas, donde  
 Varones enterraron la canora cabeza de Orfeo  
 Y depositaron en la tumba la melódica lira, que incluso  
 Mudás rocas y odiosas aguas de Forco conmovía<sup>23</sup>.

Fanocles da a entender que Orfeo no fue correspondido por el hijo del viento, pues lo presenta sufriendo cada vez que se lo encuentra. Parece haberse inventado esa historia y silenciar en cambio la del músico con Eurídice seguramente por considerarlas incompatibles (la hetero y homosexualidad lo eran menos en la época helenística que en la propiamente clásica<sup>24</sup>). Si eligió a Calais como el ser amado por Orfeo es porque sabía que los dos habían coincidido en la expedición de las Argonáuticas. Y en su poema también describe la cabeza de Orfeo cantando cuando recorre primero el Hebro y después el mar hasta llegar a las playas de Lesbos. Si en vida lo ha presentado lamentando el desdén de Calais, cabe entender que en la muerte lo supone también entonando las mismas quejas por el amor que tanto le hizo sufrir.

Ovidio debió de conocer el poema de Fanocles porque también alude a la pederastia de Orfeo, que sitúa ya en el período de viudez, cuando el tracio había perdido por dos veces a su esposa:

[...] Omnemque refugerat Orpheus  
 Femeineam Venerem  
 [...]  
 Multas tamen ardor habebat  
 Iungere se vati; multae doliere repulsae.  
 Ille etiam Tracum populis fuit auctor amorem  
 In teneros transferre mares citraque iuventam  
 Aetatis breve ver et primos carpere flores<sup>25</sup>.

[“(...) Y Orfeo había rechazado todo amor femenino (...) A muchas dominaba el ardor de unirse al vate; a muchas les dolió ser despreciadas. Él fue el responsable en los pueblos de Tracia de introducir el amor entre varones afeminados y de

<sup>23</sup> FANOCLES (1994) 212-213. Para un análisis de cada uno de los versos del fragmento conservado es muy útil el trabajo de GONZÁLEZ DELGADO (2007).

<sup>24</sup> Es la conclusión a que llega SANTAMARÍA ÁLVAREZ (2008) 109-110 en su capital estudio sobre el tema.

<sup>25</sup> Ov., *Met.* 10,80-85.



coger [entre ellos] antes de la llegada de la juventud la breve primavera de la vida y las primeras flores”].

Ovidio reproduce casi literalmente algunos de los versos de Fanocles al atribuir a Orfeo la práctica del amor masculino en los pueblos de Tracia entre sus adolescentes<sup>26</sup>. Pero ha evitado la referencia particular al amor del músico por el hijo del viento seguramente para no restar protagonismo a Eurídice; no obstante, cuando narra su muerte, víctima de la furia de las mujeres ciconias, no llega a precisar el contenido de su canto mientras su cabeza ya sin vida rueda por el Hebro. Para ese momento de la fábula también podía recordar los versos en que Fanocles sugiere que su personaje lamenta ya en la muerte su amor difícil y amargo por Calais. Está claro que sigue la tradición antigua en que Orfeo y su lira cantan a su esposa mientras vagan por el río y el mar, pero tampoco hay que descartar que al presentarlo amante de adolescentes su lengua ya sin vida también pudiera murmurar sus nombres y sus amores.

El humanista, poeta y filólogo Angelo Poliziano compuso en los años setenta del siglo XV el primer drama profano en lengua vulgar, la *Fabula di Orfeo*, y en su parte final hizo pronunciar al personaje un canto en defensa del amor homosexual, inspirado en diferentes pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio. Poliziano se basa en el canto que Orfeo entona antes de su muerte en el poema latino pero, además de suprimir los ejemplos de amor heterosexual (Mirra y Cíniras, Venus y Adonis, etc.), utiliza la primera persona para los versos que en su modelo estaban en tercera:

E poi che sí crudele è mia fortuna,  
Già mai non voglio amar piú donna alcuna.  
Da qui inanzi vo' cor e fior' novelli,  
La primavera del sesso migliore,  
Quando son tutti leggiadretti e snelli:  
Quest'è piú dolce e piú soave amore [...]  
Fanno di questo Giove intera fede,  
Che dal dolce amoroso nodo avinto  
Si gode in cielo il suo bel Ganimede;  
E Febo in terra si godea iacinto;  
A questo santo amore Ercole cede  
Che vinse il mondo e dal bello Ila è vinto:

<sup>26</sup> Para la influencia del poema alejandrino en Ovidio, véanse SANTINI (1992) y MAKOWSKI (1996).

Conforto e maritati a far divorzio,  
E ciascun fugga el femenil conzorcio<sup>27</sup>.

El humanista italiano, sin embargo, no representó la caída de la cabeza de Orfeo al río Hebro ni las palabras que su lengua decía en el instante de su muerte. Ese episodio lo reservó para su silva más conocida, la *Nutricia*, escrita hacia 1486, en que vuelve a tratar la fábula de Orfeo para ilustrar el poder de la poesía. En la narración de la muerte de Orfeo mezcla algún elemento de la de Ceix (especialmente en el uso del verbo *movit* y del adjetivo *unam*):

Cum lyra divulgum caput a cervice cruenta  
Heu medium veheret resonans lugubre per Hebrum,  
Reliquias animae iam deficientis amatam  
Movit in Eurydicen tamen, illam frigidus unam  
Spiritus, illam unam moriens quoque lingua vocabat<sup>28</sup>.

[“Mientras, ¡ay!, la lira transportaba la cabeza separada del cuello ensangrentado a través del Hebro, resonando lúgubre, movió sin embargo hacia la amada Eurídice los restos del alma que ya estaba desfalleciendo, a ella sola llamaba su aliento helado, a ella sola también la lengua moribunda”].

Nuestro poeta tenía en su época muy a mano ediciones de la *Fabula di Orfeo*: la de Ferdinando Neri, publicada en 1911; la segunda de Giosué Carducci, salida un año después; y la de Attilio Momigliano, impresa en 1921. Es más difícil creer que pudo manejar la edición de las poesías latinas de Poliziano que había preparado Isidoro del Lungo (Florencia 1867).

Cernuda tampoco de debió leer los versos de Fanocles en su lengua original, pues no sabía el suficiente griego para llegar a entenderlos, pero no es imposible que pudiera conocerlos a través de la traducción latina de Hugo Grocio que Nicolaus Bach publicó en 1829 en la ciudad alemana de Halle:

Aut ut Thrax Orpheus Oeagro natus amavit  
Ex toto Calain corde Boreiaden  
Saepe suos ignes cantans consedit in umbra  
Silvarum, nec erat mens requieta viri.

<sup>27</sup> POLIZIANO (1988) 155-156 y (1997) 53-54 (*Orfeo*, 261-292). El humanista italiano conocía el poema de Fanocles, pues copia los versos referentes a Orfeo en el margen del incunable de las *Metamorfosis* impreso en Parma por Stefano Coralba el año 1477 (véase MARTELLI [1995] 98-99).

<sup>28</sup> POLIZIANO (1996) 193 (*Nutricia*, 300-305). Véase especialmente BOCCUTO (1993) 227.

Namque suis Calain dum formosum haurit ocellis.  
 Usque illi trivit pectora cura vigil  
 Hunc circumfusae acuunt minaciter enses  
 Bistonides strictos perfodiuntque latus,  
 Quod veneres docuit viduarum spernere Thraces  
 Et primus pueros auctor amare fuit.  
 Tum caput abscissum ferro plectrumque fidesque  
 Protinus iniiciunt in mare Threicium,  
 Pangentes clavis, ut caerulea aequoris unda  
 Roribus aspersum ferret utrumque simul.  
 Haec sacrae ad Lesbi canum mare detulit oram,  
 Flebilis utque chelys marmora voce replet?  
 Arvaque cincta mari pulsataque littora fluctu.  
 Hic caput Orpheum composuere viri  
 Dulcisonum tumulo et citharam, quae surdaque saxa  
 Et tristes Phorci carmine flexit aquas<sup>29</sup>.

[“O como el tracio Orfeo nacido de Eagro amó con todo su corazón a Calais, hijo de Bóreas, a menudo se sentó a la sombra de los bosques cantando sus fuegos, ni tenía su alma tranquila, porque mientras miraba con sus ojitos al hermoso Calais hasta que a él la pena que priva del sueño le consumió el corazón. Las Bistónides, después de haberlo rodeado, afilaron las espadas y empuñándolas con aire amenazador le atravesaron el costado, porque enseñó a despreciar los amores de las viudas tracias y fue el primero en amar a los niños. Entonces al instante arrojaron la cabeza, tras cortarla con hierro, el plectro y la lira al mar de Tracia, fijándolas con clavos, de modo que la ola azul del mar llevó a una y a la otra al mismo tiempo mojadas por sus gotas. Estos objetos llevó el mar cano a la costa de la sagrada Lesbos, y cuando lloraba la lira llena con su voz las llanuras marmóreas y los campos bañados por el mar y azotados por el oleaje, entonces los ciudadanos enterraron en una tumba la cabeza de Orfeo, de dulce sonido, y la cítara en un sepulcro, que con su canto conmovió a las sordas piedras y las tristes aguas de Forco”].

Nicolaus Bath siente la necesidad de explicar el prodigio de la cabeza de Orfeo cantando cuando la recogen los varones de Lesbos para darle sepultura junto a su lira. En su nota correspondiente precisa que la cabeza, al recorrer el mar, emitía sonidos tristes porque interpretaba que seguía cantando su amor imposible por el bello Calais: *Ita dicitur Orphei caput, quoniam a corpore avulsum et super mare directum, sonos lugubres edidisse perhibetur*<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> FANOCLES (1829) 191-198.

<sup>30</sup> FANOCLES (1829) 196.

Calais, como explica el propio Fanocles, es el hijo del viento, y aparece representado de la misma manera que el padre: con alas en los costados. En las *Metamorfosis* Ovidio ofrece esa caracterización de los dos personajes:

Mox pariter pennae ritu coepere uolucrum  
Cingere utrumque latus, pariter flavescere malae<sup>31</sup>.

[“Al poco empezaron a la vez las alas a ceñir uno y otro costado [de Calais y su hermano gemelo Zetes] a manera de aves, a la vez [empezaron] a salirles un vello rubio en los carrillos”].

En los versos inmediatamente anteriores el poeta latino había precisado que a los hermanos las alas no les salieron al nacer, sino en la pubertad, y describió a los dos con sendas cabelleras rubias (*rutilus... capillis*). En el poema en prosa en que, como ya hemos visto, Cernuda retrata muy puntualmente al muchacho coruñés, primero lo contempla en medio de la multitud “con sus ojos tan rubios como la cabellera”, para después representárselo en la soledad de su oscura habitación como “un anamita menudo”.

Es más verosímil que Cernuda hubiera manejado la traducción al italiano de Luigi Lamberti, quien había titulado los versos del poeta alejandrino “Elegia su la morte di Orfeo” y los había incluido en un volumen misceláneo de poesía griega (Venecia 1842):

Chiara prole d'Eagro il Trace Orfeo  
A Calai, di Borea figliuolo,  
Con tutto quanto il cor ligio sì feo,  
Ei spesso in selve di folt'ombra, e solo  
Sede cantando del suo amor l'obbietto,  
Né sapea trovar posa al vivo duolo.  
Ché le vigili cura il mesto petto  
Rodean sempre, mentr'ei stava ammirando  
La florida beltà del giovanetto;  
Ma l'empie donne di Bistonia in bando  
Lo cacciar della vita, armate il rio  
Braccio di lungo ed affilato brando.  
Però che dei garzoni egli il desio  
Primiero infuse alle Treicie sponde,  
E i femminili amor spinse ad obblo.

<sup>31</sup> Ov., *Met.* 6,714-718.

Perciò sol le baccanti furibonde  
 Il bel capo fer tronco, e dell'estreme  
 Rive lo dier del Tracio mar all'onde,  
 Su la sua cetra infisso, acciò che insieme  
 N'andassero amendue dalla marea  
 Travolti, e dall'azzurra onda che freme.  
 Ma l'onda spumeggiante alla Lesbea  
 Sacra isola gli addusse, e un suono arguto  
 Come di lira, tutto il mar empiea,  
 E l'isole e le ripe del canuto  
 Flutto asperse, la 've gli uomin di amara  
 Pompa al teschio vocale offrir tributo.  
 Quindi all'avello imposero la chiara  
 Lira che la pietate a muta pietra  
 Spirar seppe, e di Forco all'onda avara<sup>32</sup>.

Si bien no es del todo seguro, parece bastante verosímil que Cernuda pensara en Calais para convertirlo en referente de su amante Serafín, a quien en libros posteriores llama arcángel o simplemente ángel<sup>33</sup>. En uno de los poemas de *Un río, un amor*, demuestra su familiaridad con la obra de Ovidio al recordar literalmente la iconología clásica del viento: “Mas el viento no mueve sus alas irisadas”<sup>34</sup>.

En otro poema, pero ya de *Los placeres prohibidos*, el que empieza “Estaba tendido”, el sevillano se imagina a su amante con una espalda tan sedosa, que la llega a comparar a dos alas plegadas, y con un cuerpo tan extraordinario que deja de sentirlo por escapársele entre sus brazos: “Sus espaldas parecían dos alas plegadas [...] Era un cuerpo tan maravilloso que se desvaneció entre mis brazos”<sup>35</sup>.

Cernuda no solo parece aludir a Serafín al presentar a su amante como una especie de ángel, sino también a Calais, por describirlo con alas y tan evanescente como el viento. En el poema menciona un río que pasa por debajo del cuerpo de los amantes y que debe simbolizar, como el libro antes citado y que lleva esas

<sup>32</sup> FANOCLES (1842) 139.

<sup>33</sup> En su diario de enero de 1933, como ya hemos visto, identifica muy explícitamente al arcángel con Serafín. También lo hace implícitamente en un poema de *Donde habite el olvido* titulado así, como ya hicieron notar MARTÍNEZ NADAL (1983) 272 y LAGUNA MARISCAL (2005) en su blog sobre tradición clásica.

<sup>34</sup> CERNUDA (1999) 52. También pudo conocer esa iconología del viento a través de unos versos de las *Soledades* de Góngora (2,181-184): “de cuyos dulces números [del “canto métrico” del peregrino] no poca / concetiosa suma, / en los dos giros de invisible pluma / que fingen sus dos alas, hurtó el viento” (GÓNGORA [1994] 445).

<sup>35</sup> CERNUDA (1999) 94.

dos palabras, el amor que se profesan. Es curioso que sobre las aguas de ese río el poeta arroje una sombra, un puñal y un ala y que al final admita que de las dos últimas acaba no sabiendo nada. Tampoco resulta descabellado y demasiado arriesgado pensar que el sevillano, sobre todo teniendo en cuenta que lo haría de manera muy evidente en *Donde habite el olvido*, haya utilizado esas tres cosas para caracterizar a su amante como Serafín (ala), Ferro (puñal) y como hijo del viento (sombra). En su ensayo sobre “Bécquer y el romanticismo español”, publicado en 1935 en la revista *Cruz y Raya*, define el amor a partir no solo de los versos de su paisano sino también de los suyos: “Un agudo puñal de acerados filos, alegría y tormento es el amor; no una almibarada queja artificiosa”<sup>36</sup>.

En ese poema, con la desaparición del puñal y del ala, podría estar anunciando o previendo de alguna manera la ruptura con su amante: el río del amor los ha arrastrado con el remolino de sus aguas, al igual que el río Hebro se había llevado la cabeza de Orfeo.

El holandés Hugo Grocio elige el plural *ignes* (“fuegos”) para traducir el singular πόθος (“deseo”) del original griego, y Cernuda debió reparar en ese plural que el traductor latino usó para definir a Calais, porque podía haberlo decidido a identificarlo con Serafín, que en hebreo, además de “serpiente”, como ya hemos visto, también significa “abrasador”, al relacionarse con la raíz *sfr*, que tiene el sentido de “quemar”, “abrasar”, no tanto porque el animal en cuestión —que a veces también ha llegado a designar a serpientes voladoras y dragones— expulsara fuego por la boca, sino por la sensación abrasadora del veneno que inoculaba. Cuando en su diario de enero de 1933 se imagina en sueños la visita de Serafín, a quien llama con el pseudónimo arcángel, parece estar aludiendo —después de haberlo hecho a la primera (como hemos podido comprobar antes)— a esa segunda etimología del nombre de su amante coruñés: “O mejor, su recuerdo no, su nombre, Arcángel, pensado con signos ardientes, como una marca que recibiese súbitamente mi memoria...”<sup>37</sup>.

Si bien no cabe descartar que pueda tratarse de una casualidad, la coincidencia es llamativa e invita a sugerir que el sevillano tuviera noticia del amante que tanto hizo sufrir a Orfeo y para el que hallaría evidentes analogías con el chapero coruñés.

Cernuda sabía que Virgilio evocaba en el instante de la muerte de Orfeo a la esposa a la que el músico tanto amaba y por la que había sido amado, pero también debía estar al corriente del Orfeo homosexual, cuya cabeza sin vida seguía

<sup>36</sup> CERNUDA (2002) 70.

<sup>37</sup> CERNUDA (2002) 374.

cantando por el amor de un muchacho que nunca llegó a corresponderlo y que tanto le hizo sufrir. Está muy claro que se había reconocido en ese segundo Orfeo no solo por su condición de homosexual, sino también por la canción amarga que había entonado tanto en vida como en la muerte.

MUERTES SIMILARES DE OTROS PERSONAJES  
MITOLÓGICOS Y DE FICCIÓN

Cernuda había preferido en una primera versión del poema la expresión “con los ojos perdidos” para indicar la asfixia de que era víctima al ser estrangulado por Corsario. Muy poco después opta por la construcción más ambigua “con la vista ahogada”, pensando también en los mismos efectos que sufría su mirada por faltarle a él el aire en los brazos de su amante, pero pretendiendo introducir una correspondencia aún más palmaria entre su cabeza y la de Orfeo, al sugerir la suya también cayendo al agua como la del músico.

Para ese detalle había podido tener en cuenta la muerte de otro personaje mitológico, el de Céix, que muere ahogado en el mar tras naufragar el barco en el que viajaba. Estando ya en el agua, en medio de un mar alterado por un fuerte temporal, luchando por salvar la vida pero consciente de que va a morir, dirige la mirada hacia donde cree que puede estar su hogar y, mientras nada, no tiene más nombre en su boca ni palabra en su pensamiento que el de su esposa Alcíone (que incluso lo llega a decir cuando las olas lo anegan por completo). El relato de esta muerte agónica lo ofrece Ovidio en sus *Metamorfosis*, obra que Cernuda debió de haber leído ya en el bachillerato cuando estudiaba en los escolapios:

Patriae quoque uellet ad oras  
Respicere inque domum supremos uertere uultus,  
verum ubi sit, nescit...  
[...]  
nam plurima nantis in ore est  
Alcyone coniunx: illam meminitque refertque,  
Illius ante oculos ut agant sua corpora fluctus,  
Optat, et examinis manibus tumuletur amicis;  
Dum natat, absentem, quotiens sinit hiscere fluctus,  
Nominat Alcyonem ipsisque in murmurat undis.  
Ecce super medios fluctus niger arcus aquarum  
Frangitur et rupta mersum caput obruit unda<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Ov., *Met.* 11,546-567.

[“También quisiera volver la mirada a las orillas de la patria y dirigir por última vez el rostro al hogar, pero no sabe dónde está... [...] porque mientras nada es a su esposa Alcíone a la que tiene en la boca siempre; y a ella recuerda y nombra, y desea que las olas lleven sus cuerpo ante ella, y sin vida sea enterrado por las manos amadas; mientras nada, pronuncia el nombre de la ausente Alcíone cuantas veces las olas le permiten abrir la boca, y lo murmura en las propias aguas. He aquí que sobre las olas que lo arrastran se rompe un oscuro arco de aguas y la cabeza sumergida se hunde por las olas deshechas”].

Los autores medievales y renacentistas que narraron la fábula de Leandro y Hero también hicieron que el célebre amante de Abidos, muerto en unas circunstancias muy similares a las de Céix (también ahogado en el mar a causa de un temporal), pronunciara el nombre de su amada Hero cuando ya estaba tragando el agua de la muerte. Juan Boscán, a quien Cernuda también pudo haber leído junto a Garcilaso, en su poema sobre esta fábula —el mismo en que también reproduce la muerte de Orfeo, como ya hemos visto antes—, describe la de Leandro igual a la de Céix:

Este andar peleando duró tanto,  
 Que Leandro, que'n fin era de carne,  
 Comenzó el triste de perder sus fuerzas.  
 Empezaron sus brazos a vencerse,  
 Sus piernas anduvieron desmayando,  
 Entrábale la muerte con el agua  
 Y dél a su placer tornaba el tiempo.  
 Él, viéndose morir entre'stos males,  
 La postrer cosa que hizo el desdichado  
 Fue alzar los ojos a mirar su lumbre.  
 Y aquel poco de aliento que tenía  
 Echole todo en un gemido bajo,  
 Envuelto en la mitad del nombre d'Hero.  
 Y allí un golpe le dio del mar tan bravo,  
 Que le sorbió del todo en un instante<sup>39</sup>.

Para la muerte de Leandro Boscán no se basó en los versos de Ovidio ni en los del epilio de Museo, sino especialmente en un texto en prosa que el valenciano Joan Roís de Corella había compuesto hacia 1460 sobre la fábula y que había titulado *Història de Leandre i Hero*:

<sup>39</sup> BOSCÁN (1992) 323-324 (*Leandro*, 2753-2767).



E, si un poc espai lo cap de les ones alçava, reclamant lo nom d'Hero escopia l'aigua salada, la qual, ab terrible perfidia, volia entrar en lo cos de Leànder; però l'amor d'Hero així tot l'ocupava, que a les amargues aigües l'entrada defenia [...] i ab l'agonia de la mort que ja l'assaltava, dreçà los ulls a la torre d'Hero, per qui moria, i, abandonat a la fúria de la mar tempestuosa, ensems ab l'ànima tals paraules se partiren:

Cuita, cos mort, que l'amor que et fa perdre  
Te guiarà fins al peu de la torre:  
Seguint del foc la miserable ensenya,  
Fes-te present a la plorosa Hero.

La darrera síl·laba del nom d'Hero en aquest món fón terme del seu parlar, amar e viure<sup>40</sup>.

Cernuda pudo haber leído perfectamente el texto de Corella, porque en 1922 se había publicado en Valencia una edición de la *Història* junto a otra de sus obras, *Lo jardí de Amor*, que llegó ser muy popular y manejable por el formato tan pequeño, el dieciseisavo, que su anónimo editor había utilizado. El texto de esta edición reproducía sin más el que había fijado en la suya, que era crítica, Ramón Miquel i Planas (Barcelona 1913).

El poeta italiano Bernardo Tasso en su versión de la *Favola di Leandro e d'Ero* (Venecia 1537) también había tenido en cuenta el tipo de muerte de Céix, pero no para atribuírselo a Leandro, sino a Hero, y para poner en boca de la moribunda las mismas palabras (salvo el nombre) que Virgilio pone en la de Orfeo:

Finita fu, la disparata moglie  
Col marito abbracciata si sommerse,  
Dicendo ancor con la gelata lingua:  
“Ah, misero Leandro!” A la cui voce  
Risunò l'onda: “Ah, misero Leandro!”<sup>41</sup>

El poeta inglés George Chapman, que acabó el poema que Christopher Marlowe había dejado incompleto, publicó en Londres su parte junto a la de su amigo en 1598 con el título *Hero and Leander*. Para describir la muerte de Hero se basó claramente en la versión de Tasso:

<sup>40</sup> CORELLA (2001) 164.

<sup>41</sup> TASSO (1995) 411 (*Favola di Leandro*, 658-662).

She saw him, and the sight was much more  
 Than might have served to kill her: should her store  
 Of giant sorrows speak? Burst, die, bleed,  
 And leave poor plaints to us that shall succeed.  
 She fell on her love's bosom, hugged it fast,  
 And with Leander's name she breathed her last.  
 Neptune for pity in his arms did take them,  
 Flung them into the air, and did awake them<sup>42</sup>.

[“Ella [Hero] lo vio [el cadáver de Leandro], y la visión [del cadáver] era mucho más de lo que podía haber necesitado para suicidarse: ¿podría hablar de la acumulación de sus gigantescas penas? Explota, muere, sangra y deja sus pobres lamentos a nosotros que seguiremos. Ella se abalanzó sobre el pecho de su amante, lo abrazó fuertemente y con el nombre de Leandro exhaló el último suspiro. Neptuno por piedad en sus brazos los acogió, los arrojó al aire y despertó”].

Cernuda recuerda en *Historial de un libro* que no sintió demasiado interés por la literatura italiana, por identificarla con uno de sus autores más en boga entonces, Gabriele D’Annunzio, el inspirador de la ideología fascista de Benito Mussolini. Pero el sevillano no es sincero, porque en *Donde habite el olvido* recrea de manera muy literal unos versos del *Inferno* de Dante<sup>43</sup>. Reconoció sin embargo una gran admiración por la literatura inglesa, pero en 1931 aún no estaba demasiado familiarizado con sus autores. En algún momento de su vida pudo haber sentido curiosidad por conocer las obras de un poeta que como Christopher Marlowe había escandalizado por su conducta inmoral y su manifiesta homosexualidad: la continuación del *Hero and Leander* de George Chapman solía reproducirse en todas las ediciones de Marlowe (y casi nunca se anunciaba en la portada). Es posible —pero no lo he comprobado— que en Madrid circulara algún ejemplar de *The Works of Christopher Marlowe*, en la edición de Charles F. Tucker Brooke (Oxford 1910), que reproduce el *Hero and Leander (including Chapman’s Continuation)*.

Cernuda podía haber aprovechado la imagen de la muerte de Hero abrazada al cadáver de Leandro para la suya propia, también abrazado al cuerpo de su amante Serafín. La deuda con los versos de Chapman sería aún más evidente en la versión de la tercera edición de *La realidad y el deseo*: al pedirle a su amante que se ahorcara en sus brazos, podía invitarle a morir entre ellos para poder a su vez morir él también, como lo hace Hero, sobre su cadáver. En 1958, que es

<sup>42</sup> MARLOWE (2007) 75 (*Hero and Leander*, 6,268-275). Para estas diferentes muertes de Leandro es fundamental el trabajo de MORROS MESTRES (2013).

<sup>43</sup> Es deuda que ya advierte muy sagazmente JIMÉNEZ MILLÁN (2003) XLV.

cuando introduce —como hemos visto— esta variante, estoy seguro de que el sevillano había leído a Marlowe porque había pasado en Inglaterra casi diez años, desde 1938 a 1947. En esos años podía haber manejado también la edición que de sus poemas hizo L.C. Martin (Londres, 1931).

Pero Cernuda, si cambió el verso en cuestión en los términos en que lo hizo, es también pensando en asesinar a su amante para luego suicidarse en sus brazos y declararle su amor en el último suspiro. En esa interpretación del final del poema el sevillano sin duda había tenido en mente la muerte de Otelo, quien ahoga a Desdémona creyendo que le ha sido infiel con Casio para luego, al saber que era inocente, atravesarse con su espada y aprovechar el postrer aliento para besar la boca de su difunta esposa<sup>44</sup>. En 1958 Cernuda había leído la obra de Shakespeare (e incluso había traducido el *Troilus*) y debía de conocer muy bien el *Otelo*. Como aficionado, al cine también pudo haber visto muchas de las versiones cinematográficas que hasta esa fecha se habían hecho ya de la obra del dramaturgo y poeta inglés, y en especial la de Orson Welles, estrenada en 1952.

Cernuda también pudo haber conocido por entonces algunos de los textos franceses que debió de manejar Shakespeare para su tragicomedia. El poeta sevillano debió de sentirse atraído por el mito de Tristán e Isolda, a cuyas diferentes versiones pudo haber tenido acceso en sus estancias en París, pero también en Londres y Estados Unidos. En *Le Roman de Tristan*, fechado hacia 1173, de Thomas de Inglaterra, habría leído primero la muerte del protagonista pronunciando el nombre de la amada no una, sino cuatro veces (como había hecho Ovidio con Céix), y después la de Isolda abrazado al cadáver de su amante mientras le besa la boca:

“Amie Ysolt” —treis feiz dit,  
A la quarte rent l’esperit [...].  
[...]  
Embrace le, si se estent,  
Baise la buche e la face  
E molt estreit a li l’enbrace,  
Cors a cors, buche a buche estent,  
Sun esperit a itant rent,  
E murt dejuste lui issi<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> SHAKESPEARE (2011) 164. He usado la traducción de Menéndez Pelayo porque, publicada en 1881, pudo llegar a conocerla nuestro poeta.

<sup>45</sup> LACROIX-WALTER (1989) 478 y 482. Pero la muerte imprevisible de la amada sobre el cuerpo sin vida del amante es un motivo popular y difundido en la novelística medieval: aparece, por ejemplo, en

El sevillano también pudo haber tenido en cuenta otra versión de la muerte de esos amantes, la que narra el anónimo autor de *Le roman de Tristan en prose*, de principios del siglo XIII; en esa versión, los dos amantes mueren al mismo tiempo como consecuencia de la fuerza con que él la abraza a ella, juntando también sus bocas para besarse en el último aliento:

Lors [Tristán] estraint la roïne contre son pis de tant de force co mil avoit, si qu'il li fist le cuer partir, et il meïsmes morut en cel point, si que bras a bras et bouce a bouce morurent li doi amant et demourerent en tel maniere embracié, tant que cil de laiens quidoient qu'il fussent em pasmisons, quant il virent apertement qu'il estoient mort andoi et que recouvrier n'i estoit: et mort sont ambedoi, et par amour, sans autre confort<sup>46</sup>.

Esa misma versión Cernuda también pudo haberla leído en una de las traducciones de la obra al italiano, especialmente la conocida con el título de *Tristano Riccardiano*, de finales del siglo XIII, que sigue fielmente el texto francés:

E allora si stende la reina supra lo suo petto, elli sì strinse di tanta forza com'elli aveva, si ch'elli le fece lo cuore partire. Ed elli medesimo morire a quello punto; si che braccia a braccia e a bocca a bocca morirono li due pazienti amanti. E dimorano in tale maniera abbracciati, tanto che tutti quelli di là entro che credeano che fussero tramortiti ambendue per amore. Altro reconforto non v'àe<sup>47</sup>.

A la luz de esta segunda versión de la muerte de Tristán e Isolda, Cernuda habría también pensado en una muerte simultánea con Serafín, a quien ahogaría en sus brazos a la vez que él también se ahogaría en los suyos para aprovechar el último aliento, no para besarlo en la boca, sino declararle un amor que no podía extinguirse con la vida. En ese poema, el mejor sin duda de *Los placeres prohibidos*, el sevillano está anticipando el tema del libro que empezará a componer precisamente en la primavera de 1932, *Donde habite el olvido*: el deseo que no logrará apagar ni bebiéndose todas las aguas del Leteo. El deseo es más poderoso que la amarga muerte y solo pudo inspirárselo Serafín Fernández Ferro.

---

Boccaccio (*Decameron* 4,8) y en prácticamente todas las versiones de la leyenda de los amantes de Teruel.

<sup>46</sup> HARF-LANNER, L. (1997) 199.

<sup>47</sup> PARODI-HEJKANT (1992) 405.

## CONCLUSIÓN

Cernuda compuso un poema en cuyos últimos versos representó la muerte de Orfeo para dejar claro a quien se lo inspiró que lo amaría más allá de la muerte y el olvido. Si eligió al músico de Tracia para compararse consigo mismo es porque conocía su pasión por los jóvenes adolescentes (Serafín tenía dieciséis años cuando nuestro poeta se enamoró de él). Esa tendencia sexual del personaje la había leído sin duda en tres versos de las *Metamorfosis*, que Angelo Poliziano había ampliado con una clara intención de reivindicar el amor efébo (el humanista italiano fue acusado de practicarlo en su vida privada y compuso también epigramas en griego y en latín en que lo exaltaba sin ningún tipo de ambigüedad). Es prácticamente seguro que Cernuda conoció la historia de desamor entre Orfeo y Calais, el hijo del viento, y si no la leyó directamente en la traducción latina de Nicolaus Bach (Halle 1829) o en la italiana de Luigi Lamberti (Venecia 1842), lo pudo hacer en el resumen que había ofrecido Camillo Cessi en su libro sobre la poesía helenística (Bari 1912) o en la *Enciclopedia italiana di science, lettere ed arti*, publicada entre los años 1929 y 1936 en treinta y cinco volúmenes. Me parece bastante evidente que caracteriza a Serafín con algunos de los atributos de Calais (la hermosura, las alas y su crueldad).

El poeta sevillano reelaboró el poema, especialmente en su parte final, para no solo evocar la muerte de Orfeo (lo continúa haciendo al dedicarle en el instante de la suya palabras de amor a su amante Corsario), sino también la de Tristán e Isolda y Otelio y Desdémona: estrangula o ahoga primero a su amante para inmediatamente morir él no besando su boca, sino pronunciando las mismas palabras que en la primera versión. Esa reelaboración la lleva a cabo ya al final de su vida (siete u ocho años antes de su muerte real) y demuestra que el muchacho del que se había enamorado perdidamente en su juventud lo seguía obsesionando también en la vejez.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNIZ ALEGRE, B. (2008), "El Orfeo de Juan de Jáuregui: influencia del mito de Orfeo de la *Geórgica* IV de Virgilio a través del comentario de Juan Luis de la Cerda", en J.M. MAESTRE MAESTRE-J. PASCUAL BAREA-L. CHARLO BREA (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. IV. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, 5 vols., Alcañiz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1,681-690.
- BOCCUTO, G. (1993), "Il mito di Orfeo nei *Nutricia* di Poliziano", en L. ROTONDI SECCHI TARUGI (ed.), *Il mito nel Rinascimento*, Milán, Nuovi Orizzonti, 217-240.
- BOSCÁN, J. (1992), "Leandro", en C. CLAVERÍA (ed.), *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 245-324.
- BOSCÁN, J. (1999), "Leandro", en P. RUIZ PÉREZ (ed.), *Poesía*, Madrid, Akal, 323-407.

- CABANILLAS, A. (2005), "Luis Cernuda: lectura y reescritura de los clásicos", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 10, 203-213.
- CESSI, C. (1912), *La poesía ellenística*, Bari, Laterza.
- CERNUDA, L. (1977), *Ocnos*, ed. D. MUSACCHIO (ed.), Barcelona, Seix Barral.
- CERNUDA, L. (1999), *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*, D. HARRIS (ed.), Madrid, Cátedra.
- CERNUDA, L. (2002), *Prosa I y II*, D. HARRIS-L. MARISTANY (eds.), Madrid, Siruela.
- CERNUDA, L. (2003b), *Los placeres prohibidos. Versión original del texto y manuscrito*, F. CHICA (ed.), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- CERNUDA, L. (2005), *Poesía completa*, D. HARRIS-L. MARISTANY (eds.), Madrid, Siruela.
- CORELLA, J.R. de (2001), *Les proses mitològiques*, J.L. MARTOS (ed.), Alicante-Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ESPRONCEDA, J. de (1978), *El estudiante de Salamanca. El Diablo mundo*, R. MARRAST (ed.), Madrid, Castalia.
- FANOCLES (1829), en Nicolaus BACH (ed.), *Philetæ Coi, Hermesianactis Colophonii atque Phanoclis Reliquiae*, Halle, Libreria Gebaueria, 191-201.
- FANOCLES (1842), en Archiloco, Solone, Focilide, Pitagora, Fanocle, Venecia, Giuseppe Antonelli.
- FANOCLES (1994), *Amorcillos o los Bellos*, en J.A. MARTÍN GARCÍA (ed. y trad. cast.), *Poesía helenística menor (poesía fragmentaria)*, Madrid, Gredos, 212-213.
- GARCÍA, M.Á. (2011), "Memoria, soledad y olvido: la consumación poética de Vicente Aleixandre", en S. ARLANDIS-M.Á. GARCÍA (eds.), *Olvidar es morir. Nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*, Valencia, Universitat de València, 193-212.
- GARCILASO DE LA VEGA (2001), *Obra poética y textos en prosa*, B. MORROS (ed.), Barcelona, Crítica.
- GÓMEZ CANSECO, L. (1994), "La mitología en Cernuda después de *Invocaciones*", en L. GÓMEZ CANSECO (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 111-134.
- GÓNGORA, L. DE (1994), *Las soledades*, R. JAMMES (ed.) Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2007), "ΑΙΤΙΑ Y ΕΡΩΣ ΠΑΙΔΙΚΟΣ en Phanocles", *Anuario de Estudios Filológicos* 25, 151-165.
- GUARINI, B. (1602-1609), *El pastor Fido traducido por Cristóbal Suárez de Figueroa*. Ediciones de Nápoles 1602 y Valencia 1609. Textos preparados por Enrique SUÁREZ FIGAREDO. Disponible en <[http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/Suarez\\_Figueroa\\_PastorFido\\_02y09.PDF](http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/Suarez_Figueroa_PastorFido_02y09.PDF)>.
- GUARINI, B. (1977), *Il pastor Fido*, E. BONORA (ed.), com. L. BANFI, Milán, Mursia.
- HARF-LANNER, L. (ed.) (1997), *Le roman de Tristan en prose*, Ginebra, Droz.
- JÁUREGUI, J. de (1825), *La Farsalia*, R. FERNÁNDEZ (ed.), Madrid, Imprenta Real.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2004), "Introducción", en L. CERNUDA, *Donde habite el olvido. Versión original y manuscritos*, A. JIMÉNEZ MILLÁN (ed.), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, XIII-LVI.
- LACROIX, D.-Ph. WALTER (eds.) (1989), *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, París, Librairie Générale Française.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2005), "El amor ausente: Luis Cernuda y Lucrecio", en *Tradición clásica* (blog): <<http://tradicionclasica.blogspot.com.es/2005/12/el-amor-ausente-luis-cernuda-y.html>>.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (1991), "«Historial de un libro»: presencia de los mitos y de los dioses griegos en las obras de Luis Cernuda", *Florentia Iliberritana* 2, 299-314.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (1998), "Luis Cernuda: la construcción de un mito", *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philologica Romanica*, 71, 75-83.
- LORCA, F.G. (2011), *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MAKOWSKI, J.F. (1996), "Bisexual Orpheus: pederasty and parody in Ovid", *The Classical Journal* 92, 25-38.
- MAREOVICH, M. (1979), "Phanocles ap. Stob. 4.20.47", *American Journal of Philology*, 3, 360-366.

- MARLOWE, C. (2007), *The Complete Poems and Translations*, S. ORGEL (ed.), Londres, Penguin Group.
- MARTELLI, M. (1995), *Angelo Poliziano: storia e metastoria*, Lecce, Conte.
- MARTÍNEZ NADAL, R. (1983), *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiparión.
- MORROS MESTRES, B. (2013), “La moralización del *Leandro* de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula”, *Studia Aurea* 7, 199-266.
- PARODI, E.G.-M.-J. HEIKANT (eds.) (1992), *Tristano Riccardiano*, Pratiche Editrice, Parma.
- POLIZIANO, A. (1988), *Stanze. Fabula di Orfeo*, S. CARRAI (ed.), Milán, Mursia.
- POLIZIANO, A. (1996), *Silvae*, F. BAUSI (ed.), Florencia, Olschki.
- POLIZIANO, A. (1997), *Poesie volgari*, F. BAUSI (ed.), 2 vols., Roma, Vecchiarelli Editore.
- POPE, A. (1817), *Cantos pastorales escritos en inglés y traducidos del francés por D. Gerónimo Valenzuela*, Madrid, Imprenta de Burgos.
- POPE, A. (1966), *Poetical Works*, H. DAVIS (ed.), Londres, Oxford University Press.
- SANTAMARÍA ÁLVAREZ, M.A. (2008), “La muerte de Orfeo y la cabeza profética”, en A. BERNABÉ-F. CASADESÚS (eds.), *La tradición órfica. Un reencuentro*, Madrid, Akal, 105-136.
- SANTINI, C. (1992), “La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio”, *Giornale Italiano di Filologia* 44, 173-181.
- SHAKESPEARE, W. (2011), *Otelo*, trad. M. Menéndez Pelayo, pról. J.I. García Garzón, Madrid, Edaf.
- TASSO, B. (1995), “Favola di Leandro e d’Ero”, en D. CHIDO (ed.), *Rime*, vol. 1, Turín, Res, 390-411.
- TERUEL, J. (2002), *El trampolín y el atleta (Un estudio sobre “Los placeres prohibidos”)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.