

Fantasías legendarias y épicas de la Europa latina ambientadas en la antigüedad

Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez

1. Fantasía legendaria y fantasía épica

La fantasía épica y la ficción histórica ambientada en civilizaciones temporal y/o geográficamente lejanas son dos clases de universos ficticios que han corrido paralelas, pero sin excluir intersecciones, desde que aparecieron en su configuración moderna en las décadas que siguieron a las guerras napoleónicas. Durante siglos, los escritores habían atribuido actos y mentalidades propias de la contemporaneidad medieval o barroca a los héroes de la Antigüedad pagana, fuera esta europea (Grecia y Roma clásicas y, en menor medida, los antiguos nórdicos, celtas y eslavos) o no (Persia, India y también Israel, si consideramos que su dios es étnico y se comporta a todos los efectos como una divinidad pagana). Con el Romanticismo y su búsqueda de lo pintoresco, del *color local*, se produjo un cambio de paradigma. Ya no se trataba de acercar al público del presente, como si los héroes homéricos fueran caballeros medievales o las mujeres de la Persia antigua fueran damas

de la corte del Rey Sol, unos personajes cuyo paganismo los hacía profundamente distintos en costumbres y mentalidad a la mayoría de los europeos, ya culturalmente cristianizados. Al contrario, los románticos y sus sucesores, antes de que el *presentismo* posmoderno hubiera plagado la ficción histórica de anacronismos flagrantes, se esforzaban al contrario por conferir a esos personajes paganos y a su ambiente todo el atractivo de lo exótico mediante la descripción detallada de aquello que difería de la modernidad industrial y de la mentalidad contemporánea. Por supuesto, no siempre se conseguía escapar a los intereses y prejuicios del día, tal y como sugieren las numerosas novelas apologéticas sobre los escasos cristianos perseguidos y martirizados en la Antigüedad. Sin embargo, incluso en esas novelas se distingue el esfuerzo por recrear una época y su diferente mentalidad de modo históricamente verosímil, con la ayuda también de extensas descripciones, entre eruditas y culturalistas, de lugares, objetos, indumentarias y otras realidades que la arqueología estaba

sacando a la luz desde el descubrimiento de Pompeya y sus vestigios de una vida cotidiana antes ignorada. A ello pronto se sumaron los descubrimientos sensacionales de la civilización faraónica y de la mesopotámica, con toda la nueva perspectiva más amplia que aportaron también a los estudios bíblicos desde un punto de vista arqueológico laico.

Todas estas nuevas tendencias en la presentación literaria de pasados remotos cristalizaron magistralmente en la muy influyente novela francesa de ambiente cartaginés *Salammô* [*Salambô*] (1862/1874), de Gustave Flaubert (1821-1880). En ella, una extrema erudición se pone al servicio de la recreación integral de un mundo tan distinto al cristiano y moderno que se podría leer como si fuera un mundo secundario fabuloso, como si fuera una civilización épico-fantástica, también por una onomástica tan extraña que parece inventada. Es precisamente la onomástica y toponimia inventadas lo que distingue lingüísticamente con mayor claridad la fantasía épica de la ficción histórica o mitológica, cuyos nombres proceden de la historia o del mito documentados. Esa onomástica inventada explota, al igual que la ficción histórico-arqueológica, el atractivo de lo exótico, pero lo hace con la diferencia fundamental de que los mundos ficticios épico-fantásticos son imaginarios, mientras que los histórico-arqueológicos no lo son, ya que se basan en la *recreación*, y no en la *subcreación* en sentido tolkienniano, de una civilización antigua (y pagana por *antigua*: toda presencia del cristianismo remite a una civilización que

ya es la europea moderna). Ahí podría residir, de hecho, la distinción esencial entre la ficción épico-fantástica y la histórico-arqueológica. En cambio, parece inexacta la noción común, incluso entre estudiosos bien informados, de que ambos géneros de ficción¹ se distinguirían por la presencia en el primero de elementos sobrenaturales, los cuales estarían ausentes de la segunda, entre otras cosas porque esta última se basaría en las ciencias arqueológicas e históricas, que excluyen la posibilidad de cualquier ruptura de las leyes de la naturaleza, tales como prodigios, magia y la intervención material de dioses y entes afines.

Esta distinción fundamental deja de serlo cuando miramos a la literatura escrita desde el surgimiento de ambos géneros de ficción en Europa, sobre todo con las novelas *The Last Days of Pompeii* [*Los últimos días de Pompeya*] (1834), de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), y *Évenor et Leucippe* [*Evenor y Leucipa*] (1856), de George Sand (Aurore Dupin, 1804-1876), respectivamente. La primera carece de elementos propiamente sobrenaturales, que sí existen en la segunda. Esta diferencia se mantiene en la mayoría de la ficción histórico-arqueológica y épico-fantástica posterior, pero abundan las excepciones que obligan, sea a considerar no esencial esa diferencia, sea a introducir nuevas categorías dentro de cada uno de esos géneros de ficción. Por una parte, tendríamos la fantasía épica sin elementos sobrenaturales, pero con civilizaciones íntegramente inventadas paganas y de aspecto antiguo, como la civilización barcialea subcreada por Rafael Sánchez Ferlosio (1927-2019). Por

¹ En el presente contexto, se entienden por «géneros de ficción» aquellos que han alcanzado hoy una consideración como grupos de textos de ficción que presentan unas características comunes sobre todo atendiendo a sus asuntos. Se distinguen, pues, de los «géneros discursivos», que son aquellos que vienen determinados por una serie de convenciones retóricas de orden formal y lingüístico. Así pues, la ficción histórica es un ente literario diferente de la ficción historiográfica (o *fictohistoria*), que es aquella que toma prestado su discurso, esto es, sus convenciones de presentación lingüística, de la historiografía documental y *científica*.

otra, tendríamos las ficciones ambientadas en la Antigüedad histórica documentada, pero que admiten lo sobrenatural como algo acontecido materialmente en el mundo pretérito real que pintan, como es el caso en las innumerables novelas inspiradas en los numerosos *Evangelios* escritos en la Antigüedad, entre las cuales no merece el olvido en que está sumida la castellana de Mariano Tomás (1890-1957) que lleva el título de *La florista del Tiberiades* (1926) y que fue traducida a varias lenguas. Y si no deseamos chocar la fe de quienes necesitan milagros para fundar sus creencias en el escándalo de la razón y no en el amor puro de su Dios, podemos recordar cuentos del francés Jean Richepin (Auguste-Jules Richepin, 1849-1926) como «Le monstre» [El monstruo], incluido en su colección *Contes de la décadence romaine* [Cuentos de la decadencia romana] (1898). El *monstruo* del título es un ser imposible en la naturaleza que participa en los juegos gladiatorios romanos en un cuento cruel exento de cualquier elemento religioso.

Se podrían aducir muchos otros ejemplos de presencia de lo sobrenatural en la ficción histórico-arqueológica, igual que en la histórica en general, especialmente en la que se ofrece como reescritura de una presunta tradición oral sobre un suceso ocurrido en una época pretérita y que explicaría un proceso histórico o la existencia actual de un objeto, imagen pintada o esculpida o edificio legado por un pasado imaginado, más que investigado. Esa clase de tradiciones orales de carácter supuestamente histórico y no mítico, al ocurrir en un tiempo histórico determinado y entre seres humanos y no en un tiempo fuera del tiempo protagonizado por dioses, es lo que se suele denominar «leyenda», cuyo cultivo literario culto, en prosa o en verso, fue muy popular en Europa a lo largo del siglo XIX y principios del XX, tal y como indican la

popularidad de las leyendas de José Zorrilla (1817-1893) y Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Numerosas leyendas admiten lo sobrenatural, como es lógico si pensamos que la mentalidad popular suele creer tanto en milagros como en hechizos, hasta la misma actualidad, cuando muchos siguen temiendo el mal de ojo o esperando que imágenes corpóreas de la Virgen María operen milagros en Fátima o Lourdes. Por eso, y pese a la existencia de leyendas históricas que prescinden de lo sobrenatural (por ejemplo, la de la violación de Florinda por el rey visigodo don Rodrigo), tal vez podría emplearse el término de «fantasía legendaria» para designar aquellas ficciones histórico-arqueológicas que no excluyen tampoco lo sobrenatural, de carácter religioso o no. Estas fantasías legendarias están bastante próximas a veces a la fantasía épica y, de hecho, no faltan aquellas que añaden a lo sobrenatural determinados otros detalles que las acercan también a lo que entendemos aquí por fantasía épica o alta fantasía (*high fantasy*), esto es, la que se articula en torno a civilizaciones antiguas y paganas inventadas, frente a la fantasía en que las invenciones fantásticas y fabulosas de los autores se enmarcan en civilizaciones existentes (por ejemplo, la céltica o la germánica nórdica, hoy tan populares).

Entre aquellas fantasías legendarias del género histórico-arqueológico que presentan rasgos que las ligan de alguna manera a la fantasía épica en una época muy anterior a la confusión más o menos voluntaria de géneros de ficción que caracteriza nuestra persistente posmodernidad literaria, varias están escritas en verso y se inscriben formalmente en el género discursivo de la epopeya, en su variedad frecuente desde el Romanticismo de la *petite épopée* o miniepopeya. Entre ellas figuran traducidas abajo al castellano y dispuestas por orden cronológico de publicación seis, una por

lengua románica principal de cada gran grupo dialectal correspondiente, no solo para ilustrar su propia modalidad de fantasía legendaria desde el punto de vista de sus intersecciones con la fantasía épica, sino también para sugerir su gran variedad dentro de su género, que anuncia la situación actual en la ficción especulativa fabulosa, que es aquella en la que lo sobrenatural es un hecho admisible y admitido, frente a la extrañeza que suscita lo preternatural en la ficción fantástica en sentido estricto. Tal vez lo actual no sea tan nuevo como el *presentismo* nos hace creer, aunque no por ello hemos de caer en el extremo contrario de afirmar que no hay nada nuevo bajo el sol. Si bien la fantasía legendaria no solo sigue existiendo, sino que prospera hoy como nunca lo ha hecho antes, ya no se suele escribir en verso, ni tampoco con el cuidado y el oficio retóricos con que se hacía en el pasado, por ejemplo, en los poemas que figuran a continuación traducidos al castellano en una prosa desgraciadamente incapaz de transmitir siquiera en mínima parte la belleza de su lenguaje, pero estrictamente fiel a su contenido, para que no se pierda al menos su contenido, su dimensión de historia ficticia, de leyenda fabulosa de una Antigüedad soñada, objeto a la vez de recreación e invención.

2. Del documento arqueológico a la leyenda divina

Charles Leconte de Lisle (1818-1894) gozó en su vida y mantuvo tras su muerte la consideración de maestro de una de las grandes corrientes poéticas europeas del siglo XIX y principios del XX, la parnasiana. Esta se caracteriza, entre otras cosas, por el ideal de perfección retórica mediante un control absoluto de la lengua, que ha de ser elevada

e impecable, así como de la métrica y de los moldes formales heredados como propios de la gran literatura occidental. Ese control se extiende a la voz poética, que adopta un tono objetivo y distanciado, del que queda excluida la expresión subjetiva y egocéntrica del yo, a la que se prefiere la pura descripción de realidades plásticas dotadas de belleza y armonía indudables, sin concesiones a lo feo o a lo vulgar, aspectos a los que el Romanticismo había abierto la puerta y que acabarían monopolizando la estética del siglo XX para acá, a través de los diversos experimentalismos formales que se han ido sucediendo en el arte y la literatura. Desde este punto de vista, el parnasianismo, como el *art pompier*, obedecería a una estética *clásica* luego preterida. Sin embargo, no se trata de un arte reaccionario, pues lo que tiene de tradicional en su forma, lo tiene de innovador en sus asuntos, ya que se interesa sobre todo por culturas y períodos lejanos de la fea contemporaneidad, pero no para explotar simplemente lo exótico como fuente de sensaciones turísticas, sino más bien para ampliar la cultura occidental mediante su apertura a los mitos y leyendas de otras, que el parnasianismo europeiza en la forma, al tiempo que se esfuerza por mantener la fidelidad en el fondo, recurriendo para ello a las ciencias humanas positivas. El mismo Leconte de Lisle así lo hizo, por ejemplo, al trasvasar a perfecta poesía francesa en «La génèse polynésienne» [*El Génesis polinesio*] (1857), poema recogido en *Poèmes barbares* [Poemas bárbaros] (1872/1878), una cosmogonía de tradición oral transcrita por un viajero a partir de la recitación de un sacerdote de una isla de aquella región del Pacífico. Otras veces se inspiró en trabajos de erudición reciente, por ejemplo, en las traducciones de estelas y otros documentos faraónicos encontrados en Egipto. Es el caso

de «Néferou-Ra» [*Neferu-Ra*]² (1861), importante poema que incluyó en el volumen de *Poésies barbares* [Poesías bárbaras] (1862), luego titulado *Poèmes barbares* (1872/1878).

El vizconde egiptólogo Emmanuel de Rougé (1811-1872) había traducido en 1858 una inscripción, inventada por sacerdotes muy posteriores a los hechos, que narra el viaje de una encarnación estatuaria del dios sanador Jonsu a Siria para expulsar los malos espíritus de la hermana de Neferu-Ra, esposa de Ramsés II. Como no podía ser menos, así lo hizo. En su versión poética, Leconte de Lisle no fue tan fiel a sus fuentes como solía. Neferu-Ra pasa a ser una joven de la corte del faraón, probablemente una hija suya. Su enfermedad se manifiesta en un sueño que le consume la vida, un sueño que el poeta se abstiene de calificar de demoníaco o de divino. La imagen habitada por Jonsu visita a la joven en su lecho de dolor y la libera de su sufrimiento, aunque de manera más acorde con el pesimismo de Leconte de Lisle, también frecuente entre otros parnasianos, que con la optimista exaltación del poder divino que manifiesta la estela egipcia, en la que la relación del milagro sirve a un propósito de propaganda religiosa. Por otra parte, el poema resulta más idealista que su fuente, pues sugiere una divinización de la princesa, una divinización ambigua al estar ligada al olvido. Esta perspectiva obedece a una concepción que parece escasamente egipcia de la existencia en este o en el otro mundo, a juzgar por la obsesión por lo material en ambas vidas que denotan los amplios vestigios de la civilización faraónica. Leconte de Lisle fue ahí tal vez más romántico que propiamente parnasiano, tal y como indica el hecho de que la voz poética rompa el curso objetivo de la narración al dirigirse mediante sendos apóstrofes a la princesa y al faraón. En

cambio, corresponde a la erudita suntuosidad parnasiana la descripción del propio dios en efigie animada, de la barca que surca el Nilo hasta el palacio o de los monumentos que se recortan contra la nítida atmósfera del desierto. Todo ello se supedita, no obstante, a una visión de la divinidad como un ser personal que, pese a su pétreo hieratismo, interviene por propia iniciativa para resolver la crisis de tristeza que atraviesa el pueblo que lo adora, sin que sean necesarios aparentemente los ritos que animan, determinan o enmarcan los actos divinos en relación con los hombres de acuerdo con las creencias paganas tanto en el propio Egipto como en Roma o en la India. Desde este punto de vista, el dios Jonsu tiende a separarse de su contexto religioso y a semejarse más bien a los dioses que interactúan con los humanos de forma libre en la fantasía épica, por ejemplo, en el poema toscano, también de estética parnasiana, de Gabriele D'Annunzio (1863-1938) titulado en su versión definitiva «Il sangue delle vergini» [*La sangre de las vírgenes*] (*Intermezzo* [*Intermezzo*], 1894), que cuenta otra intervención de un dios nacional en una crisis colectiva, también con un final pesimista. Leconte de Lisle no llegó a inventar una civilización como lo hizo D'Annunzio, pero la libertad con que transformó su fuente sugiere que la fantasía legendaria puede dejar bastante margen a la invención. Esa libertad también puede observarse en algún tratamiento de leyendas hagiográficas cristianas sobre santos enfrentados a autoridades paganas o tenidas por tales. Incluso ahí penetra a veces algo de la imaginación que se diría épico-fantástica.

² La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Leconte de Lisle, «Néferou-Ra», *Poèmes barbares*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1985, pp. 57-59.

3. ¿Santos o magos?

El parnasianismo convivió durante décadas con un (neo)romanticismo persistente que seguía los pasos de la narrativa épica y legendaria que habían consagrado poetas leyendistas como José Zorrilla y Victor Hugo (1802-1885), gracias a lo torrencial de su inspiración y a la facundia de sus versos, que realizaban la fuerza de unas historias contadas con suma habilidad y agradable estilo cuidado, pero sin las dificultades del vocabulario y los conceptos eruditos de los parnasianos. Estos poetas encontraron equivalentes en otras lenguas románicas, tales como Vasile Alecsandri (1821-1890) en rumano y Giacun Hasper Muoth (1844-1906) en romanche surselvano. Este último sufrió una gran influencia de los autores alemanes de baladas, como es natural en un pequeño pueblo que se encontraba expuesto a la germanización y cuyos principales referentes culturales procedían de la esfera alemana. Sin embargo, esto no rebaja la pertinencia de su comparación con aquellos grandes poetas narrativos latineuropeos, pues sus miniepopéyas, a diferencia de las parnasianas, cuyo origen es francés, no hacen sino adaptar a sus literaturas la forma de la balada narrativa romántica alemana, a la que añadieron la mayor flexibilidad (o facilidad) retórica propiciada por la menor rigidez estructural de las lenguas románicas. La obra poética de Muoth es un buen ejemplo de ello, al menos en su balada legendaria «Il tiran Victor» [*Victor, el tirano*]³, que vio la luz en 1887. La riqueza de sus recursos retóricos y de su vocabulario, lo movido de su ritmo, la variedad de registros de estilo y la propia habilidad de la narración lo hacen destacar como obra literaria más allá de su región, aunque su asunto sea local, como lo

era a menudo el de otras leyendas nacionales de poetas de reputación europea indudable como lo eran, en su tiempo y todavía hoy, Zorrilla y Alecsandri.

El asunto elegido por Muoth guarda una relación simbólica con una de las guerras culturales más acerbas de su siglo, que libraban los liberales partidarios de la reducción del poder clerical y de la mentalidad religiosa y los conservadores que defendían la fe cristiana de los mayores y el papel público de la Iglesia. En la Surselva católica de Muoth, estos últimos constituían la corriente dominante. Sin ser él mismo un clérigo, leyendas como «Il tiran Victor» defienden en apariencia instituciones como los monasterios, a veces amenazadas por los liberales laicistas. En su misma Suiza, ambos bandos se habían enfrentado pocos años antes en la guerra civil del *Sonderbund* en 1847. Por eso no ha de extrañar que el mismo conflicto lo traspusiera de forma abusiva al período de la Recia Curiense de los siglos VII y VIII de nuestra era, cuando la lejanía y la descomposición del reino franco merovingio al que pertenecía nominalmente la región permitieron que conservara su cultura y sus estructuras de gobierno bajorromanas como si fuera un Estado independiente bajo la dinastía de los Victoridas, así llamados por ser Víctor un nombre común entre los dirigentes del país en aquella época. Allí vivieron en la primera mitad del siglo VIII los santos Sigisberto y Plácido, fundadores del monasterio de Desertina (hoy Mustér en romanche y Disentis en alemán), aún existente. Muoth dedicó a ambos sendas baladas. La dedicada al ermitaño Sigisberto, titulada «Igl eremit s. Sigisbert» [*San Sigisberto, el ermitaño*] (1885), tiene un carácter más bien bucólico, mientras que destaca por su carácter trágico y su fantasía la

³ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Giacun Hasper Muoth, «Il tirann Victor», *Poesias 1, Ovras originalas messas ensemen da Leo Tuor, Cuera, Octopus, 1997.*

dedicada a Plácido, que fue mandado asesinar por el *praeses* o gobernador Víctor. La leyenda medieval del santo, que no es anterior al siglo XII, narra su martirio por decapitación, tras lo cual el tronco cogió la cabeza y la llevó hasta el nuevo monasterio. Muoth recoge este suceso sobrenatural en su balada, que polemiza con su tiempo al presentar al «tirano» Víctor como un gobernante anticlerical que se opone a que se inviertan los bienes de la familia y el Estado en la construcción de iglesias y monasterios, prefiriendo gastárselos en los placeres terrenales de la cama y la mesa e, implícitamente, en asentar su poderío mediante la construcción de castillos. Tras el triunfo flagrante del santo decapitado y, con todo, moviente, Víctor y los suyos escapan de la vista del lugar donde se ha producido el prodigio, pero su muerte violenta en medio de una tormenta acredita la victoria del santo y, en consecuencia, del clero sobre el dirigente laico, que Muoth presenta ahistóricamente como un pagano, como si al mantenimiento del orden político romano hubiera correspondido el mantenimiento de la antigua religión. Esta se había mantenido probablemente entre el pueblo, pero no entre los dirigentes. Esta elección hecha por Muoth hace que el poema se pueda considerar un ejemplo de ficción histórico-arqueológica semejante a las numerosas historias decimonónicas de los humildes mártires cristianos mandados ejecutar por los gobernantes romanos. «El tiran Víctor» sigue un esquema semejante al de esas historias, pero introduce algunas innovaciones interesantes.

Pese a parecer un poema de apología clerical, se impone reconocer que la divinidad cristiana brilla por su ausencia en este poema de Muoth. Plácido parece más bien un taumaturgo o, al menos, es así como es visto por Víctor y sus gentes, para quienes el mártir es una especie de mago o brujo, no un santo

milagroso. De hecho, la ausencia de alusiones a una intervención divina directa o indirecta (por ejemplo, a través de un ángel, la Virgen o algún santo) en el milagro mismo sugiere que el poder de Plácido es propio y es a él personalmente, y no a Dios, a quien se rinde Víctor al reconocer el error de haber atacado a un taumaturgo tan poderoso. No es el santo, sino el brujo el que gana, al menos desde la perspectiva del tirano. Esta perspectiva es precisamente la que adopta principalmente la narración, tal y como indica el mismo título, que designa al verdadero héroe del poema, que es el «tirano» y no el santo. Así pues, la narrativa se hace desde el punto de vista de los *paganos*, incluso en lo que a la localización se refiere, pues toda la acción se observa desde la perspectiva de su castillo. El terror y la inquietud que sienten sus gentes ante el milagro se parecen a los sentimientos que provocan los hechizos mágicos de los brujos de la fantasía épica, tormenta incluida. Sin duda no era la intención de Muoth que su balada pudiera leerse de esta manera, pero se sabe que la ficción lleva a los escritores a veces por caminos diferentes de los previstos. Igual que hoy, si no somos creyentes, quizá nos parezcan mejor invertidos los bienes por Víctor que por Plácido, tal vez nos parezca este último también un mago más que un santo. Al fin y al cabo, el propio Jesús de Nazaret pudo parecerlo en su época y circunstancias. En cualquier caso, en esta fantasía legendaria de Muoth abunda una atmósfera que no desentonaría en un relato épico-fantástico. Tampoco lo harían los personajes y los nombres de los bárbaros que protagonizan otra leyenda de origen religioso que también adopta el punto de vista de los *malvados*.

4. Bárbaros imaginarios entre la historia y la fantasía

En el libro sagrado del islam hay una misteriosa alusión a un héroe llamado el Bicornes que habría construido una barrera para impedir que pudieran entrar en el país que visita y saquearlo unos atacantes designados mediante el sintagma bíblico de Gog y Magog. Este Gog y Magog, según la tradición, serían unas tribus del norte especialmente salvajes, casi fuera de la humanidad corriente, mientras que el misterioso bicornes se solía identificar con el rey Alejandro de Macedonia, el cual aparece representado en algunas monedas con los cuernos de carnero de Zeus-Amón, por tener la consideración de hijo de ese último dios egipcio. Según la leyenda fabulosa de Alejandro, este habría levantado una muralla en el Cáucaso para cortar el paso a los bárbaros de más al norte. Esta leyenda de Alejandro frente a Gog y Magog es común al mundo judío, cristiano e islámico, y presenta diversas variantes, sobre todo en lo referido a la identidad de Gog y Magog como escitas, vikingos, mongoles o cualquier otra población considerada bárbara que amenazara los asentamientos agrícolas del sur, sin que faltaran tampoco su representación como monstruos anunciadores o causantes de catástrofes apocalípticas. Modernamente, esta leyenda bastante popular en el Medioevo no ha tenido apenas cultivo literario, pero existe al menos una excepción muy destacable.

Giovanni Pascoli (1855-1912) publicó en 1895 un poema narrativo en toscano con el título de «Gog e Magog» [*Gog y Magog*]⁴, que luego recogió en *Poemi conviviali* [Poemas conviviales] (1904). Como los demás poemas de esta colección, el estilo de «Gog e Magog» es el característico del autor en esa colección

de poemas escritos como estampas de la vida real o legendaria de la Antigüedad grecolatina. Pascoli adopta en ellos una visión intrahistórica del mundo. Su intento, generalmente logrado, es el de expresar la verdad íntima de una época haciendo hincapié en la expresión verosímil de emociones y comportamientos al modo realista, insistiendo más en lo privado que en lo público. Frente al objetivismo exterior del parnasianismo, Pascoli introduce la subjetividad en sus escenas históricas, sin renunciar por ello al grado de exigencia retórica de aquella escuela, ni tampoco a su recurso a una sólida erudición para fundar sus recreaciones históricas. Muy al contrario, el lenguaje poético toscano de Pascoli es extremadamente difícil debido a su registro elevado y a menudo arcaizante, propio de un conocedor profundo de la obra y el lenguaje de Dante Alighieri. Desde este punto de vista, la difícil perfección de su estilo es muy superior a la de la mayoría de los parnasianos, que rara vez tuvieron la extraordinaria formación filológica de Pascoli. No hay que olvidar a este respecto que el autor de *Poemi conviviali* también dominaba como nadie el latín y su literatura, hasta el punto de que sus propios poemas latinos, consistentes sobre todo en escenas históricas de la antigüedad semejantes a las de aquel libro toscano, tienen la reputación de poder compararse sin desventaja con los de los mayores poetas de la antigua Roma. No por eso eran juegos de filólogo, pues en ellos se observa también su interés moderno por conseguir la impresión de estar reflejando fielmente tanto la realidad cultural más profunda como la psicología de las personas de aquella época lejana, sin excluir a aquellas de las clases subalternas que las obras clásicas supervivientes solían pasar por alto. De hecho, parece que los héroes eran, para Pascoli, sobre todo los

⁴ La traducción castellana, hecha en colaboración con Manuel Esteban Santos, se basa en la edición siguiente: Giovanni Pascoli, «Gog e Magog», *Poemi conviviali*, a cura di Maria Belponer, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 311-326.

sufrientes y perdedores, esclavos, madres sacrificadas, etc. Incluso los más salvajes, Gog y Magog, merecen comprensión en su obra.

«Gog e Magog» es, de hecho, la denominación colectiva (y de ahí que concuerde con el verbo en singular) de unas tribus bárbaras descritas como masas de seres de apariencia y costumbres monstruosas, entre los cuales figuran enanos y gigantes. Todos ellos están dispuestos a arrasar y consumir como si fueran pan las tierras y las gentes civilizadas de más allá de la barrera levantada por el Bicornes. Pascoli adopta el punto de vista de esos bárbaros. Subraya desde el principio su sufrimiento de nómadas errantes por llanuras pedregosas expuestas a la intemperie de un clima frío, amenazados por el hambre y las fieras, y que llegan desesperados a matar su ganado por la aparente falta de acceso a mejores lugares, ya que se sucedían las generaciones y el Bicornes parecía seguir custodiando la puerta que les cerraba el paso, a juzgar por el ruido terrorífico de sus armas que retumbaba en las alturas de aquella puerta. Incluso les falta la esperanza de que el Bicornes acabe por fallecer, pues creen que sus breves ausencias, señaladas por el silencio de la puerta, eran para ir tomando sorbos de la fuente de la inmortalidad, según otra leyenda alejandrina que Pascoli utiliza para realzar lo desesperado de las expectativas de los bárbaros de escapar a su amplia y desolada prisión natural. Tan solo el ingenio y la osadía de uno de los enanos les permite enterarse del verdadero origen del ruido que los había detenido aterrorizados antes unas puertas que por fin podrán franquear, para espanto del mundo pacífico al que solo defendía un equívoco. Qué sera de los bárbaros y de sus víctimas es algo que se deja a la imaginación de los lectores, pero se intuye que, vista la índole de aquellos, se tratará de una oleada apocalíptica semejante a las que imponen los agentes del mal,

por ejemplo, los orcos obedientes a brujos de la fantasía épica tolkieniana. No en vano conviven en Gog y Magog seres imposibles en la realidad, pero frecuentes en aquel género de ficción como son los enanos y los gigantes, y pueblos históricos como los mongoles, cuya reputación común en Europa era la de ser eminentemente destructivos, mientras que otros nombres de tribus del poema son puramente inventados y presentan sonoridades que también parecen propias de la fantasía épica. El poema se puede calificar entonces de fantasía legendaria, por basarse en leyendas sobre alguien tan real como Alejandro Magno, pero es grande su cercanía a los procedimientos épico-fantásticos, hasta el punto de los límites entre uno y otro género de ficción parecen perder aquí gran parte de su pertinencia. Por encima de las clasificaciones, el poema de Pascoli destaca no solo por su valor como muestra de escritura épica asombrosa desde el punto de vista retórico y lingüístico, sino también por su calidad humana y ejemplo moral, al esquivar magistralmente tanto la tentación de romantizar el mal como la de considerarlo un absoluto opuesto al bien, como en tanta fantasía épica maniquea que tanto abunda en las numerosas sagas épico-fantásticas *pop* sobre luchas entre personajes sobrenaturalmente buenos contra otros sobrenaturalmente malos. En «Gog y Magog», el rechazo del maniqueísmo ético parece ser voluntario, en vez de serlo involuntario como en la leyenda hagiográfica (género maniqueo por excelencia) de Muoth. En alguna otra fantasía legendaria, el maniqueísmo se supera mediante una intervención divina semejante a la narrada en «Neferu-Ra», aunque bastante más optimista que en aquel poema fúnebre de Leconte de Lisle.

5. Fantasía soteriológica y nueva mitografía

En el siglo XIX, la exaltación romántica del *genio* y el uso político de los autores clásicos de cada lengua y país como motivos de orgullo y construcción nacionales en la era de las nacionalidades, en un momento en que la narración audiovisual aún no había sustituido a la literatura como vehículo principal de satisfacción de la necesidad humana de ficción, favoreció no solo la confección de historias de la literatura y de estudios sobre las obras maestras del pasado, con un creciente rigor filológico compatible con un sumo e indiscreto interés por la vida de sus autores. También propició las recreaciones literarias de esas vidas o de episodios atrayentes de ellas en forma de ficciones históricas. Algunas de ellas rayaban en lo arqueológico, al menos cuando se trataba de autores de la Antigüedad. Por ejemplo, pueden recordarse varios poemas parnasianos cuyos héroes son escritores situados brillantemente en su contexto arqueológico altamente literaturizado, por ejemplo, la curiosa y espléndida reconstrucción rumana de la recitación ante el faraón por Pentaur del famoso poema épico-histórico a él atribuido en «Ospățul lui Pentaur» [El banquete de Pentaur] (1886; recogido en *Excelsior* [Excelsior], 1895), de Alexandru Macedonski (1854-1920), o los poemas en castellano dedicados a escritores antiguos en *El jardín de los poetas* (1899), de Manuel Reina (1856-1905). Estas versiones literarias de episodios biográficos reales o legendarios, y a veces inventados, suelen atenerse a la verosimilitud realista, pero no faltan tampoco aquellas en que el genio no es el fruto de un don divino de

carácter simbólico (por ejemplo, el tópico de la inspiración por la musa), sino de la directa intervención divina, de modo que la leyenda literaria se torna fantasía. Así ocurre, por ejemplo, en otro de los *Poemi conviviali* de Pascoli, titulado «Il cieco di Chio» [El ciego de Quíos] (1897), en el que la ceguera es el precio a pagar por el genio, precio impuesto por una diosa que se aparece a Homero. El año anterior, en 1896, Iuliu Cezar Săvescu (1866-1903) había publicado una fantasía legendaria en rumano similar en su género titulada «Cântarea lui Valmiki» [*El canto de Valmiki*]⁵, quizá no tan bien escrita como la de Pascoli desde el punto de vista de su estilo y rigor histórico y filológico, pero no por ello menos interesante gracias a su carácter conmovedor y emotivo, más romántico (o simbolista) que parnasiano, sin olvidar su dimensión ética y su originalidad como neomito.

A diferencia de Leconte de Lisle, que había seguido en sus grandes líneas, la leyenda hindú de Valmiki y el hormiguero en «La mort de Valmiki» [La muerte de Valmiki] (1879), que forma parte de la edición de 1881 de sus *Poèmes antiques* [Poemas antiguos], Săvescu inventa una leyenda nueva que toma algunos aspectos de la tradición religiosa de la India, tales como la etapa ascética de la vida de Valmiki y el poder creador del dios Krishna, pero que prescinde de cualquier otro color local, hasta el punto de que el paisaje lacustre rodeado de bosques en el que vive el asceta Valmiki combina flora mediterránea con otra más propia de la India, con sus lotos y pavos reales. Săvescu tal vez era consciente de tal ecléctica incongruencia, pues evita presentar la escena de manera objetiva, al erudito modo parnasiano, prefiriendo hacerlo como si fuera un sueño de la voz poética, con

⁵ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Iuliu Cezar Săvescu, «Cântarea lui Valmiki», *Scieri*, ediție îngrijită și bibliografie de Ion Popescu Sireteanu, prefață de Ion Popescu Sireteanu și Lucian Chișu, București, Minerva, 1984, pp. 75-78.

lo que evita a su vez posibles reproches por su infidelidad al mito patrimonial hindú. Asimismo, esa breve introducción subjetiva determina la atmósfera del propio poema, en el que la aventura interna, emocional, adquiere el principal protagonismo. Valmiki se dirige primero a los dioses con un bello discurso para pedirles la paz suprema del sepulcro. Krishna se le aparece entonces y entiende que falta al poeta lo que los dioses han concedido incluso a los seres más ínfimos, la compañía de otros seres de su especie. El dios crea entonces una bella muchacha y se la ofrece al asceta y futuro poeta, tal vez porque en ese estado de postración anímica, Valmiki sería incapaz de producir su epopeya, el *Ramayana*. La joven creada no acepta tal emparejamiento, pese a haber sido creada *ex profeso* con ese propósito. Ha visto en el alma de Valmiki tal monstruosidad, expresada por Săvescu mediante bellas metáforas tomadas de la naturaleza, que prefiere volver a la nada. Ella simboliza el bien, mientras que su pareja está roída por el mal moral, cosa que había reconocido implícitamente el propio Valmiki al suplicar la muerte. Afortunadamente para él (y también para ella, como se sugiere al final), el dios sabe que la dicotomía entre el mal y el bien puede ser superada.

El amor de la joven creada ejerce su magia sobre el asceta, que queda anímicamente purificado y capaz de entonar el «cántico de la vida», quedando así salvado por medios sobrenaturales en esta brillante fantasía soteriológica que, aun estando más lejos de la fantasía épica que otras leyendas arqueológicas aquí consideradas, no dejó de ejercer cierta influencia en la historia de aquel género de ficción en Rumanía. Uno de los cuentos más interesantes de esa modalidad en aquel país es uno escrito en 1942 y publicado póstumo en 1970 del importante novelista Mihail Sadoveanu (1880-1961) titulado «Daim»

[Daim], en el que un dios inventado, Tasfa, concede al mago protagonista la mujer perfecta, Daim, que iluminará su vida. Aunque el relato de Sadoveanu es narrativamente más complejo que el poema de Săvescu y, a diferencia de este, sí subcrea un mundo secundario integral típico de la fantasía épica, con elementos sobrenaturales inclusive, el canto de Valmiki de su predecesor constituye un buen ejemplo de la ampliación operada en esta época en la fantasía legendaria mediante la invención mitográfica, una clase de invención que pronto empezará a desarrollarse más libremente en la fantasía épica a partir de *The Gods of Pegāna* [*Los dioses de Pegāna*] (1905), de Lord Dunsany (1878-1957). Otros renovarán la fantasía legendaria sin crear nuevos mitos o leyendas, ni modificar su esquema argumental o su perspectiva, sino más bien hibridándolos con otros géneros de ficción fabulosa como el cuento maravilloso de raigambre y forma populares.

6. Leyenda pagana y nacionalización folclórica

En el siglo de las nacionalidades, los descubrimientos arqueológicos y filológicos (desciframiento de inscripciones, desarrollo de la lingüística histórica tras el descubrimiento del parentesco genético de grupos de lenguas como las indoeuropeas, etc.) ampliaron enormemente el conocimiento de un pasado lejano, a veces muy anterior a las culturas hebrea y grecolatina que habían sido durante siglos las únicas verdaderamente notorias e influyentes en Europa entre las paganas. Gracias a las traducciones, el riquísimo acervo mítico y legendario egipcio y súmerico-acádico recién descubierto, el hindú y el persa traducido por los orientistas, el de las grandes culturas precolombinas o el de Polinesia revelado por

viajeros y etnógrafos, sin olvidar los acervos europeos del *Barbaricum* (sobre todo el germánico nórdico, el céltico insular, el eslavo de Bohemia y el de tradición oral finica) penetraron más ampliamente en la conciencia cultural pública occidental e inspiraron ya en el siglo XIX nuevas obras y versiones de mitos y leyendas antes apenas presentes en la literatura culta anterior al Romanticismo. Esto ocurrió incluso en las región europea de lenguas románicas, en las que la profunda y temprana cristianización había hecho desaparecer casi por completo cualquier huella evidente de paganismo. Por ejemplo, las series francesas de *Poèmes barbares*, de Leconte de Lisle, y de *L'Orient antique* [El Oriente antiguo] (1890), de André de Guerne (1853-1912), abundan en versiones personales de esos nuevos acervos paganos en forma de miniepopéyas, mientras que otros propusieron sus propios episodios inscritos en el mundo legendario hindú, tales como «Santa» (1875), poema castellano de Juan Valera (1824-1905), y «L'asceta» [El asceta] (1898), poema toscano de Mario Rapisardi (Mario Rapisarda, 1844-1912).

Estos redescubrimientos no pocas veces estuvieron ligados a concepciones etnicistas de la nacionalidad, especialmente si se referían a los supuestos ancestros de naciones contemporáneas. Se ha llegado a afirmar que Finlandia es el fruto de la materia épica pagana del ciclo del *Kalevala* [El Kalevala] (1835/1849), recopilado y reescrito por Elias Lönnrot (1802-1884), y es notoria la instrumentalización nacionalista del ciclo de los Nibelungos en Alemania, por ejemplo, a través de las muy populares óperas wagnerianas. Esto era mucho menos viable en la Europa latina, cuyos ancestros romanos no se prestaban tanto al orgullo etnonacionalista, al ser el propio imperio romano una organización multiétnica, igual que los imperios romano-germánicos que

lo sucedieron (los de Teodorico, Carlomagno, Otón, etc.). Hubo algún intento de utilizar con fines nacionales la materia mítica y legendaria clásica, por ejemplo, el del clérigo catalán Jacint Verdaguer (1845-1902) y su epopeya *L'Atlàntida* [La Atlántida] (1877), en la cual combinó diversos mitos griegos y hebreos en torno a la figura del semidiós Alcides/Heracles/Hércules como fundador de Hispania o, al menos, de algunos de los lugares y accidentes geográficos de la península ibérica. Sin embargo, su empresa acabó no siendo reductible a la exaltación de ninguna de las etnias de aquella península y, al final, acaba siendo un canto muy deudor del universalismo cristiano. Sin embargo, la antigua Hispania era una de las pocas de las provincias europeas del imperio romano que, fuera naturalmente de Grecia, sí tenía una materia legendaria pagana anterior a la romanización. El historiador del primer siglo antes de nuestra era Pompeyo Trogo había narrado en una historia varias leyendas del ciclo de Tartesos, de las cuales la más conocida y narrativamente interesante es la del rey Gárgoris y su hijo Habis. Según el seco resumen hecho del original de Pompeyo Trogo que figura en el epítome realizado por el historiador romano posterior Justino, Gárgoris había tenido en relación incestuosa con su hija un heredero, al que había intentado hacer morir, escapando el niño milagrosamente hasta acabar convirtiéndose en el héroe civilizador de Tartesos. Esta materia legendaria de origen posiblemente turdetano apenas ha encontrado quien se sirva de ella en las literaturas románicas modernas para producir fantasías legendarias comparables a las de otras materias paganas europeas, a diferencia de otra también prerromana como es la del héroe religioso tracio objeto del poema dramático rumano *Zamolxe* [Zamolxis] (1921), de Lucian Blaga (1895-1961).

Una excepción, aunque ciertamente no tan brillante ni extensa, es la titulada «Rimo de Abidis» [*Poema de Abidis*]⁶, que el erudito positivista Teófilo Braga (1843-1924) incluyó en su novela portuguesa *Viriato* [Viriato] (1904) como muestra de la literatura épica de los lusonios o lusitanos de la época de aquel guerrero-pastor que tan áspera resistencia opuso a los conquistadores latinos de su región. El «Rimo de Abidis» constituye la tentativa más original de Braga por dotar a su país de una materia legendaria propia de la etnia que él consideraba la matriz de la futura nacionalidad portuguesa, aunque fuera a costa de apropiarse de una materia panhispánica o, si se prefiere, de la Hispania sudoccidental, completamente ajena a la cultura y lengua de los antiguos lusos. Esta apropiación se realiza no solo mediante su contextualización literaria en la narrativa *epo-histórica*, como él la llama, de Viriato, una contextualización que, en puridad, no afecta al poema mismo si se lee por separado, cosa perfectamente posible al tratarse de un texto narrativo plenamente autónomo.

La nacionalización portuguesa de la materia de Gárgoris y Habis se produce sobre todo mediante el recurso anacrónico a procedimientos narrativos y retóricos del folclore literario del país de Braga. Formalmente, el poema es un romance al estilo popular, con su musicalidad y retórica típicas, sin faltar siquiera el característico final aparentemente truncado. En cuanto a su género de ficción, Braga se aparta de la leyenda transmitida por Pompeyo Trogo y Justino al prescindir de los amores incestuosos de Gárgoris y su hija como motivo para abandonar al niño Habis de forma que muriese aplastado, devorado o ahogado, siempre sin éxito, pues el infante cuenta con protección divina y

el soberano acaba reconociéndolo. Braga atribuye el proceder del rey a un vaticinio. Para conjurarlo y evitar que la hija pueda concebir al nieto que, según los hados, lo destronaría, la hace encerrar en una torre, donde sus lloros atraen a un caballero. Este accede al lugar de encierro de la princesa trepando por los cabellos de esta, al modo de los cuentos maravillosos, género al que también remite la presencia de hadas al nacer el niño para conferirle sobrenaturalmente sus dones. Esta atmósfera feérica no se mantiene al avanzar la historia contada, que se torna más fiel a la fuente clásica de la leyenda, salvo por la introducción por el autor de una diosa llamada Herta, cuyo nombre es el de una divinidad céltica y germánica de la tierra, no una diosa lunar como afirma el poema, en el que figura también alguna observación de etimología fantástica a la que el propio Braga era bastante dado, a juzgar por el amplio uso que hace de ella en diversas partes de su extensa serie de miniepopéyas históricas de tendencia positivista que constituyen su *Visão dos tempos* [Visión de los tiempos] (1894-1895 en su versión definitiva). En el «Rimo de Abidis», la avasalladora y a veces dudosa erudición de Braga se limita a esos detalles, que no estorban demasiado el disfrute de ese breve poema. Este es uno de los suyos que más se presta a una lectura épico-fantástica, ya que el autor modifica nombres y funciones míticas de forma que, aun transparentándose la leyenda original, queda subrayada su propia creatividad onomástica y mitopoética, por ejemplo, al llamar a los protagonistas de manera algo distinta a la más común (por ejemplo, Abidis en vez de Habis) o introducir una diosa que, tal y como la describe, es sobre todo fruto de su imaginación. Este enmascaramiento creativo de las fuentes puede observarse también en algún

⁶ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Teófilo Braga, «Rimo de Abidis», *Viriato*, prefacio de Adriano Moreira, Lisboa, Clube do Autor, 2019, pp. 197-200.

otro poema de fantasía legendaria que combina elementos del mundo primario, tanto histórico como mítico, y de un mundo secundario subcreado por el autor.

7. Leyenda clásica e innovación épico-fantástica

Aunque la originalidad en los asuntos no es algo que parezca haber preocupado a tantísimos autores que, desde la Antigüedad, han reescrito los mitos y las leyendas griegos y, en menor medida, los romanos, no han faltado tampoco otros que han deseado contribuir creativamente a aquel acervo mediante la invención de nuevos mitos que pudieran pasar a formar de aquel. Se podrían recordar a este respecto, las nuevas metamorfosis que imaginaron, en los términos del mito griego y en forma de nuevas *fabulas* ovidianas escritas en castellano, el origen fabuloso de ríos de la península ibérica como el Mondego, por Francisco Sa de Miranda (1481-1558), y el Genil, por Francisco Espinosa (1758-1650). Esta tradición prácticamente se perdió con el declive del propio género de la fábula mitológica, aunque no han faltado intentos más modernos de resurrección de ese procedimiento mitopoético mediante leyendas etiológicas en que intervienen dioses y otras figuras sobrenaturales de los mitos griegos, pero que no tienen precedentes en la Antigüedad y son, por tanto, originales, tales como «Las Islas Fortunadas», poema escrito en castellano por Ángel Guimerá (1845-1924) hacia 1862 y tan solo publicado en 1958, y la portuguesa «Lenda dos cisnes» [Leyenda de los cisnes], recogida póstumamente en el libro *Sol de inverno* [Sol de invierno] (1922), de António Feijó (1859-1917). Otros escritores,

como Gabriele D'Annunzio (1863-1938) o Tomás Morales (1884-1921) narraron en verso un nuevo, y último, trabajo de Hércules. Todos estos ejemplos, y otros más que podrían aducirse sobre nuevas aventuras y viajes de Odiseo y otros personajes de la fantasía legendaria griega, no alteran esencialmente el contexto de sus fuentes, ni introducen espacios o tiempos que difieran de los de sus modelos clásicos, por lo que no se apartan esencialmente de ellos. Cualquier materia mítica admite su ampliación. Lo que parece menos común es la modificación de aquel contexto, de forma que figuras de dioses y héroes del acervo griego antiguo, por ejemplo, se sitúen en lugares inventados con características propias que los hacen análogos hasta cierto punto a los mundos secundarios característicos de la fantasía épica. Así ocurre de forma literariamente ambiciosa en el poema narrativo catalán más extenso de Jeroni Zanné (1873-1934), titulado «La destrucció d'Idàlia» [*La destrucción de Idalia*]⁷ y publicado en su libro *Elegies australs* [Elegías australes] (1912).

El topónimo que figura en el título da ya una idea del tenor de la originalidad de Zanné. Aunque su sonoridad es griega y recuerda el nombre de la ciudad de Idalion, situada en Chipre, la isla de Venus, Idalia es un nombre inventado, igual que la ciudad, cuya ubicación no se indica con claridad, aunque debe de estar en una parte del continente expuesta a las incursiones de los escitas, el pueblo bárbaro por excelencia para los griegos y que poblaba las llanuras al norte del mar Negro. Son estos escitas presentados como nómadas de apariencia y costumbres toscas, además de ser incapaces de apreciar o entender siquiera el refinamiento erótico y cultural de la civilización que asolan. Esta es la de los muy muelles y confiados

⁷ La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Jeroni Zanné, «La destrucció d'Idàlia», *Poesia original completa*, edició a cura de Martí Duran, Barcelona, Trípod, 2019, pp. 467-481.

habitantes de la ciudad de Idalia, pese a los esfuerzos del héroe Menandro para convencer a su soberana Helena de preparar su defensa frente a los ataques de los escitas que anuncia aquel guerrero. Helena, cuya belleza sobrenatural hace que todos en la ciudad la tengan por diosa y cuyo poder erótico es supremo, hasta el punto de convertir a Menandro en amante olvidadizo de sus deberes y preocupaciones militares, parece confiar en que su divina capacidad de sugestión se impondrá a todos, también a los bárbaros. Sin embargo, estos no son sensibles a sus encantos más que con el fin de usarla como objeto sexual para el anciano jefe de la horda. El final luctuoso de la diosa consagra su derrota. Ante la fuerza bruta y la vulgaridad intrínseca del machismo bárbaro, ni una diosa tiene poder suficiente para evitar su propia pérdida y, con ella, la de una ciudad, Idalia, que ella había convertido en paraíso de paz y amor genésico humano, entre cantos de celebración de una naturaleza hermosa y clemente. Zanné se recrea en la belleza de Idalia, de su reina y de su entorno, mediante detalladas descripciones de estilo parnasiano en que las imágenes de plantas y gemas generan una realidad ideal y enaltecida. Esta realidad debe mucho a la poesía bucólica helenística y explota hasta el límite el prestigio cultista del clasicismo neohelénico. A este respecto, el empleo de helenismos flagrantes para designar costumbres rituales y artísticas poco conocidas de la antigua Grecia, tales como danzas y géneros de canto de los que escasos lectores habrían oído, incluso en aquellos tiempos de Zanné cuando la literatura griega y latina antiguas eran de conocimiento obligado para las personas cultas, no hacen sino intensificar el efecto de verosimilitud arqueológica del poema en un marco griego.

Por otra parte, la oscuridad de tantos de esos elementos inusitados contribuye a un efecto de extrañeza intensificado por la dificultad del

vocabulario, el cual es incluso inventado a veces, de forma que la impresión de culturalismo se combina con la sospecha de que el autor ha pretendido también otra cosa. Se diría que el autor se había propuesto sugerir que Idalia no era solo Grecia, sino también un mundo secundario hasta cierto punto subcreado a la manera que posteriormente se calificaría de épico-fantástica, en cuyo caso los cultismos y neologismos podrían desempeñar la función de designar realidades inventadas, como ocurre en la fantasía épica desde sus inicios. Aunque tal vez sea demasiado atrevido atribuir a Zanné la voluntad de renovar así la fantasía legendaria de asunto griego, existen indicios de que deseaba alejar el mundo de su poema de una ambientación clásica convencional. ¿Por qué, si no, llamar Helenia a lo que siempre se había llamado Hélade? Seguramente porque era a la vez Grecia y otra cosa nueva de su invención, esa Helenia que deriva de Helena. Helenia sería toda la Grecia antigua amenazada por los bárbaros, símbolo quizá de la barbarie que también parecía amenazar a una civilización de herencia humanística idealizada, una barbarie manifestada a través de la iconoclastia feísta de las nacientes vanguardias artísticas, conjugadas con el materialismo burgués contemporáneo y su percibido mal gusto. Helenia sería la tierra bendecida por el amor de Helena, una Helena que es y no es a la vez la de la leyenda troyana. Lo es por sus características físicas, su comportamiento y la fascinación erótica que ejerce; no lo es, porque es una diosa y porque su función soberana está ligada de forma inherente a una ciudad imaginaria, como lo es también su destino mortal según este poema de Zanné. Este doble carácter de Helena, de la Idalia *helenia* y de su civilización es lo que confiere tal vez su mayor originalidad genérica a «La destrucción d'Idàlia».

8. Conclusión

Estos seis poemas ilustran como mínimo la variedad de los experimentos de renovación de la fantasía legendaria moderna, además de sus frecuentes y diversas intersecciones con la fantasía épica que se estaba desarrollando contemporáneamente, al principio sobre todo como una manifestación más bien peculiar del gusto por lo legendario y mítico que ya estaba muy extendido tanto entre los escritores como, al parecer, entre los lectores. Esa peculiaridad consistía en el carácter íntegramente inventado de sus mitos y leyendas, pese a que estos estuvieran a menudo inspirados en otros reales del pasado, con los que las ficciones épico-fantásticas pretendían rivalizar mediante la subcreación de materias míticas y legendarias de invención autoral, en vez de proceder de la tradición oral y literaria de las diversas Antigüedades paganas de Europa y el mundo. Así ocurre ya en aquella novela de George

Sand que presentaba un origen legendario de la civilización humana inspirándose a la vez en el *Génesis* hebreo y en la Atlántida platónica, pero sin reescribir ninguno de esos modelos, y también tienen ahí su origen las grandiosas subcreaciones míticas inglesas que, desde la mitografía ficticia de Lord Dunsany hasta la suma tolkieniana, consagraron y configuraron definitivamente la fantasía épica como especie ficcional específica. Entre estas subcreaciones integrales de la fantasía épica y la reescritura literaria, pero fiel, de los asuntos de la tradición pagana antigua por numerosos escritores (latino) europeos, se sitúan estas fantasías legendarias aquí comentadas, las cuales tienden a difuminar los límites taxonómicos entre las especies del inmenso universo de la ficción especulativa fabulosa y anuncian así las numerosas obras contemporáneas que renuevan las viejas leyendas patrimoniales mediante la introducción en ellas de atmósferas y motivos propiamente épico-fantásticos.

CHARLES LECONTE DE LISLE

NEFERU-RA

Jonsu, tranquilo y perfecto, rey de los dioses tebanos, está sentado solemnemente en su barca dorada: tieso el cuello, fija la mirada, cuadrados los hombros, alarga las manos sobre las rodillas agudas.

La doble banda rodea sus sienes lisas y le cuelga pesadamente sobre el busto y la espalda. Así se recoge y sueña el dios en su reposo, inmutable su mirada e inundada de delicias.

Una mañana resplandeciente de la estación cálida baña las grandes esfinges rojizas tendidas en la árida arena y las fauces de chacal de los viejos Anubis ceñidos por un paño rígido aúllan en el horizonte.

Diez sacerdotes que siguen a pasos iguales, inclinada la cabeza hacia el suelo y siguiendo la alta ribera del claro Nilo, llevan la barca pintada en la que se halla, bajo un parasol, el hijo de Amón, Jonsu, el dios tranquilo y virgen.

¿Dónde va el rey Jonsu, el sanador divino, que siempre se procrea y se engendra a sí mismo, aquel a quien Mut concibió del Creador supremo, el hijo de lo Invisible, de ojos llenos de dulzura?

Llevaba meditando mil años, embargada el alma, a la sombra de las palmeras de alabastro y granito, mirando cómo el loto que hechiza y que bendice abre su corazón celeste donde duerme el Escarabajo.

¿Por qué se ha levantado de su bloque colosal él, de quien proceden la vida y la salud del mundo, diciendo: «Iré; como el agua pura y fecunda, manará mi virtud sobre el real arbusto»?

El gran Ramsés lo espera en su vasta morada. Los veinte nomos, los tres imperios están de luto, temerosos de que, si el Dios no se presenta en el umbral, muera la Belleza del Sol, Neferu-Ra.

Languidece en su lecho virginal, muy pálida, envuelta en finas telas, y sus ojos negros están cerrados, semejantes a las estrellas que se cierran cuando viene la luz matinal.

Neferu-Ra corría ayer entre las rosas, puras y pulidas como hermoso oro la frente y las mejillas, y sonreía, aún sosegado su corazón, ante la vista del vuelo de los ibis rojos en el cielo azul.

Y ahora llora en un sueño en llamas, un sueño amargo, misterioso que consume su vida. ¿Qué demonio la ha tocado, o qué dios la invita? Luminosa flor, ¿mueres por haber amado?

Porque Neferu-Ra, en su cama de marfil, débil palmera, ha cedido bajo un soplo hostil, la tristeza invade la tierra de Kemet y el alma de Ramsés es como la negra noche.

Pero llega el rey joven y dulce, el dios vencedor, el dios Jonsu, que es al tiempo bálsamo, llama y rocío, que devuelve a raudales la savia a la planta agotada, la esperanza y la alegría inextinguible al corazón.

Se acerca. Se eleva un largo clamor de júbilo. El cortejo, a paso lento, sube las escaleras; la multitud se prosterna y de lo alto de los pilares y de los techos purpúreos cae un profundo silencio.

Temblorosa, llenos sus grandes ojos de temor y de amor ante el Sanador sagrado que

ella adivina, Neferu-Ra se estremece y sonrío y se inclina como un rayo furtivo olvidado por el día.

Su sonrisa es tranquila y gozosa. ¿Qué hace ella? Sin duda descansa en un sueño tranquilo. Ay, Jonsu ha curado a Belleza del Sol; el Salvador la ha devuelto a la vida inmortal.

No gimas más, Ramsés. No tenía fin el mal que devoraba su corazón herido hasta la tumba, y la muerte, al desligar sus alas de paloma, la embalsamará de olvido en el mundo de los dioses.

GIACUN HASPER MUOTH

VÍCTOR, EL TIRANO

Balada legendaria

Victor I, praeses (gobernador) de Recia, vivió en torno a los años 600-625 después de Cristo. Autor de la muerte de San Plácido, moraba un tiempo, según la tradición, en su castillo llamado de Villingen en Cavardiras o en San Antonio, junto a Disentis.

En el cerro de Cavardiras hubo un viejo castillo, del que nadie se acuerda y del que no queda siquiera una ruina. El pueblo empleó las piedras para construir un pequeño santuario al noble San Antonio.

En aquel castillo vivía hace más de mil años Víctor, señor de Recia, el caudillo de los antepasados. Gobernaba con la espada y con el palo. Su corazón no conocía el perdón.

El sudor del pueblo, los bienes de los altares los gastaba en amoríos, fastos y banquetes. Con ser putaño y dado a la bebida, aún amasaba las monedas en la caja.

Sobre las escarpas de la otra ladera florecían las virtudes de Sigisberto y Plácido, dos nobles eremitas. El último había donado sus bienes a Sigisberto para fundar un monasterio como luz en el desierto oscuro.

El brillante monasterio hacía mal a los ojos de los grandes de Cavardiras, disolutos y borrachines. A Víctor, primo de Plácido, tampoco le contentaba demasiado que se destinasen a buenas obras los bienes de los parientes.

Un día visitó Plácido el antro del tirano, intentando convertir el corazón del señor del castillo, pero este lo hizo partir entre burlas y, luego, matarlo. Ahí empezó el justo Juez su castigo.

Víctor está sentado a la mesa con sus groseros amigos. El vino y la compañía caldean sus pensamientos, que van en pos del terrible asesinato que sus malvados esbirros cometen en ese instante.

Se levanta de un brinco y vacía su copa hasta el fondo, y chilla entre reniegos:

—¡Bebed, glotones! He heredado los bienes de mi señor primo, nuevas monedas que gastar en vino. El pobre imbécil quería hacer el santo, llevar el hábito negro, con cordón y cingulo, enterrar en una celda su cuerpo antes de fallecer, pero ¿para qué se necesitan monasterios para morirse tranquilamente? ¿Para qué se necesita todo el esfuerzo de rezar y ayunar, para qué se necesitan tantas donaciones y engordar frailes para luego mudarse de golpe al otro mundo? «El cielo sí que es la patria, la tierra es un desierto...» Solo tenemos que exterminar a esa chusma que ha empezado a instalarse en sus bienes. Hay que destruir a los frailes, ¡fuera el monasterio! Sentenciamos con el fuego y con la espada.

Con hurras y risotadas manifiestan su aplauso los hombres de rapiña, las mujeres de pecado, y los músicos se afanan con trompas

alpinas y bajones por poner en alerta los gestos de los aquelarres.

Entonces se oye el ruido del cuerno del centinela como si un ejército entero marchase sobre el castillo y, preguntado por el sobresaltado gobernador, responde el centinela que él no lo ha tocado.

Se enoja el señor del castillo. Llegan ahora jadeantes los esbirros a la sala y exclaman entre lamentos:

—¡Oh, qué cosas tan horribles! ¡Oh, benévolo señor, con vuestro pariente ocurren milagros espantosos!

—¿Qué me queréis con vuestras historias, panda de descerebrados? ¡Haced vuestro trabajo! Del resto me preocupo yo —chilla él, mientras se lamentan otros:

—Hemos matado a un santo, que nos acusará por la eternidad.

El señor del castillo amenaza, pero sus amigos libertinos contienen su furor y exclaman asustados:

—¡Déjales contar la cosa!

—¿Qué ha pasado? ¿Qué ha despertado vuestras conciencias, esbirros?

Y uno de ellos cuenta, temblando de miedo: —Persiguiendo al fraile según vuestras órdenes, lo atrapamos fácilmente en el camino y ejecutamos las órdenes sin más ceremonias, pero ocurrieron entonces cosas nunca oídas: el tronco cubierto de sangre empieza a moverse, se inclina y agarra tranquilamente la cabeza y marcha hacia el monasterio con ella en la mano. Y nosotros, angustiados hasta casi caer muertos, nos echamos a correr con tal de poder escapar. ¡Apiadaos por eso, señor, de vuestros espías! No tenemos fuerzas para meternos con magos.

El gobernador tan solo se burla:

—¡Sois en verdad unos charlatanes! Queréis hacer creer mentiras inventadas.

Pero sus conmlitones callan asombrados, pintada la angustia en sus caras y con terror en

los ojos estupefactos. Y él, acalorado de rabia, se pone a blasfemar cuando de pronto se oyen las campanas. Las campanas del monasterio resuenan leguas a la redonda, retumban y se quejan como si tocaran a rebato.

Todos se precipitan a las ventanas, miran la ladera y ven allí a los frailes saliendo del monasterio y marchando en larga fila muy abajo al fondo, con cruces y estandartes, engalanado el abad con la mitra. Oyen resonar la armonía de los salmos y ven moverse la persona del santo, cómo va hacia los monjes, goteando sangre, y confía su tesoro a Sigisberto.

Los espectadores se demudan. Dejan escapar un grito y caen sin sentido como leños al suelo; el señor del castillo se agarra bien al parapeto, se sujeta e intenta calmarse un poco, pero pronto se le estremece el cuerpo de tal modo que cree ver presente la desesperada muerte y se apodera entonces tanta desesperación de su corazón que salta y ruge al presentir que está perdido.

—¡Bribones, brujas, levantaos, poneos en pie! No existe en ningún sitio esa alucinación de los frailes. ¡Levantaos, banda de brujas, panda de cobardes! Vamos a librarnos de esos malditos brujos. ¡Vamos, cobrad ánimo, tenemos muchos castillos todavía! ¡Vamos, preparad bridas y sillas para los caballos!

La sala retumba de los gritos y los juramentos, y unos tras otros empiezan a recobrase.

Las nubes de una tormenta cubren el firmamento y crecen juntadas por ráfagas violentas. Rayos y truenos terribles cruzan los valles cuando los jinetes montan aprisa en los caballos, y bajan de Cavardiras al galope en huida desesperada por campos y entre arbustos.

Llegan a las orillas del Rin desatado, y toda la cabalgada se precipita sobre el puente, y cuando están en medio, se desprenden sus claves, se parte su piso, se rompen sus vigas, ceden sus pilares y, al desplomarse, hace caer a

todos los jinetes en el fondo del Rin, cubierto de espuma.

Ahora Víctor, el gobernador, ha cesado de gobernar, de gastar los bienes del altar en amoríos. Solo una voz gritaba, al desmoronarse el puente:

—Tienes razón, Plácido, pero ahora es demasiado tarde.

En las escarpas de Disentis, transcurridos ahora mil años, brilla aún el monasterio, hablando de los antepasados, y en las sencillas celdas florecen aún las virtudes de Sigisberto y Plácido, dos nobles eremitas.

GIOVANNI PASCOLI

GOG Y MAGOG

I

En manada, como los asnos salvajes, en vano iba y volvía en vano Gog y Magog en negras carretas, y la montaña los veía errar por la llanura, oía entre las tormentas de nieve el restallar lejano de aquellas fustas, y alcanzaba el bramido de las gentes de Mong, como rendido gruñir de hienas, a la inexpugnada Puerta de occidente.

II

Entre dos montes había una puerta grande de rojo bronce, una puerta tan grande que su sombra recorría medio valle a la hora del ocaso. El hijo de Amón la engoznó para atajar a los pueblos inmundos y a las negras manadas de bisontes, la atrancó y la cerró, pero quedó a la escucha en lo alto de los montes: un claro estrépito de trombas llegaba de los Pechos del Aquilón.

III

Allí estaba el Bicornes... Y los últimos que, niños pequeños, habían oído caer el gran mazo sobre los pernos eran viejos de pelo gris; y no se marchaba... Y habían muerto sus hijos, gigantes de ojos llameantes, de lenguas negras, o enanos hirsutos de móviles orejas, y de cada uno de ellos habían nacido miles, como las pavesas de un tizón, pero el Bicornes seguía allá arriba.

IV

Estaba en las alturas, vigilando el Yerguenicún, y el toque de sus dianas movía aludes y rompía morrenas. El cielo se llenaba cada amanecer de busardos y la Horda se arrojaba al Kan como nubes al son del nimbo: carros que rodaban del cono de las montañas, un súbito barritar de elefantes, una voz como el trueno...

V

Pero el tumulto en lo alto se oía menos de día; de día también rugían las gentes encerradas y dividían la comida con las uñas. Se desvanecía el clamor en lo alto entre los aullidos de su hambre. De día era todo de sangre: Alan, Aneg, Ageg, Assur, Thubal, Cephars. Más se oía en las largas noches, cuando sus mujeres concebían en las yurtas los hijos de Mong-U.

VI

La luna subía por los bordes amarillos de las nubes: en la nieve intacta estaban las manadas de caballos en círculo, con las cabezas hacia dentro, inmóviles, en la blancura; de vez en cuando, un breve relinchar, un repentino pateo de la manada, porque toda la montaña solitaria mugía. También temía la luna y ligera brincaba en el aire, de nube en nube.

VII

O resplandecía sobre el murmurio infinito, pendiente. Ceñido de hiedra y acanto, el Héroe, apagadas las teas del banquete, recorría a la carrera las cimas lucientes y allá abajo, desde las sombras circulares de los pinos, escuchaba la Horda largos cantos aéreos; oía largos gemidos marinos de caracolas y, entre el tintineo de la cítara, tímpanos cavernosos, argentinos címbalos.

VIII

Gog y Magog temblaba, y sus mujeres dijeron:

—¿No tiene Él madre a quien dulce le sea retornar, lleno de ámbar y oro? ¿Tampoco hijos, rebaños? ¿Tampoco esposas lozanas junto a las cuales se acueste, harto de narrar? ¡Tal vez lo desdeñen, por bicorne! Pues ¿por qué no baja Él del monte y posee a alguna de nuestros rebaños, entre Gog y Magog?

IX

Gog y Magog temblaba... Uno de los enanos acudió cauto a los necios gigantes:

—Morimos nosotros, oh gigantes, y Él no. Yo, que muevo las orejas como los perros, he oído cosas. No siempre lo tenemos delante a Zul-Karnein. Ha ido a veces a Rum. Parte con el sol. Va a una fuente azul, de estrellas líquidas. Con las manos juntas extrae dos veces vida de ella. Un poco cada cien años.

X

Iba Él a la fuente de la vida un día por la sombra, por donde no sabía qué dedos sostenían errantes lámparas de plata, por la sombra iba, y la Montaña lúgubre parecía estar más cerca y, como un esqueleto, mostraba su blanca osamenta de piedra. Y no hubo más

estrépito entre las cimas, y el viento soplaba en vano. Vibraba un poco la gran Puerta, a trechos, con lento ímpetu.

XI

Gog y Magog esperó, alerta, tres días; esperó tres noches, y solo oyó, por la tarde, la Puerta que de vez en cuando vibraba lentamente. Ya no estaba arriba en los montes... y el camino de los montes tomó la Horda. Bullía la Horda negra en marcha bajo la tormenta.

Al amanecer mugió lúgubre un bisonte, relinchó un caballo, se rompió la fila... Un tañido recorría los montes.

XII

Y dijeron las mujeres:

—¡Hombre de poco, Zul-Karnein! ¡Volviste aprisa! ¿O quizás no había en la fuente ni una moza? ¿Tampoco alguna hermana tuya que hubiera abandonado el cubo vacío en la fuente y corrido jadeante a casa de tu madre anciana? ¡Haz sonar ahora las trompas, ariete divino! Al sonido de tus fanfarrias se despierta el hombre y luego... no duerme más.

XIII

Y ulularon los hombres:

—¡Ha bebido en Rum de la fuente azul de las estrellas! Zul-Karnein sigue siendo lo que fue.

Y odiaron cualquier otra vida, y el fruto de cualquier otro vientre, y bebieron la roja sangre sacada de los bisontes, de los cebúes.

Ya no sonaba en el valle mugido alguno. Ya no sonó, Gog y Magog, más que el aullido infinito de sus tribus.

XIV

Pero sí, partió Zul-Karnein en el fuego de un crepúsculo: se extendían por el monte púrpuras oscuras de bordes de azafrán.

En el carro de oro ascendió fulgurante el Héroe; se alejó en la sombra entre alegres risas de berilos y turquesas, un centelleo de puntas de acero, un eco de himnos que tiembla y vaga de aquí a allá... Calló por fin el hispido helero.

XV

Tres años esperó el Tártaro, tres años espío la llegada de los mismos dragones de ojos de oro sobre la montaña silenciosa y sola. El Tártaro miraba, ya sin temer, y sentía más el hambre y la ira, y con zarpa de oso arrancaba abedules, descuajaba alisos. Pero vio los ojos de los mismos dragones por tercera vez y acudió a la montaña.

XVI

Llegaron cautos al pie de los Pechos del Aquilón. Y el viejo enano astuto trepó con manos y pies por las tobas. Y vio en la cima un gran pabellón como de una trompa y se deslizó mudo dentro. Oyó allí soplos, distinguió ojos de búhos. Un nido inmundo llenaba el hueco de aquella trompa. En él había un gran búho inmóvil, con dos penachos erguidos en la cabeza, de rey.

XVII

El viejo enano cogió dos plumas y, sobre una roca, agitó las plumas y llamó a la Horda, que esperaba:

—¡A mí Gog y Magog! ¡A mí, tártaros! ¡Oh gentes de Mong, Mosach, Thubal, Aneg, Ageg, Assum, Pothim, Cephaz, Alan, a mí! Huyó Zul-Karnein a Rum, dejando las férreas trompas aquí en los redondos Pechos del Norte. ¡Gog y Magog, a mí!

XVIII

¡Oh necios! Aquellas trompas eran tierra cóncava, de donde traía el viento occidental, al soplar, fragores de guerra.

Las rompieron desdeñosos con la punta de sus picas y de las trompas rotas salían búhos con mudo batir de alas.

Rieron sagaces y, dispersos por las grutas, bebieron sangre. Sobre ellos, un vuelo mudo, de sueños, y los gritos de la noche.

XIX

Ante la gran Puerta se detuvo la multitud: se alzaba el bronce entre el ocaso y ellos. Gog y Magog le dio un solo golpe. La tranca se dobló tras largo martirio: largamente chirrió la Puerta con dureza y se abrió con claro clangor de oro.

Se asomó la Horda y vio la llanura, las ciudades blancas junto a los caudalosos ríos, y rubias mieses, y bueyes pastando.

Se desbocó bramando, y el mundo le fue pan.

IULIU CEZAR SĂVESCU

EL CANTO DE VALMIKI

I

En el país de mis sueños, con profundos bosques de naranjos, allá donde las palmeras alzan cabezas audaces, bajo el cielo de los trópicos rojos, bajo el fuego de los rayos deslumbrantes, allá donde duermen los pavos reales bajo largas calles de almendros, se me apareció en sueños hace mucho, mucho tiempo, un lago de suave pendiente.

Crecían en él tanto las flores de loto como los blancos jacintos, y una barca flotaba muy lentamente, más en la sombra que en la luz. Y en la barca cantaba triste un poeta, tañendo cuerdas de plata.

Su canto, enternecido, era una santa oración, un hondo lamento que se elevaba de toda la tarde hacia el cielo: por su voz se conocía que todo es vanidad, que todo lo que hay de más potente en el hombre es el deseo eterno de misterio.

II

«Brahma, Indra, oh, Kamadeva, Krishna, Agni, oh dioses poderosos, poderosos dioses que nos guiais en nuestra lucha sobre la tierra, abrid las puertas eternas; soy justo, soy santo entre los piadosos, pero arde el alma en mí por la paz del santo sepulcro.

»Me habéis dado bastante; en el secreto de la noche, en mi tienda de anchas hojas para pacificar mi alma, mandáis franjas de rayos

plateados; las palmeras en pareja con los céfiros, en ritmos santos, al compás, me aduermen, y en el sueño vuelvo a ver el esplendor de vuestro reino divino.

»Al amanecer, cuando la aurora, ruborizándose como púdica doncella, levanta el velo triste de la noche, me despierto entre trinos de aves; me llaman las dulces fuentes y me rodean los frutales magníficos, y sobre mí se derraman generosamente las flores y las hojas.

»Del fruto abundante de la naturaleza habéis dado un don rico en demasía al poeta Valmiki, ramillete santo e inmortal, pero para ese don, oh dioses poderosos, no existe en mí reconocimiento, porque hay un don de inmortalidad en el cántico del poeta.

»Mi canto es amargura; me abruma vuestra generosidad; en vano concedéis tantos dones, por los que me siento tanto más pobre. Abrid las puertas eternas; abrid el santo reino; el sepulcro es el bien supremo, solo allí me sosiego».

III

Entonces surgió de los mares y las lunas un hermoso cuerno de toro. Se extinguió la querella de las hojas, cesaron su juego los céfiros y sobre el lago se extendió un lienzo tejido de hilos de plata y oro, y el lago se tendió vago, suspiró y se durmió.

Se hiende en zigzag la inmensidad y el dios Krishna todopoderoso baja en un carro de rosas de su trono magnífico de palmas; el poeta arroja

la lira, inclina piadoso la frente y en el claro del lago se ve arriba y abajo el mismo cielo.

Krishna responde:

—Para ti he sido mejor que un padre; diría la gente que de los rayos de luz te he traído a este mundo; derramé en tu alma rosas que arranqué de las gracias santas, y dije a tu pensamiento: vuela por encima de las nubes, del cielo más alto. Para mi pesar me llama tu triste oración en la claridad de la tarde; todos dirían que he sido contigo un cruel enemigo inclemente. ¿De dónde viene tanta desesperación? ¿De dónde tanta amargura? ¿Te disgusta la humanidad? ¿Tanta añoranza tienes del paraíso?

IV

Entonces Valmiki, grave y frío, tendió los brazos en la luz y dijo:

—Krishna, no soy digno de alzar la mirada hacia ti, aunque fueras diez veces mi padre y, lleno de compasión, te acercaras desde tu gloria divina a mí, el gusano diminuto. Pero caiga sobre mí tu encono, porque no hay reconocimiento en mí: miro yo con envidia a las mismas serpientes, que participan de tu gloria; miras tú con bondad a criaturas tan bajas, les concedes también compañía, mientras que yo estoy solo en la tierra.

Krishna sonrió divino, sintió el secreto entero, vio que en su obra sublime tampoco él había sido perfecto, y dijo:

—Hágase como deseas.

Tendió luego su hábito rosado, que se detuvo suavemente, como un copo de nieve que se mece, a la orilla del agua. Luego extrajo del loto una flor, una flor pura y delicada, sopló en ella y la soltó; el lago tembló en círculos y hete aquí que se abren las ondas, de las que se sacudió de agua el cabello la doncella más dulce, ruborizándose como tierna aurora.

V

Krishna añadió:

—Flor Blanca, porque tu nombre es flor, vuelve la cara hacia Valmiki; desde ahora habrás de vivir con él.

Y luego a Valmiki:

—Te doy yo hoy un don que no tiene parangón en el mundo, para que avives tu canto con nuevo impulso.

Pero Flor Blanca exclamó:

—¡Gran Señor! ¡No quiero así estar con él! ¡Mira cómo bullen negras serpientes en su alma inmunda! Al mirar, tú mismo no has podido retener el llanto por la gran pena. Me has sacado del barro, múdame otra vez en barro; me espanta cuanto veo. Veo mares en tormenta perpetua, que lanzan sus aullidos hacia las costas, fieras en cadenas ferradas bramando hacia lo alto hambrientas, ¿no ves las chispas de luz sobre la espuma de las olas turbias? Y en él veo cien abismos, y que sufre abatido.

—¿Ves mares que aúllan espumosos —le dice Krishna—, ves cavernas, ves serpientes y todo en tinieblas? Tú, Flor, sé su luz; sonríele y pon en la sonrisa el calor del amor eterno, toca con tu mano su mejilla si quieres matar su dolor.

VI

Así que Flor obedeció: el poeta le tendió la mano y en el acto se iluminó de fuego divino su alma quebrantada; del juego de las flores con el viento se animó una dulce música, y el dios mismo, todo hechizado, suspiró con añoranza indecible.

Y la barca, ligero cisne, labrada de conchas, avanzó lentamente, acunadora, hacia la orilla opuesta del lago, mientras Valmiki, en pie, abrazando a su amada compañera, entonaba el canto de la vida con la mano derecha tendida hacia arriba.

TEÓFILO BRAGA

POEMA DE ABIDIS

Un día oyó el rey Górgoris un negro vaticinio, que de su trono destronado lo despeñaría un nieto. Mandó encerrar en una torre distante, circular, estrecha y alta, a su hija la princesa, su única heredera. Triste, la cautiva princesa cantaba día y noche para llenar su soledad entre las angustias que sufría. Pasaba cerca un caballero, que oyó la dulce música; pero ¿cómo subir a la torre? ¡Tan alta! ¿Quién pudiese? Soltó las trenzas y bajó hasta la tierra su cabello fino y hermoso, por el que trepó el mancebo. Las noches eran auroras de la alegría más íntima, y las ausencias volvían el día cada vez más negro, hasta que de esos amores de nadie sospechados, al cabo de nueve meses, nació un hermoso infante. Buenas hadas fijaron su suerte, a ver cuál le concedía más dones. Un hada decía:

—¡Será invencible a los peligros!

Otra replicaba:

—Y siempre vencido de amores.

Se entera el rey Górgoris del infante recién nacido, que lleva el nombre de Abidis en la banda que lo ciñe. No ha olvidado el viejo

rey el negro vaticinio. Solo piensa en salvar el trono; confía tal diligencia al crimen. Deja abandonado al nieto en una estrecha vereda por donde pasa corriendo su rebaño y su ganado. Por el poder del destino no fue atropellado el infante. El viejo recrudece su odio hacia el nieto y manda que lo lleven al monte, donde seguro que lo devorará algún lobo hambriento o alguna serpiente del cercado. Se lo encontraron riendo en el fresco césped del prado, amamantado cariñosamente por una *cierva blanca*. El viejo rey, con más enojo, lo mandó arrojar al mar, creyendo que las aguas profundas ahogarían al niño. La ola a la que lo habían lanzado viene a entregarlo a la playa. Entonces conoce Górgoris que la diosa Herta quiere salvarlo. *Estrella del Mar* se llama esa diosa lunar, cuyo emblema sagrado es una *cierva blanca*, gracias a la cual dio fin tanto odio. El rey Górgoris se gloria de que Abidis herede su reino. Como el nieto, resistiría su imperio, cuya grandeza le anunciaba aquella *Estrella del Mar*.

JERONI ZANNÉ

LA DESTRUCCIÓN DE IDALIA

Idalia es un vergel de amor y de molicie. Toda Idalia es un puro artificio de belleza. Son joyas exquisitas los templos y palacios. El cielo es un estuche repleto de diamantes azules. Resuenan dulcemente cítaras y salterios: evoca la partenia el mullido anaclinterio donde la hetaira ofrece el amor de su cuerpo blanco en el relieve de los senos y la curva del flanco.

Arrullan las palomas en las frondas amigas; brama el ciervo, a lo lejos, en los verdes carrascales. Emerge en los vanos de los reinos florales, cuando la aurora extiende las rosas de oriente, como un sueño de amor, escultura pentélica que en la puesta se cubre de tenue vestidura, clámide de rojeces con transparencias de oro, tramonta de la escultura en el día que muere. En el torrente querido de retozonas ninfas resplandece el espejo de las linfas cerúleas. Pastan los rebaños y los héroes idalianos tocan el caramillo, como pastores arcadios. Églogas eternas ríen bajo las frondas, entre morenos pastorcillos y pastorcillas rubias. No atormentan el espíritu las aguas del Leteo: pulsa en todo idaliano la áurea lira de Orfeo.

Florece un sacro Olimpo en la marmórea plaza; como a una amada estrecha el bardo su lira de oro. Las masas de los guerreros y de los grandes sacerdotes se inclinan reverentes, como

poéticos devotos. Y comienza el cantor con dulce melopea y la sacra Citerea sonríe desde el ara:

—Entre la maleza, rodeado de broza, el ásaro despide efluvios delicados: ¡cómo lo suavizan en finísima escuadra alegres crisálidas!

»Asciende su olor hacia los fresnos rústicos, hacia las encinas de frondosas ramas, hacia la segura majestad de los robles, reyes del bosque.

»Puro hechizo de dulzuras primaverales canta en la savia de los gigantes magníficos, leve apariencia de una vida nueva, nunca soñada.

»Entre el aroma del perfume del ásaro vuelan, etéreas, las rosadas musas, que cubren de besos el ramaje de los enormes gigantes.

»Mientras, el bardo, rodeado de broza, canta sus aéreas trovas de perfume, sin reportarse de la fuerza oculta en su olor.

Se enternecen niños, matronas y doncellas: se propaga un aura de ocultas maravillas. Pero avanza un guerrero, envuelto en su efátide: Menandro se abre paso con estrenua agitación y el menosprecio de las locas trietéridas evoca en sus ojos efemérides heroicas:

—Junto a la orilla se alza la mata de hojas aceradas de la robusta palma, clamor de heroísmo que despliega gloria trágica en torno. El orgullo sacrosanto, el esplendor del triunfo confieren al árbol imperio divino, pero no lo bastante para sufrir la triste luz cotidiana. ¿Dónde suenan vítores para tejer

anademas? ¿Dónde están los héroes y los mortales invictos? ¿Dónde las proezas para grabar nombres perdurables en las losas? ¿No le dicta nada el agitado oleaje, no le cuentan nada las montañas negras, nada las llanuras donde antes corrían heroicas avenidas! Triste está la tierra: de los humanos se escurren yelmos y corazas, estandartes y espadas de los humanos; ¡ya no domina la sagrada fuerza, ya no es nada el héroe! Endebles y desmedrados son ahora los hombres, sus únicas armas son malas argucias. Vasallos de Venus, viven en inmunda, baja molicie. Loca por las ansias de un supremo desasosiego, grita la palma hacia la heroica Helenia. ¿Dentro de qué fosa arrojarás, Idalia, el alma impura? Pasan las horas del día y de la noche, muere la esperanza de la palma bélica: ¡caen lágrimas entre las fuertes y aceradas hojas!

Las nubes se amontonan sombrías en el espacio. Un viento glorioso se desliza entre los héroes pensativos. Y del crepúsculo de oro en pompas guerreras retumba la sagrada voz de las épicas trompas. Tan solo una ilusión: en Idalia amorosa, la epopeya hace sitio a los besos de Acidalia.

En el salón cuadrado de columnas dóricas, con pinturas murales de Ninfas y Vertumnos y gentiles Amorcillos que con los labios rosados sonríen en torno a los bucles perfumados de Venus, entra un rayo luminoso de Selene. En el triclinio blanco yace dormida Helena...: la rosa fulgurante de tempestades eróticas, el fuego nunca apagado de fiestas tiélicas, la fuerza que doblega, en las grandes lupercales, la magnanimidad de los héroes inmortales; el flujo de placeres y gozos, de torturas eviternas; el lago que descubre sus cavernas impuras, donde braman los dragones y silban los vibriones; el rayo que enciende el haz de las pasiones muertas; el grito tonante de Zeus, de olímpico

poder, que penetra en el seno profundo de la conciencia; el relámpago fulgurante que se forma en los ojos y estalla en el esplendor tiránico de los rizos; el puro despliegue de la forma divina en el cuerpo sonrosado de opalina ternura, la turgencia de un busto triunfante del defecto, más suave que la rosa y más duro que el basalto; la mirada que mata, que exaspera, que enaltece; el olor poético de los jardines elíseos; el mirífico ceñidor de la Diosa de amor que cubre de vibraciones los lirios de la piel.

El incensario parece un pozo de perfumes aromáticos, un nido de mariposas invisibles y erráticas. Se propaga por la habitación un ensueño florido. Las alas del placer se abren por el mundo, que pisa, bramando como fiera voluptuosa al impulso de los sentidos, la carencia de amor.

Cubierto de armas brillantes, Menandro saluda con énfasis el cuerpo excelso de la amante divina.

—¿Qué quieres de mí ahora, Menandro, puro guerrero, el más grande en la lucha y el último en el amor?

—Helena, un grave peligro amenaza nuestra Idalia y tan solo en los placeres de Acidalia piensas tú. Tú corrompes con tus flancos las almas y los cuerpos, tú mustias la carne y calcinas los huesos: tú apagas con tu amor las llamas de los cerebros, se mudan en viejos los jóvenes que tú quieres. Sobre el bronce bruñido de sus nobles rodela solo ven los héroes tus ninfales maravillas y, en la hora del combate, el encanto de tus besos desmaya la energía de las altas acciones. Idalia, reblandecida en impuras molicies es tan solo un enjambre de malas hembras encendidas. Tú propagas, eterna, tu veneno sempiterno, y veo yo mi patria desfallecer de amor.

»Escucha, Helena: más allá de los eriales y las montañas han abandonado las rústicas cabañas los bárbaros. La caracola guerrera vibra en un clamor de muerte; para los bárbaros de Escitia, morir es una diversión. Cubiertos de pieles de lobo se acercan los enjambres: fulguran sus venablos con música de rayos. Es un torrente henchido de pesada desarmonía, una avalancha de horrores que nos envía Júpiter. Es alto castigo de los Divinos enojados. Idalia, revolcándose en inmunda pasión, verá por sus calles las furias del daño, la agonía, la muerte, el incendio, la esclavitud.

»Sin ti, nuestro pueblo recobrará la valentía, perdida en el veneno de tus horas de amor. ¡Oh, Helena, huye bien pronto de nuestra ciudad amada, busca el refugio oscuro de ignorada espelunca!

»¡Y a las caracolas y gritos de los bárbaros del desierto responderán como un trío, en concierto magnánimo, dispersando la erótica epilenia de la flauta, los cobres estridentes de los defensores de Helenia!

—Cuando en la mañana azul, la Acrópolis de Atenas muestra las luces serenas del éxtasis ageliano, cuando surge de la ola de plata del agua matinal la hermosura superior de Anadiomena, cuando el bosque verde, esmeralda que se irisa, marca al amanecer el cuerpo de la sagrada Artemisa, no pienses, no, Menando, en gozar una ilusión como la que ahora te cautiva, en la impura visión del cuerpo sublime y desnudo de la Helena idaliana, dibujado por los rayos luminosos de Selene.

»¿Ves, Menandro, la sonrisa? ¿Es tu voluntad un navío lo bastante fuerte como para surcar ese río rosado? Tu gloria de guerrero siempre será vasalla, transformada en amor, en la nueva Estigia. ¿No ves qué abismo hay en el rojo labio, qué centauro se oculta en el cabello aurífero?

»En el desierto tracio, cuando las ondas del Hebro mecían en su seno, heladas como la escarcha, la cabeza que bacantes habían cortado a Orfeo, rebelde al culto de oro del divino Tioneo, y la lengua, emergiendo de la ola azulada, gritaba desesperadamente el nombre de Eurídice, no sintieron las potencias de amor una piedad tan grande, un horror tan sagrado como al ver inclinado ante el impuro triclino tu cuerpo atlético y apolíneo, Menandro.

Y cae de rodillas el varonil saliano, el valiente homérico, hoy el idaliano más débil, porque las carnes de Helena, ríos de nácar y marfil, son espíritus maléficos de un infierno amoroso.

Helena se levanta: un coro de notas inefables llena la estancia de adorables voces y sonidos. En las regiones profundas de la armonía manan sonoridades caóticas, ruidos, discordancias. Formas desdibujadas, esperanzas armónicas piden apariencia de vida encantada. La gran corriente que sube del polimórfico abismo rechaza las fealdades del peso polifónico. Queda en lo hondo el sonoro desasosiego, del que brota la melodía como ave de blancas plumas. Se extiende, se propaga, sube, se eleva en la oleada rítmica hacia el místico imperio del éter. La cabellera suelta de la virgen extática es una gran caricia, un turbión de lágrimas; el seno de la amante, la gloria no disfrutada de unos labios que no se abren más que en el puro sueño, el río por donde navega, en la pequeña nao aurífera, la hija predilecta de noble pegásida.

—La brisa susurra meciéndose en las hojas de los árboles, que reflejan brillos de jade y platina. La alondra desgrana su canto en las alturas. Decidme, ¿quién como ella domina la melopea? Iris, la alegre diosa, se tiende por los rayos luminosos de Helios, cuando son

oblicuos entre las hojas. Los torrentes cantan graves como bajones: la pajarería descompone salterios y cítaras por las frondas. ¡Cómo hechizan los mirtos! ¡Cómo huelen las rosas! El vientecillo esparce dulzuras de colmenas melíferas. Aparece Helena, vestida de las telas de Cloris, envuelta en un dulce éxtasis de alegres libélulas. La erótica princesa adorna sus gracias reflejándose en la linfa de fuente pura. Cubre su cuerpo pentélico dorada cabellera; una media sonrisa deleitosa entreabre sus labios.

»Dulce Helena, no recuerdes las nieves ni las nieblas; piensa que el crepúsculo no llega a tu reino. ¡Primaveral, augusta, joven te queremos, oh divina, cubierta de flores, claridades, dulzuras y aromas! Si nos dejas, morirán las flores y las hojas, caerá sobre nuestras cabezas nevada hiperbórea.

Helena, reclinada sobre el pecho de Menandro, tiene un ensueño florido, como virgen enamorada. Su cabello, que tiene las ondas de un río, inunda al héroe loco por un estrenuo perfume. Y el guerrero yace perdido en el hechizo rizado de los auríferos cabellos: el erótico sacrificio se consume en la noche, bajo la luna primaveral, en el encanto de oro del trasluz sideral. Y caen goteantes, rompiendo el dulce silencio, las aguas eternas de la fuente de Juvencio. Y canta, propagando inefable sopor, como voz de dos espíritus, el diálogo amoroso:

Y entona dulce voz, extática y serena, un canto epilénico a la gloria de Helena:

—Amada mía, ven, no me dejes, acércate. ¿No oyes la melopea que piramiza en mi voz?

—Tan solo me llega el cántico nocturno de las estrellas, que tiene en tus labios melodías de alba.

—Como maravillas áureas enrubian tus bucles, un crepúsculo infinito que la noche nunca me lleva.

—En tus labios cimbrean palabras inflamadas que penetran en mi seno como lluvia de rosas.

—Dame, Amiga, tus manos de nácar y marfil, dos tórtolas tiernas gozando el grito del macho.

—Dame tus manos heroicas, temor de los malvados, efluvios aquilónicos que vencen los lirios.

—Tu cabeza parece la cabeza sagrada de Venus; tu cuerpo encierra la euritmia serena de Diana.

—Tu cabeza parece la cabeza luminosa de Apolo; tu cuerpo encierra la fuerza divina de Alisio.

—Tus pupilas son nenúfares de estanques de aguas negras; tus cejas son arcos espléndidos de triunfo.

—Tus ojos son dos llamas del astro Sirio, volcanes de ígnea potencia, de amor y de gloria.

—Palpita en tus besos un sacro evangelio, un rumoreo dulcísimo de corales y carbunclos.

—Mira: la noche nos trae claridades temblorosas; los resplandores de los luceros se borran temerosos.

—Duerme en mi pecho, reposa bajo las estrellas, que ya se enrubia en tu cabellera la blanca aurora.

Y mientras los griegos coloran floridos frutos, zumba en Escitia la gran tromba de los bóreas. Están vacías las bodegas y las alhóndigas de los bárbaros. Aún no maduran los frutos del estío. En el cercado se consume sin pasto el ganado; las ánades de las hoyas buscan mejor ventura por los aires más templados de la lejanía austral, donde es tibia la noche y bochornoso el día.

Y los bárbaros tienen noticia de unas tierras más cálidas, donde los rayos del sol son gualdas torrenciales, donde el mármol florece

en templos y jardines, donde las suntuosidades de los misterios divinos son orgías de amor, comezóns épicas que ellos no pueden comprender, porque lo horrisono de sus cultos libres de amor no son más que brutales griterías de los abismos caóticos y faunales.

Todo el mundo bárbaro, empujado por el odio y el hambre, bulle como un hormigueo junto a los ídolos de bronce, monstruos sedientos de triste carne humana, enemigos del amor, del bien y del claror, hartos, enormes, ventrudos, de mirada tétrica y oscura, recogidos en los fuertes sillares de un templo toscó.

El dios de los dioses, gigante de rostro hirsuto y amarillo, repugnante hijo bastardo de Jano y Moloc, con el odio que siente la superior fealdad hacia el inefable encanto de la belleza clásica, por sobre los montes lejanos señala los vergeles floridos de la Urbe hermosa que se duerme entre placeres infinitos; señala el cuerpo eurítmico de la divina Idalia, donde la imagen de Acidalia vive en cada signo.

Suenan tubas y cuernos, caracolas siniestras; las rodelas de bronce resplandecen como soles. Se arrastran por doquier las catapultas pesadas como cerros en medio de las hordas escitas. De cuencas y desiertos, de cavernas y hoces brotan los enormes aluviones de combatientes. Y mientras abrasa la colmena melífera de Idalia, baja el torrente prolífico del horror escita.

Idalia es la ciudad augusta de los poetas, de los himnodas de amor, de las melódicos auletas, de los grandes oferentes, de los artífices del gusto, reflejo terrenal del venusto imperio, metrópolis del placer, creadora de artistas, de puros miniaturistas y cinceladores de oro, de oradores elocuentes y lapidarios exquisitos, de arquitectos sublimes y nobles estatuarios, que hacen brotar la vida en el mármol del bloque, infundiéndole inspirados el fuego de Prometeo.

Idalia es un museo de ánforas y jarras, un relieve de dulzuras y de eróticas guerras, un mar cálido, donde las sirtes de amor son triclinios y lechos entre espumas ardientes, donde los cuerpos prenupciales de vagas melodías acompañan el ritmo sensual de las almeas: el deliquio de un lago en el que las ondas de plata son el busto y el flanco opulento de la hetaira, donde los labios son flores de matas coralinas y las mejillas, traslucen de pechinas nacaradas. Acidalia es el espíritu, Idalia es el blanco cuerpo, la diosa es el perfume que humedece las flores.

Idalia es la ciudad de las bellas hetairas, la ciudad de los besos, de las fuertes danzarinas que, oculto el hermoso cuerpo entre velos y perfumes, lo desnudan triunfador en sutiles gradaciones. Es el nido amoroso del eterno desenfreno, que sostiene febril furia dionisiaca. Se deshojan las doncellas en el alto amor viril, arrojándose al ígneo agosto desde la tibieza de abril; en su turgencia de oro, las matronas opulentas son como frutas otoñales, esbeltas y redondas, y recordando el tiempo huido, la señora antañona aún siente el rescoldo de la ufanía amorosa.

Pero en la lira que encierra conjuros de hechizo no hay una cuerda, ¡la gran cuerda guerrera!

Cuando muere el cortejo de estrellas de Galaxia en el cielo matinal herido de nuevas luces, la hueste afeminada de los guerreros de Idalia cae bajo los cuchillos de los bárbaros inhumanos. Los escitas cosechan buenas mieses de horror; sus ídolos han vencido a las diosas clásicas. Las trompetas vibrantes y los armónicos clarines, que lanzaban resonancias semidivinas al viento, han muerto bajo los estrépitos de las caracolas terroríficas, de los cuernos ensordecedores y de los horrendos bramidos. Los ciervos han caído a los pies

de fieros leones; los palomos, arañados por garras de halcones, esparcen por doquier blancas plumas. El hedor de la sangre ahoga los aromas del mundo primaveral, que comienza a florecer entre cantos de pájaros y claridades matinales. La pesada torrencera de las bandadas escitas, espesa camada de jabalíes y lobos, asola bestialmente los vergeles florales, los templos del amor, las aras divinas. Avanza la tempestad con sequedades de muerte en la confusión llameante de una fiesta sangrienta. Braman las caracolas en las ondas del viento, como himnos grávidos de horror y espanto.

Bajo el cielo que adopta tonos celestes, la tromba delirante desventra el sacro muro de Idalia, y al festín de muerte y carnicería sucede el furor de hórrido libertinaje. Los lirios del placer quedan segados y mustios; los atrios de los temples son infiernos malditos. Las ciervas de amor, las gozosas hetairas se rinden bajo el pecho de los horribícos cazadores. La ciudad agoniza en horror impúdico: cada hogar es un chorro de sangre y terror. Y retumba la gritería de los bárbaros como trueno aterrador en los templos mancillados, en las ruinas de los mármoles.

Un silencio terrible oscurece la ciudad. Los bárbaros han marchado hacia los montes y desiertos. En su agonía triste, los albergues arruinados adoptan tonos de flébil elegía. Llorad, ruinas; nunca más la divina partenía os hará sentir la alegría de Helenia. No veréis en derredor de las aras girar en triunfo las procesiones de los nobles hierofantes. En los ritmos de los auletas ya no oiréis más el alarido báquico de las locas agapetas. En los campos en que florece la gran desolación reinarán eternas la muerte y la tristeza.

Cuando acaba el rojo vislumbre de aquel gran día infausto en que Idalia fue ofrecida en holocausto al bárbaro, las acémilas, llenas a rebosar de despojos idalianos, pregonan el trastorno de las trágicas guerras. Las hileras bovinas mueven pausadamente los penachos de los rabos por los caminos abruptos. Van cargadas de zafiros, topacios y granates, ópalos, ónices, corales y diamantes irisados, estatuas de oro, millares de gemas miríficas, tumbagas, brazaletes y largas anademas de perlas y rubíes, como serpientes enrolladas. En el lomo de los caballos van recogidas, resplandecientes, las púrpuras fulgurantes y las lámparas auríferas en el leve roce de las magníficas sedas.

Entre los guerreros hirsutos de espadones sangrientos caminan las hetairas de amor, las míseras esclavas con la cabeza gacha, atadas de manos, libradas como divinas bandadas de bestias bravas.

Y en la grupa de fuego de un corcel rebelde llevan a Helena al terruño escita. Nunca han visto los bárbaros una mujer como ella: será la maravilla de las hordas brutales. Y para el caudillo achacoso, de gestas bárbaras y antiguas, para el tronco que ha visto caer sus biznietos como hojas, que espera fin sereno dispuesto en su mortaja, será Helena el Sol del placer que se pone. Y el caudillo sentirá revivir sus pasiones bajo la tromba sublime de los besos idalianos, y cuando la Muerte lo llame a la estancia postrera, Helena lo seguirá, quemada en la pira.

Cuando baja el cuerpo mortal del Averno en la noche, se esfuma como un soplo el fuego del espíritu.

Peregrinos de dolor, los poetas de Helenia buscan en el vergel idaliano la epilenia perdida, que responde como epiceo fúnebre, porque ha muerto de horror la hija de Bronteo. En

las rojas claridades moribundas del día, la epilenia se muda en elegía tristísima y, en el silencio trágico, el poeta sagrado eleva un canto plañidero, enlutado el corazón:

—Lloren las liras cánticos fúnebres de endeble tonada por la sacra muerta. Me faltan palabras para contar la triste muerte de la Diosa.

»Blanca Acidalia, Basilisa tierna, dulce Afrodita, divina Adónida, ¿dónde ha ido la vital chispa que era tu vida?

»Tristes los mirtos sin tu esencia, caigan cuellitorcidos en la tierra dura, que la ola del mar divino te sea tétrico mortuorio.

»Fenecen confusas todas mis creencias: ¿cómo puede alcanzar la suprema guadaña de la muerte afrentosa a los dioses olímpicos, almas puras?

»Mueren los cuerpos, las etéreas Psiques, mueren los númenes, los efluvios mágicos, mueren las sacras formas parnasianas, mueren las diosas...

»Hombres y mujeres, sabios y necios, nobles y magnos, desgraciados y pobres, ¡conservad siempre en el pensamiento la pura forma de Venus!