

Homero y Ovidio en clave de zarzuela: *La Briseida* de Ramón de la Cruz

VICENTE CRISTÓBAL
Universidad Complutense

Resumen. *La Briseida* de Ramón de la Cruz (1768) es una zarzuela mitológica, que tiene como fuentes la *Iliada* de Homero y la tercera *Heroïda* de Ovidio.

Palabras clave: *Tradición Clásica; Literatura Comparada; recepción; Mitología; zarzuela; Homero; Ovidio; Ramón de la Cruz.*

Summary. Ramón de la Cruz's *La Briseida* (1768) is a mythological zarzuela, which derives from the Homer's *Iliade* and the Ovid's third *Heroïde*.

Key words: *Classical Tradition; Comparative Literatura; reception; Mythology; zarzuela; Homer; Ovid; Ramón de la Cruz.*

Antes que la zarzuela se especializara en temas populares y costumbristas, antes que fuera espejo de la sociedad de su tiempo, este género dramático-musical, típicamente hispano, se centró, hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XVIII, en los temas mitológicos de Grecia y Roma¹.

La introducción de la música en el teatro español tiene raíces muy antiguas, pero por influjo de Italia se acentúa esta combinación artística en el siglo XVII. A fines del XVI había nacido en Italia el *dramma in musica* —lo que más tarde sería conocido como «ópera»—, y en España hay en el teatro, consecuentemente, un paulatino contagio con el género operístico.

¹ Véase como fundamental obra de referencia la de E. COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid 1934.

Así, la gran mayoría de la producción dramática calderoniana tiene alguna intervención musical. Especialmente en las comedias o dramas mitológicos del autor lo literario se combina con otros elementos artísticos (escenografía fastuosa y «efectos especiales», danza, canto y música), consiguiendo con ello un alejamiento de lo real y de lo costumbrista. A partir de mediados del siglo XVII es evidente el afán de Calderón por crear un teatro musical con unos rasgos diferenciales bien marcados, y es su drama *La fiera, el rayo y la piedra* (sobre los mitos ovidianos de Anaxárete y Pigmalión), representada en mayo de 1652 en el Buen Retiro, la obra que prologa esta nueva modalidad; avanzando por esa vía sigue otro drama también mitológico, *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*, estrenada en 1653; y ya las que pueden ser consideradas primeras zarzuelas propiamente dichas de la producción calderoniana son *El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo* (sobre tema odiseico, la primera, y sobre el amor de Apolo por Dafne, narrado por Ovidio, la segunda), destinadas a ser representadas para entretenimiento del rey Felipe IV en el palacio de la Zarzuela. (De este modo, como se sabe, la denominación del que llegó a ser «género chico» procede, por metonimia y antonomasia, del nombre de ese palacio). Vienen después *La púrpura de la rosa*, *Celos, aun del aire, matan*, *El hijo del Sol*, *Faetón*, *Eco* y *Narciso*, *Ni Amor se libra de amor* y *La estatua de Prometeo*. De las primeras zarzuelas se perdió la música y no ha llegado a nosotros el nombre de los compositores, pero sí que sabemos ya que el compositor de muchas de estas últimas de Calderón fue Juan Hidalgo. El nuevo género se conforma como un tipo de drama con intercalación de números musicales, con temas procedentes casi exclusivamente de la mitología clásica y destinado a ser por encima de todo un espectáculo cortesano.

Desde Calderón a Ramón de la Cruz (1731-1794), la zarzuela permanece, pues, anclada en la mitología y son muchos los autores que, pisando las huellas de Calderón y extrayendo argumentos de las *Metamorfosis* de Ovidio mayormente², o más raramente de otras fuentes antiguas, o de los manuales mitográficos modernos que las sintetizaban, dedicaron su ingenio y esfuerzos a este tipo de teatro. Uno de los más fecundos y representativos, fue, por ejemplo, José de Cañizares (1676-1750)³.

² Sobre el uso de las *Metamorfosis* como fuente para argumentos de zarzuelas en la primera mitad del XVIII informa, con análisis de varios ejemplos, el trabajo, aún reciente, de E. J. PERAL VEGA «La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 14 (1998) 224-243.

³ Contamos con la monografía de A. J. EBERSOLE, *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid 1975, que contiene sobre todo los argumentos de muchas de sus obras, entre ellas algunas de las de tema mitológico como *Fieras afemina Amor* (sobre el amor de Hércules por Íole, que —sustituyendo a la Ónfale del mito— le obliga a hilar y lo doblega y afemina; con igual título que otra comedia de Calderón), *Templo y Monte de Filis y Demofonte* (sobre el amor de la princesa tracia Filis y Demofonte, príncipe ateniense, hijo de Teseo; según la Heroida II de Ovidio, pero con muchísimas innovaciones), y *Amor es todo invención, Júpiter y Anfitrión* (sobre el bien conocido tema, de precedente plautino, del amor entre Alcmena y Júpiter, del que resulta el engaño del marido, Anfitrión, y el nacimiento de Hércules).

Además de esta orientación predominante hacia las *Metamorfosis* del poeta de Sulmona, hay también en el mismo siglo XVIII un cierto interés zarzuelístico por los temas del ciclo troyano: lo evidencian títulos como *Los desagravios de Troya* (sobre la llegada de Eneas a Italia, con fuente en la *Eneida*; estrenada en Zaragoza en 1712), cuyo libreto es obra de Juan Francisco Escuder⁴, debiéndose la música a Joaquín Martínez de la Roca y Bolea, o bien *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad* (sobre el sacrificio de Ifigenia), y *Antes que celos y amor la piedad llama al valor*, y *Aquiles en Troya* (sobre el fin de la cólera de Aquiles; estrenada en el verano de 1747), libretos ambos de Nicolás González Martínez, con música del compositor José de Nebra, o bien la *Briseida*, zarzuela escrita por don Ramón de la Cruz (estrenada en 1768), con música del maestro Antonio Rodríguez de Hita, obra que en estas páginas nos proponemos analizar con algún detalle, sobre todo por lo que se refiere a su dependencia de fuentes clásicas⁵.

Precisamente esta interesante producción, que resulta de la *contaminatio* –como vamos a ver– de fuente homérica (*Ilíada*, libros I, IX, XVI y XIX) y ovidiana (epístola III de las *Heroidas*), representa el canto de cisne de la zarzuela mitológica. Y su vinculación con Homero y con Ovidio no ha sido sacada a la luz en las obras que se han dedicado a rastrear la pervivencia de dichos autores⁶. A partir de la *Briseida* su autor se vuelve a los temas costumbristas y regionales, abandonando la cantera clásica de la que hasta el momento se había ido surtiendo el género, y ello por razones diversas de las que hablaremos más adelante. Escribirá entonces, lejos ya de Ovidio y Homero, zarzuelas tales como *Las segadoras de Vallecas*, *Las labradoras de Murcia*, *Los jardineros de Aranjuez* o *Los zagales del Genil*. Y por ahí se llegará tiempo adelante, sin mucho esfuerzo, a *El barberillo de Lavapiés* (1874) de Luis Mariano de Larra, *La verbena de la Paloma* (1894) de Ricardo de la Vega y *La Revoltosa* (1897) de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, que son muestras bien representativas de lo que hoy se entiende como zarzuela propiamente dicha, considerándose a veces lo producido antes como «prehistoria de la zarzuela»⁷.

Después de Ramón de la Cruz, raras serán ya las zarzuelas que volverán a sacar su argumento del mito antiguo, pero de todos modos las seguirá habiendo: así *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco (de 1866), *El rey Midas* de Puente y Brañas (de 1869), y *El Amor enamorado* de Juan Eugenio de Hartzenbusch (de 1880).

⁴ Estudia la fuente virgiliana de esta obra, y su tratamiento dramático, A. SOLER MERENCIANO en su trabajo «Presencia virgiliana en *Los desagravios de Troya* de Juan Francisco Escuder», en A. M^a ALDAMA et alii (edd.), *La Filología Latina hoy*, vol. II, Madrid 1999, pp. 1331-1338.

⁵ Manejamos la edición de Madrid: imprenta de don A. MUÑOZ DEL VALLE, 1768, cuya portada reza así: *Briseida zarzuela heroica en dos actos por don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, puesta en música por el maestro don Antonio Rodríguez de Hita. Para representarse por las compañías de esta villa en el Coliseo del Príncipe las noches de verano de este año de 1768. Con permiso.*

⁶ Ni se menciona la *Briseida* en el *Homero en España* de J. PALLÍ BONET (Barcelona 1953), ni en el estudio de A. ALATORRE sobre la pervivencia hispana de las *Heroidas* (que antecede a su traducción bilingüe publicada en Méjico 1950), ni en ninguna obra de este tipo que yo conozca.

⁷ Así M. GARAYOA, *La zarzuela*, Madrid 1982, pp. 12-20.

Para situar la *Briseida* en su contexto histórico hay que partir de la información proporcionada por Cotarelo y Mori en su libro monográfico sobre Ramón de la Cruz⁸, información que se recoge luego en su ya citado estudio sobre la *Historia de la zarzuela*⁹. Fue el conde de Aranda quien permitió a las compañías teatrales de Madrid hacer durante el verano representaciones nocturnas exclusivamente para su propio beneficio, una vez que se suprimieron los autos sacramentales en 1765 y se hizo más largo el espacio temporal en que los actores quedaban apenas sin ocupación. A continuación nos remitimos al informe de Cotarelo:

Don Ramón de la Cruz fue encargado de escribir la obra con que habían de inaugurarse estas representaciones veraniegas, y produjo la *Briseida*, zarzuela heroica como la llama su autor, y para ella compuso la música el célebre D. Antonio Rodríguez de Hita, maestro de la Capilla del convento de la Encarnación de esta corte, reputado ya entonces como uno de los mejores músicos de España, y considerado hoy como uno de los grandes maestros del arte de los sonidos. La víspera de su estreno en el teatro, representóse por vía de ensayo general en casa del conde de Aranda ante los embajadores extranjeros, altos empleados y otras personas de distinción, y el 11 de Julio del citado 1768, hízose en el teatro del Príncipe, con la particularidad de que ejecutaron los papeles mujeres, con excepción del viejo Calcas, que estuvo a cargo de Ambrosio de Fuentes [...] La concurrencia fue tan numerosa en la primera noche, que la entrada alcanzó la suma no vista hasta entonces de 8.859 reales, entrada que, aunque no tanto, se mantuvo buena en las restantes noches hasta el 3 de Agosto [...]

El éxito tuvo que deberse, sobre todo, a la novedad del espectáculo, a la buena ocasión y predisposición del público, al prestigio y seducción de las actrices-cantantes (entre ellas María Mayor Ordóñez, que era, como indica Cotarelo¹⁰, «la más célebre cantante que había entonces en España, y a quien llamaban *la Mayorita*»), y no tanto a la calidad en sí de la obra ni a la fama de su argumento; el autor debió de entenderlo de este modo, puesto que dio el giro inmediatamente, como ya hemos adelantado, hacia lo costumbrista. Sin duda el argumento mitológico le venía dado por la tradición, tal vez también por una especial deferencia al conde de Aranda y al público culto que fue su primer demandante y espectador¹¹, y tal vez, acaso, por un tanteo de aproximación a las modas neoclásicas a las que definitivamente Ramón de la Cruz acabó dando la espalda. Pero enseguida, el nuevo y más amplio público y la predisposición li-

⁸ *Don Ramón de la Cruz sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid 1899, pp. 113-118.

⁹ *Op. cit.*, pp. 136-140.

¹⁰ *Historia de la zarzuela, cit.*, p. 137.

¹¹ Sugiere COTARELO otra probable razón para la elección del argumento (*Hist. de la zarzuela, cit.*, p. 136): «pero, en lugar de lanzarse desde luego por la vía a que le conducían sus gustos y lo principal del trabajo literario de toda su vida, obedeciendo, sin duda, a las imposiciones del maestro a quien quiso asociarse para la obra, que le pediría grandes situaciones musicales y personajes heroicos en quien poner los acentos y notas con que pensaba engrandecerlos...»

tería del autor, experto en sainetes de ambiente realista y cotidiano, lo condujeron a operar el ya citado cambio, que a partir de él quedó establecido y entronizado para la zarzuela, género dramático que dejó de vincularse ya a lo clásico y pasó a ser mimesis de la sociedad urbana y provinciana de aquellos tiempos.

Según constataciones de Cotarelo¹², que la obra no era ningún prodigio «se lo hicieron comprender al autor algunos maleantes libelistas, que pusieron nuevamente en solfa la *Briseida*, sobre todo un don Miguel de la Higuera y Alfaro, que publicó o difundió, encubierto con el nombre de *Un barbero de Fuencarral*, unas cartas satíricas escritas con gracia contra aquel compendio en dos actos de los XIX libros de la *Ilíada*.»

En realidad, la obra, a mi juicio, sin rayar a gran altura por su versificación, sí que está, dramáticamente, bien trabada y construida. Y en cuanto a la invención del asunto, no es sólo «un compendio» homérico, como parecen achacarle sus críticos coetáneos, sino que, con base también en Ovidio, el autor ha sabido plasmar dramáticamente el conflicto sentimental que no estaba propiamente explícito en Homero, y ha sabido reproducir y adaptar a las exigencias teatrales el carácter y el alma de la heroína elegíaca de Ovidio. Hay que ver en todo ello más un mérito que un demérito, sobre todo teniendo en cuenta que las zarzuelas mitológicas de su tiempo (por ejemplo, las de Cañizares) abundaban en libérrimas invenciones, complicaciones y añadidos con respecto a su fuente antigua, de manera que a veces el argumento clásico se hacía irreconocible. La novedad característica de esta pieza precisamente habría que buscarla en su apego a los testimonios antiguos de la leyenda.

No he podido localizar la ópera *Briseida* a que se refiere Cotarelo¹³, cuya letra atribuye a Cañizares y cuya música a Corradini¹⁴, pero el elenco de personajes de que da cuenta en su informe el citado crítico bien nos indica que comportaba un tratamiento muy despegado del texto homérico: aparte de los infaltables Briseida y Aquiles, están Clearco, Antilina, Anténor, Fragatta y Piquete.

Lo mismo sucede, fuera ya de nuestras fronteras, con una tragedia francesa representada con éxito en París nueve años antes (en 1759), *Briséis ou la colère d'Achille*, de Louis de Poinset de Sivry¹⁵, pues, en efecto, dicha pieza tie-

¹² *Historia de la zarzuela*, cit., p. 138.

¹³ En *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, cit., p. 117, nota 1.

¹⁴ En el diccionario de J. DAVIDSON REID, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Nueva York-Oxford 1993, t. I, p. 10, dicha ópera se atribuye a Pietro Tori (compositor) y a F. Palmieri (libretista), y se dice que fue representada por vez primera en el carnaval de Hannover en 1696. En el mismo diccionario se informa que F. Corradini introdujo tres nuevas arias en esta *Briseida*, y que con esa adición se representó en Madrid el 23 de mayo de 1746: sin duda la letra de esas arias añadidas es la que fue escrita originalmente por Cañizares, siendo lo demás traducción. Tal vez así es como haya que solucionar esa doble atribución.

¹⁵ Está en el *Repertoire du Théâtre français. Tragedies*, t. IV, París 1808, pp. 61-124. Como curiosa adición se inserta la traducción al latín de un pasaje puesto en boca de Crises, hecha por el hijo del autor en homenaje a su padre (acto V, escena 3).

ne mucho de novedoso e inventado, a partir del famoso conflicto expuesto en la *Íliada*¹⁶, comenzando porque entre los personajes no está Agamenón y sí Brises, Príamo y otros como Áyax, Adrasto y Eufanor (también, claro está, Aquiles, Briseida y Patroclo), y siguiendo porque aquí se introduce la ficción argumental de que Briseida, en realidad Hipodamía, sea hija de Príamo, expuesta de pequeña a resultas de un oráculo que la culpaba de la futura muerte de Héctor, y salvada por Brises, que la dio su nombre y actuó como padre suyo; la obra comienza en plena cólera de Aquiles, no se descubren sus orígenes; y al final, con Héctor, muere Briseida para dolor de Príamo y Aquiles.

Además, la anterior tradición dramática hispana sobre Aquiles se fijaba especialmente en su ocultamiento, previo a la guerra, en la isla de Esciros entre las hijas de Licomedes: así en *El caballero dama o el Aquiles* de Cristóbal de Monroy y Silva, así en *El Aquiles* de Tirso de Molina y en *El monstruo de los jardines* de Calderón.

De manera que esta su fidelidad al testimonio literario de Homero y Ovidio es una peculiaridad destacable, dado su contexto, de la *Briseida* de Ramón de la Cruz.

Algo definitorio y característico de esta pieza es también la ausencia de los graciosos, el carácter de la obra ajeno a toda comicidad y su asentamiento, sin fisuras, en el mundo severo y aristocrático de la epopeya¹⁷. Diríamos que este tono es algo contagiado también de las fuentes antiguas utilizadas por el dramaturgo. No es, pues, una comedia, como suelen serlo las zarzuelas, y aunque su fin es momentáneamente feliz —aun a costa de la muerte de Patroclo— con la unión deseada de los amantes y con la vuelta de Aquiles a la lucha, no obstante, la atmósfera plenamente heroica avecina un tanto este drama al ámbito de la tragedia. «Zarzuela heroica» reza el título de forma muy significativa.

Por lo que atañe a la métrica, en acuerdo a ese tono elevado, está escrita la obra en romance endecasílabo, salvo las arias y recitados.

A continuación exponemos detalladamente el argumento:

Acto I, escena 1.—En el consejo de los jefes griegos se delibera sobre la peste que azota al ejército acampado ante Troya. Aquiles declara sus sospechas de que se deba a la ira de la divinidad ante la culpa de alguno. Calcas, el adivino, pide la protección de Aquiles antes de hablar, Aquiles se la promete, y el adivino acusa a Agamenón, por haber retenido a Crisia (la Criseida homérica), hija de Crises, sacerdote de Apolo, a pesar de que éste se la había reclamado. Agamenón se enfada, pero consiente en devolverla, y Patroclo lo alaba por su proceder. Una velada amenaza cierra las palabras del general contra aquél «que mis iras despertó soberbio».

¹⁶ Queda fuera de duda que esta obra sirviera de algún modo como modelo para la zarzuela de Ramón de la Cruz. Nada hay en común entre ambas obras.

¹⁷ No hay, pues, tratamiento burlesco de la mitología clásico, como es frecuente en obras de este género: véase el trabajo antes citado de E. J. Peral Vega.

Escena 2.—Briseida y Crisia dialogan sobre su respectiva situación de esclavitud. Briseida recuerda su pasado, la muerte de sus hermanos y padre y su conquista, pero manifiesta su actual felicidad con Aquiles. Crisia, en cambio, se siente infeliz con Agamenón.

Escena 3.—Aquiles se llega ante ambas y da a Crisia la noticia de su liberación, que ésta recibe con alegría.

Escena 4.—Dialogan entre sí tranquilamente Aquiles y Briseida, cuando viene Taltibio con orden inopinada de Agamenón de llevarse a Briseida para que ocupe el lugar de Crisia. Aquiles irritado promete vengarse.

Escena 5.—Taltibio se presenta ante Agamenón y le comunica que sus órdenes se han cumplido, pero revela cierta flaqueza en su cumplimiento; Agamenón lo recrimina y pide a Euribates (así en la obra y no Euríbates) que lo sustituya y conduzca a Briseida hasta la tienda. Llega Aquiles amenazando con marcharse y con dejar la guerra. Agamenón le contesta con arrogancia. Agamenón, y Aquiles y Briseida dan voz a su encono.

Acto II, escena 1.—Ha transcurrido un cierto tiempo. Ausente Aquiles de la guerra, los troyanos triunfan sobre los griegos. Agamenón propone, en consecuencia, la huida a Grecia. Patroclo se opone a ese plan y opina que se debe resistir hasta vencer o morir. Calcante propone que Agamenón devuelva a Briseida para poner fin a la cólera de Aquiles. Y Agamenón accede, prometiendo darle además grandes regalos si consiente en luchar. Todos aprueban su decisión.

Escena 2.—A pesar del tiempo transcurrido, Crisia aún no ha sido devuelta a su padre, porque la navegación no ha contado con los vientos favorables. Dialogan de nuevo Briseida y Crisia, comentando su cambio de suerte, y se despiden. Parte Crisia con Ulises.

Escena 3.—Aquiles en solitario manifiesta primero su tranquilidad, tocando la lira, y luego su propósito de venganza.

Escena 4.—Patroclo, Euribates y Calcas vienen a Aquiles como embajadores de Agamenón para devolverle a Briseida y ofrecerle la recompensa si decide volver a la batalla. Aquiles se niega, y Patroclo le pide entonces sus armas para salir él mismo a la lucha en lugar de Aquiles; a esto sí da el héroe su consentimiento.

Escena 5.—Calcas y Euribates le traen ante los ojos los regalos y a Briseida misma.

Escena 6.—Aparece la caravana de esclavos y dones ofrecidos por Agamenón. Briseida se dirige a Aquiles intentando convencerle y manifestándole su amor. Aquiles permanece inmovible.

Escena 7.—Agamenón en persona le trae a Aquiles la noticia de la muerte de Patroclo, y Aquiles accede ya a salir al combate y a aceptar las disculpas y regalos del general, junto con Briseida.

El acto I presenta, pues, el origen del conflicto y el conflicto mismo; el II, su progreso y desenlace.

La sola exposición del argumento habrá dado idea suficiente de su desarrollo, muy paralelo al texto de la *Iliada*. Son, en efecto, los libros I (la peste y el origen de la cólera de Aquiles), IX (la embajada), XVI (la muerte de Patroclo) y XIX (fin de la cólera) los que aquí han prestado su materia: el I para el acto I, y los otros, condensados, para el acto II.

De la epopeya homérica proceden inicialmente los personajes y sus caracteres, así como las diversas situaciones; el texto español resulta ser en varios pasajes, como veremos, una ampliación o reducción del homérico.

Hay leves mutaciones, como el cambio de nombre de Criseida, que aquí aparece como Crisia, tal vez por una simple disimilación con Briseida¹⁸, o el desempeño de la embajada no por Áyax, Fénix y Ulises, como en el texto griego, sino por Calcas, Patroclo y Euríbatas (aquí Euríbatas), y la razón para este cambio estriba, sin duda, en una necesidad dramática de economía de personajes; los ya aparecidos son forzados a desempeñar esa otra función y a ofrecer un mayor rendimiento en la representación¹⁹; hay también escenas –así los encuentros de Briseida y Crisia (I 2 y II 2)– creadas sin la falsilla el texto homérico, pero que sirven para la caracterización psicológica de los personajes, y que implican una no gratuita función dramática, como, por ejemplo, la distensión o prolepsis de lo que va a ocurrir más tarde: así en la escena I 2, el diálogo Crisia-Briseida nos hace presentación de las dos mujeres, las caracteriza en su situación opuesta de infelicidad-felicidad, y anuncia con vago vislumbre el cambio inmediato de la misma cuando Crisia propone a Briseida:

Piensa un rato no más que el hado adverso
te mezcló, por tu mal, con las esclavas
de Agamenón, y di tu sentimiento,

y Briseida responde:

[...] mas permite
no asuste mi tranquilo pensamiento
con imagen tan fiera [...];

y precisamente eso es lo que va a ocurrir enseguida. También es ajena a Homero la escena (I 3) en la que Aquiles notifica a Criseida su liberación, y aquella en la que Taltibio informa a los dos amantes de la decisión de Agamenón de llevarse a Briseida; consigue así el autor desdoblar dos momentos de máxima tensión que estaban juntos en la *Iliada*, el descubrimiento de Agamenón como culpable, y el anuncio, como consecuencia directa de tal descubrimiento, del

¹⁸ Menos significativo aún es el cambio nominal de Crisótemis por Crisotema (así, como palabra llana), que obedece sólo a razones de rima (acto II, escena 1).

¹⁹ A la misma razón de economía obedece el hecho de sustituir intervenciones homéricas de Diomedes o Néstor por otras de Patroclo y Calcas (en II 1). O la de Antíloco, para comunicar a Aquiles la muerte de Patroclo, por la del propio Agamenón (II 7).

robo de Briseida. En efecto, contra lo que ocurre en la *Ilíada*, aquí, después del consejo de los próceres y de que Agamenón haya accedido a entregar a la hija de Crises (y pese a la velada amenaza de éste contra Aquiles a que ya nos hemos referido antes: otra forma proléptica de remitir hacia adelante), todo parece tranquilo, de modo que, vuelto Aquiles a su tienda y tras informar a Crisia de su ventura, el héroe le dice a Briseida:

Desenajada la deidad, bien mío,
libres de susto respirar podemos,
y al beneficio de los aires puros
nuestras naves y tropas verás luego
a su primer vigor restituidas,

y es precisamente entonces, en esa situación de aparente placidez, cuando llega Taltibio con la funesta orden.

El dramaturgo, pues, sabe bien variar la tensión con distensión y alargar la acción con situaciones intermedias. Del mismo modo la ya comentada escena I 2 de diálogo entre ambas mujeres cumplía no menos una función de aplazamiento y relajación entre dos momentos tensos. La respuesta airada de Aquiles a la actitud tiránica del Atrida está igualmente alejada, en la pieza de Ramón de la Cruz, de la proclama soberbia de Agamenón y del anuncio de que inmediatamente se llevará a Briseida, momentos que en la *Ilíada* estaban juntos (I 130-187). Se consigue de esa manera secuenciar la acción de forma más gradual que en la epopeya, según una técnica propia del drama. Todo esto, pues, es resultado del cambio de género operado sobre un mismo argumento, fruto de lo que, desde una terminología intertextual, llamaríamos «transgenerización».

Sin duda también por sumisión a una economía dramática se omite en el texto español, o se debilita, la relación amistosa, según Homero, entre Aquiles y Patroclo, personaje que aquí aparece no como un *alter ego* de Aquiles, sino como un instrumento más de mediación en las relaciones entre Agamenón y el hijo de Peleo. A las mismas motivaciones hay, en fin, que atribuir que, frente a la repetición literal de la oferta de recompensas a Aquiles (en boca de Agamenón en *Il.* IX 121-156, y en boca de los embajadores en *Il.* IX 264-299), en el texto español la segunda vez (II 4) sólo de una forma resumida se aluda a lo que ya se había dicho (II 1): evidentemente está de más en el drama dieciochesco ese estilo formular y repetitivo propio de la antigua epopeya.

Si realmente la crítica contemporánea le echaba en cara el desconocimiento de las costumbres griegas, poca razón asistía a tales reproches, puesto que en el drama no se evidencia –en mi opinión– ningún llamativo desajuste ni anacronismo notable con respecto a la situación legendaria, que se recrea, tal y como aparece testimoniada en las fuentes. O, por ser mas exactos, sólo un anacronismo he descubierto, y no porque se confunda lo antiguo con lo contemporáneo, sino porque no se tiene en cuenta la propia cronología mítica. Es en la escena penúltima del último acto: Briseida suplica a Aquiles una mirada siquiera

de piedad, pero Aquiles responde, como si ya hubiera leído la *Odisea*, diciendo:

En vano por templarme te acongojas
ni seducirme con tu llanto pienses,
que del astuto Ulises he aprendido
a despreciar la voz de las Sirenas.

Sin embargo Ulises aún no había emprendido su retorno ni se había encontrado aún con las Sirenas, y cuando, mucho más tarde, eso sucedió, entonces Aquiles ya había muerto²⁰.

Cuando en II 1 Patroclo llama a Agamenón «glorioso emperador», podría pensarse también en un anacronismo, pero no hay tal en realidad, si se piensa en un uso latinizante del término: *imperator*, en efecto, significa propia y originalmente «general en jefe», «detentador del mando militar supremo», y eso era justamente Agamenón²¹.

Si hay algo que pone diferencia en la atmósfera de los dos textos es la supresión en el moderno de todo lo relativo al aparato divino de la mitología: ni Atenea frena aquí los impulsos de Aquiles contra Agamenón (como en *Il.* I 193-222), ni Aquiles se sincera ni dialoga con su madre Tetis (como en *Il.* I 351-427), ni intervienen las deidades paganas, fuera de alusiones y menciones vagas. No hacía falta para el desarrollo del conflicto echar mano de esos elementos, bien es verdad, pero de ese modo, además, la acción mostraba una apariencia más histórica y verosímil, más racional, y más de acuerdo, en consecuencia, con las tendencias neoclásicas que entonces triunfaban.

²⁰ Otra sutil incoherencia, apenas perceptible, cabe también achacarle, y es la siguiente. Dice Briseida en I 5:

Pues no soy yo más linda que Ifigenia,
y antes que yo lloró sus escarmientos,

palabras en las que se alude al sacrificio de Ifigenia, previo a la navegación del ejército hasta Troya. Pero en II 6 vuelve a decir Briseida, dirigiéndose a Aquiles:

Así feliz navegues por las ondas
de tu gran madre Tetis, y amanezcas
a tu patria en el día más sereno
a gozar el amor de tu Ifigenia,

con lo cual hace referencia a la promesa hecha por Agamenón de casarle con alguna de sus tres hijas, de manera que cabría preguntar a don Ramón de la Cruz: ¿cómo Briseida puede desear a Aquiles que tenga una boda feliz con Ifigenia, si sabe —pues lo ha demostrado antes— que ésta había sido sacrificada? En Homero, donde Agamenón menciona los nombres de las tres hijas que han quedado en su palacio (*Il.* IX 145), Crisótemis, Laódice e Ifianasa (que puede ser otro nombre de Ifigenia), no hay contradicción patente porque no se alude al sacrificio de Ifigenia/ Ifianasa, tal vez por ser ésta una tradición más reciente; pero sí hay contradicción —por insignificante que ella sea— en el texto de Ramón de la Cruz.

²¹ Otro curioso empleo latinizante del léxico lo tenemos a propósito de «repugnancia» y «repugnar» en I 5, donde ambos términos se emplean en su genuino sentido etimológico.

La cercanía con el texto homérico es visible a lo largo de toda la obra, como puede comprobarse en esta respuesta airada de Agamenón a Calcas, tras haber anunciado el adivino que Crisia debía ser devuelta (respuesta que consta en I 1 y remite como fuente a los vv. 106-117 del libro I de la *Ilíada*):

Adivino de males solamente,
jamás de mis venturas agorero,
que en vaticinar daños te complaces:
en verdad que fue Crisia el mejor premio
que tuve por los triunfos conseguidos
hasta aquí: pero en el repartimiento
tan rico de despojos y de esclavas
quizá el único fue, dando por precio
de su sudor a los demás el todo.
Pero aun ese abandono; pues deseo
más que mis intereses y mis gustos
la paz y la salud de todo el pueblo²².

Esa proximidad al texto fuente se hace palmaria de igual modo en estas palabras de Agamenón, con las que se aviene a reconciliarse con Aquiles (II 1), y que son eco, aun con cierta oportuna reducción (se suprimen, por ejemplo, los nombres de las siete ciudades), de *Il. IX 121-156*:

²² He aquí, para su cotejo, el texto griego y a continuación, como apoyo, la traducción de EMILIO CRESPO (Madrid: Gredos 1991):

μάντι κακῶν οὐ πῶ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας·
αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι,
ἐσθλὸν δ' οὔτέ τί πω εἶπας ἔπος οὔτ' ἐτέλεσσας·
καὶ νῦν ἐν Δαναοῖσι θεοπροπέων ἀγορεύεις
ὡς δὴ τοῦδ' ἕνεκά σφιν ἐκηβόλος ἄλγεα τεύχει,
οὔνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσήϊδος ἀγλά' ἄποινα
οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺν βούλομαι αὐτὴν
οἴκοι ἔχειν· καὶ γάρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα
κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθεν ἐστι χερεῖων,
οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτέ τι ἔργα.
ἀλλὰ καὶ ὡς ἐθέλω δόμεναι πάλιν εἰ τό γ' ἄμεινον·
βούλομ' ἐγὼ λαὸν σῶν ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι·

(«¡Oh adivino de males! Jamás me has dicho nada grato:
siempre los males te son gratos a tus entrañas de adivinar,
pero hasta ahora ni has dicho ni cumplido una buena palabra.
También ahora pronuncias ante los dánaos el vaticinio
de que por eso el flechador les está produciendo dolores,
porque yo el espléndido rescate de la joven Criseida
no he querido aceptar; pero es mi firme voluntad tenerla
en casa; pues además la prefiero antes que a Clitemnestra,
mi legítima esposa, porque no es inferior a ella
ni en figura ni en talla, ni en juicio ni en habilidad.
Pero, aun así, consiento en devolverla, si eso es lo mejor.
Yo quiero que la hueste esté sana y salva, no que perezca.»)

Óiganlo todos, porque todos sepan
 la grandeza de mi ánimo en el día
 que a nuestros juicios su poder sujeta.
 Le daré lo primero y más precioso
 otra vez la hermosura de Briseida,
 con el más fiel sagrado juramento
 de que mi acción, mis ojos y mi lengua
 parecieron de mármol a su vista,
 compitiendo a la suya mi modestia,
 sin profanar no sólo sus oídos,
 pero ni aún los umbrales de su tienda.
 A este don de que quiero reintegrarle
 añadiré después veinte lebetas,
 o vasos ricos entallados de oro;
 de la hechura mejor y más moderna
 le daré siete trípodas escaños,
 doce caballos diestros en la guerra,
 tanto que los manejos de las armas
 no puedan impedir los de la rienda;
 también le daré diez talentos de oro
 de mis erarios; siete esclavas lesbianas
 por ahora, y si el cielo nos concede
 ver la ciudad de Príamo por nuestra,
 le dexaré elegir veinte troyanas
 aun más hermosas que la argiva Elena.
 Finalmente podrá de mis tres hijas,
 Ifianasa, Laodice y Crisotema,
 en las gracias iguales y virtudes,
 elegir a su advitrio, y la que quiera
 conducir a la casa de Peleo,
 añadiendo por dote a su belleza
 siete ciudades célebres en campos,
 minerales y puertos opulentas,
 que adorarán su nombre y a su cetro
 ofrecerán tributo y reverencia²³.

²³ He aquí el texto griego correspondiente (*Il.* IX 121-156), y la traducción del mismo por EMILIO CRESPO:

ἴμῖν δ' ἐν πάντεσσι περικλυτὰ δῶρ' ὀνομήνω
 ἔπτ' ἀπύρους τρίποδας, δέκα δὲ χρυσοῖο τάλαντα,
 αἴθωνας δὲ λέβητας ἑείκοσι, δώδεκα δ' ἵππους
 πηγῶς ἀλοφόρους, οἳ ἀέθλια ποσσὶν ἄροντο.
 οὐ κεν ἀλγίος εἴη ἀνὴρ ὃ τόσσα γένοιτο,
 οὐδέ κεν ἀκτῆμων ἐριτίμοιο χρυσοῖο,
 ὅσα μοι ἠνείκαντο ἀέθλια μώνυχες ἵπποι.
 δῶσω δ' ἑπτὰ γυναίκας ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας
 Λεσβίδας, ἃς ὅτε Λέσβον εὐκτιμένην ἔλεν αὐτὸς
 ἐξελόμην, αἱ κάλλει ἐνίκων φύλα γυναικῶν.

Es signo de un verdadero afán de fidelidad el hecho de que no falte en esta enumeración ninguno de los regalos prometidos por el Atrida, según la *Ilíada*, por más que no se enumeren en el mismo orden; y curioso que se mantenga sin

τὰς μὲν οἱ δώσω, μετὰ δ' ἔσσειται ἦν τότ' ἀπήυρων
 κούρη Βρισηῖος· ἐπὶ δὲ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι
 μή ποτε τῆς εὐνῆς ἐπιβήμεναι ἠδὲ μιγῆναι,
 ἢ θέμις ἀνθρώπων πέλει ἀνδρῶν ἠδὲ γυναικῶν.
 ταῦτα μὲν αὐτίκα πάντα παρέσσειται· εἰ δέ κεν αὖτε
 ἄστν μέγα Πριάμοιο θεοὶ δώσω' ἀλαπάξαι,
 νῆα ἄλλυ χρυσοῦ καὶ χαλκοῦ νηυσάσθω
 εἰσελθῶν, ὅτε κεν δατεώμεθα ληΐδ' Ἀχαιοί,
 Τρωιάδος δὲ γυναικας ἐείκοσιν αὐτὸς ἐλέσθω,
 αἶ κε μετ' Ἀργείην Ἑλένην κάλλισται ἔωσιν.
 εἰ δέ κεν Ἄργος ἰκοίμεθ' Ἀχαιϊκὸν οὐθαρ ἀρούρησ
 γαμβρός κέν μοι ἔοι· τείσω δέ μιν ἴσον Ὀρέστη,
 ὅς μοι τηλύγετος τρέφεται θαλίη ἐνὶ πολλῇ.
 τρεῖς δέ μοι εἰσι θυγατρεις ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτω
 Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα,
 τάων ἦν κ' ἐθέλησι φίλην ἀνάεδνον ἀγέσθω
 πρὸς οἶκον Πηλῆος· ἐγὼ δ' ἐπὶ μείλια δώσω
 πολλὰ μάλ', ὅσσ' οὐ πῶ τις ἐῆ ἐπέδωκε θυγατρί·
 ἐπτά δέ οἱ δώσω εὖ ναιόμενα πτολίεθρα
 Καρδαμύλην Ἐνόπην τε καὶ Ἴρην ποιήεσσαν
 Φηράς τε Ζαθέας ἠδ' Ἄνθειαν βαθύλειμον
 καλήν τ' Αἰπείαν καὶ Πήδασον ἀμπελόεσσαν.
 πάσαι δ' ἐγγυὸς ἀλός, νέεται Πύλου ἡμαθόεντος·
 ἐν δ' ἀνδρες ναίουσι πολύρρηες πολυβοῦται,
 οἳ κέ ἐ δωτήνῃσι θεὸν ὣς τιμήσουσι
 καὶ οἱ ὑπὸ σκήπτρῳ λιπαρὰς τελέουσι θέμιστας.

(«Ante todos vosotros quiero enumerar mis muy ilustres regalos: siete trípodes no tocados por el fuego, diez talentos de oro, veinte fogueados calderos, doce caballos briosos, campeones, que se han alzado con triunfos en carreras. No carecería de recompensa el hombre que tuviera tantos bienes -ni se quedaría sin adquirir muy preciado oro- como premios a mí me han traído esos solípedos caballos. Le daré siete mujeres, expertas en intachables labores, lesbianas, que cuando conquistó la bien edificada Lesbos para mí escogí, y que destacaban en belleza entre la raza de las mujeres. Ésas le dare y además estará la que entonces le quité, la muchacha de Briseo. Y también prestaré solemne juramento de no haber subido nunca a su lecho ni haberme unido a ella, como es ley humana entre hombres y mujeres. Todo eso lo podrá tener de inmediato. Y si más tarde los dioses nos conceden arrasar la gran ciudad de Príamo, que cargue sus naves de oro y bronce hasta que rebosen al presentarse cuando los aqueos repartamos el botín, y que él mismo escoja para sí las veinte mujeres troyanas que sean más bellas después de la argiva Helena. Y si luego llegáramos a la aquea Argos, ubre de la tierra, podría ser mi yerno. Lo honraré igual que a Orestes,

traslado el helenismo «lebetas», con glosa subsiguiente del término: sobre lo cual volveremos más adelante.

Sobre qué traducción haya podido servir de intermediaria entre el texto griego y texto castellano –si es que ha sido a través de una traducción, como parece prudente suponer– no he encontrado ninguna pista ni he podido llegar a ninguna conclusión. En cuanto a las castellanas²⁴, podría ser alguna de las que por aquel siglo se hicieron: la anónima de que da noticia Menéndez Pelayo, concluida en 1746, la del P. Manuel Aponte, tal vez de esos mismos años, ambas hoy perdidas, o la del siglo anterior, de Juan de Lebrija Cano, también hoy perdida. O tal vez habría que pensar en una traducción francesa, pues el autor dominaba el francés y era experto traductor de esa lengua; y en ese caso²⁵, las más próximas en el tiempo, y completas, eran la de Madame Dacier (publicada en París en 1711), en prosa, y la de Antoine Houdart de Lamotte (publicada en París en 1754), en pareados de versos alejandrinos, aunque hubo otras antes y caben, por tanto, otras posibilidades.

Como ya adelantábamos, la fuente homérica no es única para esta zarzuela. Hay contaminación con Ovidio, *Heroidas* III, epístola de Briseida a Aquiles, pieza que era ya un logrado intento de verter al molde elegíaco el contenido épico de esa parte de la *Ilíada*²⁶. En la epístola, por tanto, se acentúa lo sentimental, se potencia lo erótico, y el silencioso personaje de Briseida, que no decía palabra en el texto homérico, cobra aquí bríos para escribir en dísticos elegíacos sus recónditos pensamientos y emociones, para exponer los hechos desde su punto de vista subjetivo y femenino.

La materia legendaria llega así desde Homero al autor de la zarzuela por un doble camino: un camino directo e inmediato (la *Ilíada*) y un camino indirecto

mi hijo amado con ternura, que se cría con toda opulencia.
Tres hijas tengo yo en mi bien claveteado palacio:
Crisótemis, Laódica e Ifianasa;
que sin dar regalo se lleve a la que quiera como esposa
a la casa de Peleo. Además, yo le daré una dote
muy grande, como nadie hasta ahora ha dotado a su hija.
Y le daré siete fortalezas bien habitadas:
Cardámila, Énoe y la herbosa Hira,
la muy divina Feras y Antea, de profundos pastizales,
la bella Epea y Pédaso, rica en viñedos.
Todas están próximas al mar, en los confines de la arenosa Pilo.
En ellas habitan hombres ricos en corderos, ricos en bueyes,
que seguramente lo honrarán con obsequios como a un dios
y, sumisos bajo su cetro, cumplirán sus leyes prósperas.»

²⁴ Cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, vol. X, Santander 1953, pp. 171-210.

²⁵ Cf. D. PRALON, «Traductions françaises de l'*Iliade* (1519-1989)», en Cercle Linguistique d'Aix-en-Provence, *Travaux 10. La traduction (Problèmes théoriques et pratiques)*, Aix-en-Provence 1993, pp. 135-187.

²⁶ Lo propio sucede, con respecto a la *Odisea*, en la epístola de Penélope; con respecto a las *Argonáuticas*, en la epístola de Hipsípila a Jasón; y con respecto a la *Eneida*, en la epístola de Dido; son ejercicios todos de transmutación genérica, de la epopeya a la elegía, en los que la *imitatio* consiste sobre todo en un cambio de código genérico y de punto de vista.

y mediato (la *Heroida* III), homerismo y ovidianismo superpuestos, homerismo doble, si se quiere: la tradición clásica, en cualquier caso, es el punto de partida para la escritura de esta obra singular de Ramón de la Cruz.

A Ovidio debe el autor la semblanza interior de la protagonista y buena parte de sus palabras. Léanse, si no, estos versos de la escena I 2, en los que la esclava cuenta a su compañera Crisia las desgracias pretéritas que sufrió, pero se siente recompensada –dice– con el amor de Aquiles, en quien ha recuperado a su padre, a sus hermanos y a su esposo muertos. Todo esto proviene de la *heroida* de Ovidio, vv. 45-52, en una visible amplificación:

No extraño tu dolor, aunque lo siento.
Y aunque mi suerte es hoy más venturosa,
he pasado por lance más funesto.
El día que los griegos **estandartes**
triunfaron de las fuerzas de Lernesos,
mi infeliz patria, vi sus altas torres
mostrar a los contrarios sus **cimientos**;
vi venir **a mi padre** mal herido
a expirar en mis brazos; y al ver muertos
mis tres hermanos, apartar los ojos
y difunto caer sobre sus cuerpos;
iba a llorar, y el corazón decía
«Aguarda, que otro golpe más tremendo
te queda que sufrir, y era mi esposo,
que por más alentado, fue el primero
que a despreciar la muerte por la patria
a costa de su vida, dio el ejemplo.
Mira si sé de males; solamente
de haber quedado esclava no me quejo,
pues destinada a la bondad de Aquiles,
quiso mostrarme la piedad del cielo
que nada me quitó; pues me volvía
en Aquiles hermanos, padre y dueño²⁷.

²⁷ He aquí el texto latino correspondiente a este pasaje (ed. de H. DÖRRIE, Berlín-N. York 1971) y, a continuación, nuestra traducción castellana (según Ovidio, *Heroidas*, Madrid: Alianza 1994):

Diruta Marte tuo Lyrnesia moenia vidi
et fueram patriae pars ego magna meae.
Vidi consortes pariter generisque necisque
tres cecidisse: Tribus, quae mihi, mater erat.
Vidi, quantus erat, fusum tellure cruenta
pectora iactantem sanguinolenta virum.
Tot tamen amissis te compensavimus unum:
Tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras.

(«Vi cómo las murallas de Lirneso fueron derruidas por tu ímpetu guerrero (y yo misma fui parte importante de mi patria). Vi cómo cayeron tres guerreros de suerte común en el nacimiento y en la muerte,

Pero en esta recreación de Ramón de la Cruz hay una adición que nos extraña: la Briseida ovidiana se lamenta de la muerte de sus tres hermanos y de la de su marido, pero no de la de su padre. ¿Es ésta una gratuita invención del autor de la zarzuela? Podría ser así o podría deberse a algún texto intermediario. Momento es ahora de preguntarse, como antes en relación con la derivación homérica, si el autor hispano tuvo ante los ojos alguna traducción de las *Heroidas*. Y para esta pregunta sí tenemos una respuesta bien fundada: a pesar de que, más cercana en el tiempo, don Ramón de la Cruz podía disponer de la traducción en prosa de Suárez de Figueroa (de hacia 1735)²⁸, usó, sin embargo, y alguna vez de forma servil y reprochable –como vamos a mostrar a continuación–, la traducción en tercetos que desde hacía casi dos siglos había realizado Diego Mejía de Fernangil²⁹. Ahí, en efecto, el traductor poeta, había amplificado gratuitamente los duelos de Briseida añadiendo de su propia cosecha la muerte del padre; y por ese camino le llegó al autor de la *Briseida* la adición al texto ovidiano (en el pasaje arriba citado de la *Briseida* hemos marcado con negrita las palabras tomadas de Diego Mejía; aún en ese texto el autor hace una legítima recreación, obedeciendo más al sentido que a la literalidad):

Los filos de tu espada vi sangrientos,
y a Lirneso mi patria, como a Marte,
rendísete y mostrarte los cimientos.

De su ruina fui la mayor parte,
pues vi a mi padre y tres hermanos míos
rendidos a la muerte, a tu estandarte.

Vi a mi marido que en sangrientos ríos
(tal cual él era) revolcando el pecho,
perdió riqueza, esposa, vida y bríos.

Más arriba, a propósito del pasaje de la zarzuela en el que Agamenón exponía las varias recompensas que estaba dispuesto a dar a Aquiles nos fijábamos en el helenismo «lebetas»:

A este don de que quiero reintegrarle
añadiré después veinte lebetas,
o vasos ricos entallados de oro,

e indicábamos lo curioso del traslado literal del término griego, pero con acompañamiento de una glosa («o vasos ricos entallados de oro»), allí donde en el

tres cuya madre era también la mía. Vi a a mi marido, cuan alto era, derribado por la tierra ensangrentada, mientras dejaba escapar sus entrañas cruentas. Sin embargo, de tantas pérdidas quedé compensada contigo solo: tú eras mi dueño, tú mi marido, tú mi hermano.»)

²⁸ Cf. A. ALATORRE, introducción a *Ovidio. Heroidas*, Méjico 1950, pp. 46-47.

²⁹ Cf. A. ALATORRE, introducción a *Ovidio. Heroidas*, Méjico 1950, pp. 39-43. He consultado para el cotejo con el texto de la zarzuela la edición moderna de Barcelona: Planeta 1985 (pp. 29-43), con introducción de Antonio Prieto.

texto griego decía sin más αἴθωνας δὲ λέβητας εἴκοσι («veinte fogueados calderos», según traduce Emilio Crespo). La razón de esta traducción estriba en la mediación de la versión poética que Diego Mejía hizo de la epístola ovidiana; porque también Ovidio, reproduciendo a Homero, había dicho: *viginti fulvos operoso ex aere lebetas*, usando ya el helenismo léxico y añadiendo gratuitamente el material del que estaban hechos los calderos; su traductor del XVI mantiene el helenismo «lebetas» y oscureciendo la precisión ovidiana sobre el material del que estaban hechos (*ex aere*, «de bronce»), dice sólo que eran «de metal»:

Veinte lebetas ricos te ofrecieron
de metal (que son vasos entallados) [...];

y de ahí partió Ramón de la Cruz para su texto, manteniendo el helenismo «lebetas», pero cambiando ya el innominado «metal» concretamente por el oro. Para ese pasaje, pues, el libretista de la zarzuela tuvo en cuenta el texto homérico, en una traducción, sin duda, pero además lo contaminó con el texto ovidiano dependiente de aquél, según la traducción de Diego Mejía.

Donde la recreación de la heroida es aún más visible, y más visible también, y servil, la dependencia de la traducción de Mejía, es en el recitado y aria de Briseida en la escena II 6, que tiene lugar cuando le han llegado a Aquiles los presentes de Agamenón y con ellos la esclava que le había sido sustraída. Marcamos con negrita los versos, expresiones o palabras que han sido tomadas directa y literalmente de la traducción de Diego Mejía:

Recitado

**Si de ti, mi señor y esposo fiero,
me es lícito quejar con voz turbada,
óyeme, que de ti quejarme quiero.**
El ser yo desgraciada,
que no fue culpa mía,
será tuya, si vuelvo despreciada.
Mira ese fausto que conmigo envía
un rey, que ya pretende ser tu amigo;
si por venir conmigo
no es también a tus ojos despreciable,
no me niegues, Señor, tu rostro amable,
ni como de enemigo
vayas de mí por ese mar huyendo
y me dejes muriendo;
o dime, **¿a quién le das el señorío
sobre esta esclava que en tu amor se funda?
¿quién será alivio al grave daño mío?
Antes la tierra en sí me sorba y hunda**
que yo ver pueda aquella nave amarga
que delante de mí te desaparezca.

A tu navío no seré gran carga.
 Llévame, Aquiles, donde al fin merezca,
 si no ser tu mujer, por ser odiosa,
 ser una humilde esclava de tu esposa.

Goce de tus brazos,
 en amantes lazos,
 feliz hermosura;
 que yo su ventura
 sólo envidiaré.

Sólo un don me ha de ser por ti otorgado:
y es que me trate bien tu bella esposa,
siquiera por lo mucho que te he amado.
No consentas se muestre rigurosa;
no permitas arranque mis cabellos;
ni me dé golpes con sus brazos bellos.
 Pero ni aun esta afrenta de mí alejes
con tal que no te vayas, y me dejes.
¿Qué esperas, pues? Ya el rey por agradarte
le pesa de tu ira; y toda Grecia
 te se humilla, señor, por aplacarte.
 Tus enojos desprecia:
mira que Héctor el bravo está a la mira
y con nuestras riquezas se retira;
vence tus iras y constante advierte
que la victoria propia es la más fuerte.

Aria

Dime, oh Aquiles fiero,
 ¿sólo valiente fuiste
 mientras feroz guerrero
 mi patria destruiste,
 para que abandonada
 y de ti despreciada
 eterno sea mi mal?

Acábeme, tirano,
 tu espada rigurosa
 para que por tu mano,
 si no soy venturosa,
 sea menos fatal.

Anotados quedan, pues, los que ya podemos llamar «robos» conspicuos hechos al texto de Mejía. No sabemos de nadie que hasta ahora se lo haya echado en cara a Ramón de la Cruz, y es de justicia reprochárselo, porque en todo tiempo una cosa ha sido la imitación y otra el hurto. Alterna, como puede verse, el recurso a la técnica semicentonaria, con otros pasajes más libremente evocados

o resumidos. En líneas generales, podemos decir que los textos elegidos de la heroida para la confección de este recitado son (numerando los versos del texto ovidiano, no del de Mejía): 5-8 para los 6 primeros versos; 61-86 para el pasaje que abarca desde «o dime, ¿a quién das el señorío...?» hasta el final del recitado; 124-125 para la primera estrofa del aria; y 145-148 para la segunda estrofa del aria.

Y en este cuestionamiento de las fuentes clásicas que hayan podido intervenir en la escritura de la *Briseida*, no quiero acabar sin referirme a la que parece ser una resonancia de Horacio en el aria cantada por Agamenón a final de la escena II 1, que dice así:

El náfrago medroso,
al ver airado el viento
y crujir temeroso
el débil bastimento,
que el mar no se refrena,
que se rompe la antena,
que el norte no parece,
que el cielo se oscurece,
los pilotos turbados,
y todos sus aumentos
en el mar sepultados,
hace mil juramentos
de no volver al mar.
Mas luego que la calma
su avara sed convida,
vuelve a exponer la vida
por mejorar su suerte.
Y encuentra con la muerte
que no quiso evitar.

Estos versos, en efecto, reproducen, amplificándolo, el tema de aquellos otros (15-18) de la primera oda horaciana dedicada a Mecenas:

*luctantem Icariis fluctibus Africum
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui; mox reficit ratis
quassas, indocilis pauperiem pati,*

que, en tiempos de Ramón de la Cruz, ya Fray Luis, entre varios otros (pero no todavía Javier de Burgos), había traducido así:

En cuanto al mercader le dura el miedo
de cuando el vendaval conmueve guerra
al golfo Icarío, loa a boca llena
los prados de su pueblo y el sosiego;

mas luego, a la pobreza no se haciendo,
se torna a rehacer la rota vela³⁰.

Y con esta constatación termino mi análisis de la *Briseida* de Ramón de la Cruz, una inopinada muestra de tradición clásica en un autor profundamente costumbrista, y en un género que ha llegado a caracterizarse por lo castizo y nacional, una presencia más, no alumbrada debidamente hasta ahora, que yo sepa, de Homero y Ovidio (y hasta de Horacio) en nuestras letras españolas.

³⁰ Versos estos, por cierto, que, en opinión atendible de I. RODRÍGUEZ ALFAGEME («Horacio y Machado», *Estudios Clásicos* 26 [1984] 467-472), fueron luego recreados también por Machado en aquellos tan conocidos:

Érase de un marinero
que hizo un jardín junto al mar,
y se metió a jardinero,
y estaba el jardín en flor,
y el marinero se fue
por esos mares de Dios.

Es ésta captación psicológica algo muy horaciano en verdad: igual le sucedía al usurero Alfio del epodo II, que no compaginaba sus alabanzas verbales de la vida del campo con su continua y acostumbrada actividad financiera; todo se quedaba en palabras, y su codicia y sus raíces urbanas eran más fuertes que sus deseos de tranquilidad rústica.