

Castillejo traductor de Ovidio: acerca de un artificio de la poesía erótica

Álvaro Alonso
Universidad Complutense

Hábilmente entrelazados con el resto del poema, un centenar de versos del *Sermón de amores* constituyen una traducción de los *Amores* de Ovidio. La crítica ha señalado ya esa dependencia y se ha detenido en la versión de Castillejo, estudiando su técnica como traductor, sus aciertos y sus errores (Beccaria Lago 227-39). No obstante, entiendo que esos versos no son sólo una traducción más o menos libre o feliz del modelo latino, sino que aspiran a alterar su significado, convirtiéndolo, al menos parcialmente, en un texto obsceno. En lo que sigue me centraré en un pasaje que, a mi entender, revela de manera clara ese propósito, y estudiaré en qué medida obedece a una técnica frecuente en la poesía erótica. Añadiré luego otro pasaje en el que Castillejo se aparta de una traducción literal con idéntico propósito obsceno; y concluiré con unas consideraciones generales sobre la versión ovidiana del poeta español.

Los que hoy tienen estrechura

Los versos de los *Amores* que adapta Castillejo son los célebres del Libro I, 9, en los que Ovidio compara las hazañas del amor con las de la guerra. El soldado y el amante –comienzan diciendo Ovidio y su traductor– no pueden ser viejos; ambos pasan por los mismos peligros y las mismas penalidades; ambos están igualmente sujetos a los vaivenes de la Fortuna. El texto latino expresa la idea de forma muy sucinta:

Mars dubius, nec certa Venus; uicitque resurgunt,
Quosque neges unquam posse iacere, cadunt. (Ovidio 29, vv. 29-30)

La versión de Castillejo modifica aquí a su modelo:

Los que oy tienen estrechura
mañana gozan y cantan,
los vencidos se levantan,
como de la sepultura
a vencer;
y aquellos que al parecer
invencibles parecían
suelen, cuando más se fían,
ser vencidos y caer. (Castillejo 253, vv. 2792-2800)

Toda la traducción es excepcionalmente amplicatoria, pero llaman la atención, sobre todo, los dos versos iniciales, que no tienen ni siquiera una vaga correspondencia en el texto original. Se podría pensar que el poeta añadió esa imagen para llenar los nueve versos de la estrofa, pero lo cierto es que tenía a su alcance muchas otras formas de resolver el problema. De hecho, el procedimiento es excepcional en el contexto de esta traducción, habitualmente mucho más apegada al texto latino. Todo parece indicar que Castillejo quiso incorporar una serie de expresiones susceptibles de una doble interpretación.

“Los que hoy tienen estrechura” son, naturalmente, los que pasan estrecheces, es decir, los amantes que se encuentran en una situación miserable, difícil o apurada. Angustiados hoy, un golpe de suerte cambia su situación, y mañana conocen la alegría (“gozan y cantan”). Sin embargo, expresiones como “pasar el estrecho,” “andar estrecho,” “pasar estrecheces” se utilizan también para referirse a la cópula. Así, en uno de los poemas que recogen Alzieu, Jammes y Lissorgues en su conocida antología (en adelante PESO), el propio órgano sexual proclama:

Prieto soy, que, tieso y derecho,
no me cubre un verdugado.
Ni gusto de andar hogado,
ni menos de andar estrecho. (PESO 143)

O en una seguidilla anónima recogida en la misma antología, una voz masculina pide limosna:

Den limosna a mis gustos,
porque de veras
que lo pasan agora con estrechez. (PESO 268)

No es dudoso a qué tipo de limosna se refieren los versos, de manera que la “estrechez” o “estrechez” del final habrá de interpretarse como una referencia a la forzada abstinencia sexual del protagonista. Pero me parece que el poema juega con el otro sentido, el que adquiere si se interpreta “pasar con estrechez” como “pasar el estrecho” o “andar estrecho”. La *Carajicomedia* recurre al mismo equívoco, cuando “el muy prepotente carajo profundo” de Diego Fajardo se ve rodeado de una muchedumbre de prostitutas que se han levantado las faldas:

Y todas las putas d’ esta escritura
viéndome solo, arrecho y seguro,
alcan sus faldas, mas yo no me curo
sino de salir de tanta estrechura. (*Carajicomedia* 51)

La última frase deberá entenderse como “escapar de una situación tan peligrosa,” pero también como lo contrario de “entrar por el estrecho.”

El siguiente verso en el poema de Castillejo expresa, como ya he apuntado, la alegría del amante correspondido: “mañana gozan y cantan”. No obstante, el uso del verbo “gozar” resulta ya sospechoso, pues aunque el término puede referirse a cualquier tipo de placer o alegría, se relaciona especialmente con el sexo.¹ En cuanto al término “cantar,” es curioso que no lo recojan ni el *Diccionario del erotismo* de Cela, ni el “Vocabulario” de PESO. Y, sin embargo, su uso erótico es frecuente, como demuestra la propia antología de Alzieu-Jammes-Lissorgues: así, la composición que comienza “Cabras hay en mal lugar” se construye, desde el primer verso hasta el último, sobre la metáfora de la música y el canto. Una casada explica a su marido cómo le ha sido infiel:

No entendáis que es desvarío,
que mientras vos en el prado,
el señor beneficiado
viene a enseñarme a cantar. (PESO 168)

Luego explica cómo lleva el compás con el puntero en la mano, y cómo no sólo acompaña a su amante a canto llano, sino que “en el órgano y todo/ a ratos suelo cantar.” El verbo deberá entenderse, por tanto, como “experimentar placer sexual” o “llegar al orgasmo.” Citaré otro ejemplo, éste de Juan de Salinas:

Esto le canté una noche,
entre las doce y las tres,
a una niña que fue a un tiempo
por mi mal todo mi bien.
Y apenas hube acabado
de entonar el postrer pie,
cuando volaban los suyos
por llegarme a responder. (Salinas 215)

De manera que los dos versos, “Los que oy están en estrechura/ mañana gozan y cantan”, se prestan a una segunda lectura: “Los que han entrado en la vulva, no tardan en gozar ni en llegar al orgasmo”.

Leído de esa forma, el pasaje de Castillejo puede entenderse referido a los amantes o a su falo: los primeros pasan estrecheces, gozan y cantan en el sentido más inocente de esos términos (aunque “gozar” lo admite con dificultad); los segundos, los falos, hacen lo mismo (pasar estrecheces, gozar y cantar) pero en una acepción muy diferente.

¹ El “Vocabulario” de PESO (339) especifica: “gozar (*futuere*)”. No es preciso suponer aquí esa significación precisa, pero basta tenerla en cuenta para ilustrar las connotaciones sexuales de la palabra.

El falo personificado

El artificio retórico que acabo de analizar no es exclusivo de estos versos. Tal y como sugiere Díez Fernández:

Otra forma de disfraz, quizá más sutil, es la que personifica al falo en un muchacho (y se juega con la confusión entre el poseedor del falo y el falo mismo), como ocurre en el poema que se inicia así: “¿Quién quiere un moço galán y dispuesto/ que canta, que salta, que tira la uarra [...]”. (Díez Fernández 299)

Como en el *Sermón de amores*, la descripción puede entenderse referida al muchacho (si se lee literalmente), o a sus órganos sexuales (si se lee metafóricamente). Obsérvese, de paso, que también aquí es el verbo “cantar” uno de los que sostiene el equívoco. Al “mozo galán” recordado por Díez Fernández se pueden añadir algunos otros.

1. Matihuelo.

En su antología, Alzieu, Jammes y Lissorgues explican que Matihuelo es “un símbolo fálico, algo como una reencarnación hispánica del antiguo dios Príapo” (PESO 275), y reproducen dos textos sobre el personaje. En el primero se describe una procesión de mujeres que llevan una imagen de Matihuelo en un carro triunfal y entonan canciones como “Tan adentro te querría/ cuan lejos esté del cielo,/ Matihuelo” (PESO 275-77). En la otra composición, un romance, es el propio personaje quien se describe, con evidente autocomplacencia:

Diré mis facciones
y mi lindo talle,
por quien las muchachas
se mueren y arden.

A continuación describe su frente, su boca, su barba, su cintura y sus pies, en versos plagados de dobles sentidos. Y concluye:

Y acabo con esto
de decir mi talle,
con que a todas pienso
de rondar la calle [...] (PESO 274)

2. Pedro.

Lágrimas de aljófara llora mi Pedro,
blancas como nieve, aunque es moreno. (PESO 259)

Si “Pedro” se entiende como el nombre propio de una persona, sus lágrimas han de interpretarse literalmente; pero la referencia a la blancura del verso siguiente invita a la identificación lágrimas=semen y, por consiguiente, a entender “Pedro” como una personificación jocosa del órgano sexual masculino.

3. Un anónimo “yo” poético.

Escuchadme, cortesanas,
las del gusto e interés,
que se arremanga mi Musa
a escribiros un papel. [...]

No he podido alzar cabeza,
y la causa dicen que es,
porque en otro tiempo alegre
tan a menudo la alcé. (PESO 309)

Me parece indudable el doble sentido de “alzar cabeza.” Por un lado, habrá de entenderse como “salir de la enfermedad o desgracia en que se estaba,” y habrá que referir la expresión al propio autor de los versos. Pero la expresión (y su contraria) se refieren con frecuencia al falo: “andar cabizbajo” o “levantar la cabeza” son entonces palabras de sentido obscuro, que no necesitan mayor aclaración.

Sin embargo, una vez que hemos comprendido que el yo que habla en el texto puede ser, además de una persona, el falo personificado, tendemos a reinterpretar muchos versos en apariencia inocentes. Así, al principio del poema, el autor explica “que se arremanga mi Musa”, lo que puede entenderse como una referencia al esfuerzo que le cuesta escribir sus versos. Pero si quien habla es el falo, “arremangar” bien podría significar “dejar al descubierto el glande.” De hecho, la equivalencia “manga=prepucio (o quizá *fascinum scortum*)” no es rara, como se comprueba en la conocida composición, musicada por Juan del Encina, “¿Si habrá en este baldrés/ mangas para todas tres?” (PESO 111). Los antólogos de PESO anotan que “baldrés” es una piel de oveja curtida, y citan un texto de 1600 donde se relata cómo algunas mujeres de la cárcel de Sevilla “se han hecho gallos con un *valdrés* hecho en forma de natura de hombre, que atado con sus cintas se lo ponían.” Más cercana aún a la imagen de la Musa arremangada está la letrilla “Mozuela de la saya de grana,/ sácame el caracol de la manga” (PESO 164), donde “sacar el caracol de la manga” tiene indudablemente el mismo significado que aquí propongo para “arremangar.”

4. El barberillo.

Madre, el barberillo que entra en mi casa
es verdad que me pica, mas él se sangra.

Es trabajo del barbero sangrar y picar a sus pacientes; pero “picar” tiene un evidente sentido obsceno, y en cuanto a “sangrarse,” basta citar el “Vocabulario” de PESO: “Sangrar (*futuere*) [...] Sangrarse (*id.*)”. Desde esas premisas, “entrar en mi casa” es una clara referencia a la penetración; y el barberillo se identifica con el falo.

5. Fray Puntel.

Unas adivinanzas de respuesta obvia, incluidas en el *Cancionero sevillano de Nueva York*, formulan el siguiente acertijo:

A él, llaman fray Puntel,
bive siempre en el Horcajo,
de la orden d’ Espetel.
Huelgan las damas con él
y es consonante a badajo. (*Cancionero sevillano de Nueva York* 367)

Puestos a personificar al falo, era casi inevitable que terminara estableciéndose la ecuación fraile-falo, más maliciosa que la que identifica al órgano sexual con un personaje de cualquier otra condición social.

6. Fray Antón.

No me le digáis mal,
madre, a Fray Antón,
no le digáis mal,
que le tengo en devoción. (PESO 106)

La sospecha de que fray Antón no es sólo un hombre, sino algo parecido a fray Puntel, se ve reforzada por los versos siguientes:

Es fraile polido
de muy *lindo talle*,
que *desde la calle*
viene apercebido;
arroja el vestido,
y queda en jubón [...]

Ya hemos visto que el elogio de la galanía de un personaje masculino puede proyectarse también sobre su falo. Así ocurre en el poema que cita Díez Fernández sobre el “mozo galán y dispuesto” y, de manera más clara aún, en los versos de Matihuelo, que es preciso recordar: “Y acabo con esto/ de decir *mi talle*,/ con que a todas pienso/ de *rondar la calle*.” La semejanza de los dos pasajes induce a pensar que el segundo es de la misma naturaleza que el primero; es decir, que fray Antón no es sólo un fraile, como Matihuelo no es sólo un muchacho. Si esa interpretación es correcta, “quedar en jubón” será lo mismo que “arremangarse.” Análoga a la de subirse las mangas, la imagen de quitarse la ropa no es tampoco excepcional. Así, las ya mencionadas adivinanzas del cancionero de Nueva York dan la siguiente pista:

Siempre trae dos compañeros [...]
y *el combatir es en cueros*
y es consonante a badajo. (*Cancionero sevillano de Nueva York* 347)

7. Angiolo Cenni.

Como cabía esperar, la personificación del falo no es privativa de la poesía española. Un ejemplo italiano mostrará no sólo el mismo planteamiento, sino detalles idénticos en el desarrollo del artificio. En una breve composición de hacia 1530, atribuída al sienés Angiolo Cenni, el autor se presenta en unas fiestas carnavalescas rodeado de sus compañeros: uno grande, otro grueso, otro pequeñito pero sabroso. Cada descripción está hecha de tal forma que puede aplicarse a un ser humano, pero también a sus órgano sexual. Para terminar, el yo que habla en la obra ofrece su propia descripción:

So' di natura gagliardo et aitante,
e chi nol crede, facci l' uscio aprirmi,
che se voi mi provaste tutte quante
non restarete mai di benedirmi. (Cenni 28)

Naturalmente, el editor anota: “*Facci l' uscio aprirme*, mi faccia aprire l' uscio. Doppio senso osceno”. Son claras las relaciones con Matihuelo y, en general, con los poemas que estoy considerando aquí: el mismo autoelogio de la fortaleza y la lozanía del personaje (el “lindo talle” del poema español; la naturaleza “gagliarda et aitante” del italiano); la referencia a abrir la puerta o rondar la calle; el deseo y la satisfacción de las mujeres por recibir al personaje.

Al construir sus versos de tal manera que pueden referirse no sólo a los amantes, sino también a su órgano sexual, Castillejo no hace sino acomodarse a una muy extendida práctica de la poesía obscena.

La tierra por cabezal de barriga

La hipótesis de que Castillejo se aparta de una traducción literal de Ovidio para producir un doble sentido obsceno se ve reforzada por otro pasaje en el que el poeta español vuelve a amplificar a su modelo. Ovidio explica que tanto el soldado como el amante están obligados a vigilar y, cuando duermen, a tenderse en el suelo: “Peruigilant ambo,/ terra requiescit uterque” (Ovidio 28, vv. 7-8). Castillejo escribe:

Ambos belan, a mi ver,
 entrambos suelen tener
 la tierra por cabeçal
 de barriga. (Castillejo 251, vv. 2712-15)

Los dos últimos versos son un desarrollo sumamente extraño del texto latino, ya que en ningún momento Ovidio sugiere que sus personajes estén tumbados boca abajo. Además, la forma de expresar la idea es igualmente chocante, y parece motivada por el deseo de introducir palabras de doble sentido, como “tierra” y “barriga.” Por lo que se refiere a la primera, el *Diccionario del erotismo* aclara: “Tierra. Es metáfora funcional (el pene se planta en la vulva como las hortalizas en la tierra). *Vulva*” (Cela II, 844). A la vista de esa definición, podría objetarse que sólo en contextos donde aparecen las ideas de plantar o regar funciona la metáfora de la tierra como vulva. Pero lo cierto es que la imagen aparece en otros pasajes. Así en la *Carajicomedia* (98):

Fajardo y los suyos tomaron la tierra
 qu'está entr' el pendejo y el borde del muro;
 lugar con menguante espeso y oscuro,
 mas con la creciente del todo se cierra.

Es claro que “menguante” y “creciente” se refieren al falo, y que la tierra que se se cierra con su creciente sólo puede ser la vulva.

En cuanto a “barriga” se encuentra con frecuencia en contextos obscenos. Basta recordar a PESO (301): “Barriga con barriga,/ métele un palmo de carne”.

Contexto e interpretación

En los dos pasajes de Castillejo que he analizado, la traducción retuerce los versos latinos, o les añade algún detalle que propicia la interpretación erótica. Pero, una vez abierto el juego de las dobles lecturas, éstas se extienden también a algunos pasajes traducidos de forma literal. Dos ejemplos. Ya he citado los versos del poeta español (Castillejo 253) donde se habla de “vencidos que se levantan” y prepotentes que “suelen, cuando más se fían, ser vencidos y caer.” Aquí las dos palabras clave, “levantar” y “caer,” están ya en Ovidio (29), “resurgunt” y “cadunt;” pero colocadas al

lado de los versos que hablan de pasar estrechuras, gozar y cantar, adquieren una segunda significación, ajena a su modelo.

Algo más adelante, Ovidio compara al soldado con el amante, porque el primero pone cerco a las ciudades y el segundo a los umbrales de su amada: “Ille graues urbes, hic durae limen amicae/ Obsidet” (Ovidio 28, vv. 19-20). Castillejo traduce casi al pie de la letra:

El uno, por ganar fama,
ciudades cerca y rodea,
el otro ronda y pasea
los lumbrales de su dama. (Castillejo 251, vv. 2756-59)

Sin embargo, en su nuevo contexto, los umbrales de la dama, y el personaje que los pasea, se cargan con un nuevo significado. La imagen, como ya he señalado, es frecuente en las personificaciones del falo: si Matihuelo sólo piensa en “*rondar* la calle” de las muchachas, no es difícil concebir como otro Matihuelo a este enamorado “que *ronda* los umbrales de su dama.” No son los únicos: fray Antón “desde la calle viene apercebido,” el barberillo “entra en mi casa,” y Angiolo Cenni espera que “facci l’ uscio aprirmi.”

El mero hecho de que esté incluida en un poema obsceno, el *Sermón de amores*, induce a pensar que Castillejo invitaba a una lectura erótica de su traducción. Pero por si el macrocontexto no fuera suficiente, el poeta forzó la traducción de algunos pasajes para que, desde ellos, las segundas lecturas del texto alcanzaran a varios más.²

² Para una interpretación erótica de otro texto aparentemente inocente de Castillejo, véase Garrote Bernal.

Obras citadas

- Alzieu, Pierre, Robert Jammes, e Yvan Lissorgues. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Beccaria Lago, M. Dolores. *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*. Madrid: Real Academia Española, 1997.
- Cancionero sevillano de Nueva Cork*. Prólogo de Begoña López Bueno. Eds. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- Carajicomedia*. Ed. Álvaro Alonso. Archidona: Aljibe, 1995.
- Castillejo, Cristóbal de. Ed. Rogelio Reyes Cano. *Obra completa*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Cela, Camilo José. *Diccionario del erotismo*. 2 vols. Madrid: Grijalbo, 1988.
- Cenni, Angiolo. Ed. Menotti Stanghellini. *Togna. Commedia overo tragedia rusticale e soldatesca composta per il Reseduto sanese de' Rozzi [...]*. Siena: Il Leccio, 2002.
- Díez Fernández, J. Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Garrote Bernal, Gaspar. "A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícaro Justina* (Con una digresión para uso de cervantistas)." Eds. Juan Matas Caballero & José María Balcells Doménech. Coord. Desirée Pérez Fernández. *Cervantes y su tiempo*. León: Universidad de León, 2008. II: 207-31.
- Ovidio, Publio. Ed. y trad. Henri Bornecque. [*Amores*]. *Les Amours*. 3ª ed. París: Les Belles Lettres, 1961.
- PESO. Véase Alzieu, Pierre *et alii*.
- Salinas, Juan de. Ed. Henry Bonneville. *Poesías humanas*. Madrid: Castalia, 1988.