

*Jacobo Cortines*

## «Ruinas y poesía (El ejemplo de Itálica)»

El poeta y profesor de Literatura Española de la Universidad de Sevilla Jacobo Cortines impartió en la Fundación Juan March, entre el 5 y el 14 de marzo, un curso de cuatro conferencias titulado: «Ruinas y poesía (El ejemplo de Itálica)». Así, el martes 5 de marzo habló de «El descubrimiento de las ruinas»; el jueves 7, de «Ruinas y amor en el Renacimiento»; el martes 12, de «Las ruinas, fábula del tiempo»; y el jueves 14, de «Las nuevas miradas». A continuación se ofrece un resumen del ciclo. (El profesor Cortines repartió entre los asistentes copias de los poemas a los que se hace referencia en este resumen.)

A pesar de su esplendor, de sus ilustres hijos, de la hermosura de sus monumentos y de lo excepcional de su urbanismo, Itálica no tuvo reflejo en la literatura hasta que se convirtió en un montón de confusas ruinas. Fue a partir del Renacimiento cuando, tras las huellas de Roma y de Cartago, dejó de ser un simple nombre para erigirse en una imagen, plasmación de una compleja problemática que, si partía de la nostalgia por un mitificado pasado, daría muy pronto lugar a la lamentación por un deplorable presente con la consiguiente formulación de serias reflexiones morales, tales como la fugacidad de las glorias humanas, la fragilidad de nuestra existencia y, en última instancia, la presencia de la muerte.

Ese cúmulo de piedras, el despedazado anfiteatro, las mutiladas estatuas y las casas convertidas en moradas de alimañas y lagartos eran vivos ejemplos de la mísera condición humana. Los áureos poetas sevillanos encontraron en Itálica una fértil cantera para sus versos. No necesitaban desplazarse a lugares remotos para hallar el mundo que llevaban dentro, les bastaba con extender la vista a lo más próximo y alargar la mano a lo cercano para palpar la imagen que se habían fabricado. Ellos descubrían a Itálica y ésta a ellos mismos: mera temporalidad, sucesiones de difunto.

Itálica, como realidad literaria, nació, pues, de la mano de la poesía áurea y esa imagen fue la que se impuso hasta el punto de que parecía imposibilitar su evolución. Tras la formulación barroca, donde culminaba el mensaje moral sabiamente combinado con el arqueológico, las nuevas y escasísimas muestras poéticas que inspiraron las ruinas en los siglos inmediatamente posteriores poco modificaron su fisonomía. Habría que esperar a nuestro siglo para que los poetas adoptasen nuevos puntos de vista y consiguieran así una renovación del modelo.

Otros géneros, por su parte, contribuyeron a ampliar desde sus propias coordenadas la imagen de unas ruinas que reflejaban los cambios de un devenir regido por intereses muy diversos e incluso contradictorios. Los autores clásicos dejaron algunas menciones que sirven para ubicar a Itálica en el contexto de la época. Igualmente algunos escritores árabes hicieron referencias muy ilustrativas para conocer la situación de la antigua colonia romana en los oscuros tiempos medievales. Y ya en pleno Renacimiento los historiadores volvieron sus ojos a unas ruinas que eran el fundamento de la nueva cultura.

Pero mucho más interesante que las breves noticias históricas fue la aportación de los viajeros, nacionales y ex-



**Jacobo Cortines** (Lebrija, Sevilla, 1946) es profesor de Literatura Española en la Universidad de Sevilla en donde estudió Filosofía y Letras. Ha sido asimismo profesor en la Universidad de Nueva York y en la Universidad de Córdoba. Es poeta y traductor, y entre sus traducciones cabe destacar los *Triunfos* y el *Cancionero*, de Petrarca; además ha preparado ediciones de Fernando Villalón y Luis Cernuda, entre otros. Ha dedicado también su atención crítica a la ópera y al arte.

tranjeros, ilustrados y románticos, cuyos testimonios directos son valiosísimos para seguir la evolución de esa imagen en sus fases de abandono o recuperación. Por último, los escritos de los estudiosos, con la abundancia de noticias y datos precisos, constituyen la dimensión de la representación literaria, como para contrastarla. De qué manera fue modelándose esa imagen es lo que intentan resumir estas páginas.

Como en muchos otros aspectos, Petrarca fue pionero en el interés por la Antigüedad. En varias de las *Epístolas Familiares* mostró su entusiasmo por las ruinas de Roma. Inauguraba así la meditación histórica sobre las ruinas como conocimiento del pasado, como manera de exhumar aquella edad luminosa frente al tenebroso presente. Su mensaje no era todavía de tristeza, sino de alegría,

porque a partir de su contemplación podía recuperarse un pasado que se concebía como paradigmático.

Las ruinas eran, pues, un punto de partida en orden a la consecución de un ideal, la toma de conciencia de la necesidad de un cambio radical en la concepción del mundo, la vuelta a una forma de vida que había quedado sepultada durante siglos por esa otra considerada ahora inferior. Desde las ruinas podía darse el salto de la Edad Media al Renacimiento. El ejemplo de Petrarca como arqueólogo, como estudioso y descubridor de la Antigüedad, tuvo un amplio eco en la Italia del *Quattrocento* y posteriormente en otros países de Europa, entre ellos España, cuya romanidad desenterraba e impulsaba Nebrija para implantar la nueva cultura renacentista. Entre las múltiples facetas de Nebrija, hay que señalar la de arqueólogo. Movido, como Petrarca, por su interés por la Antigüedad, llevó a cabo excavaciones en Mérida, y a esas ruinas dedicó trece dísticos latinos, *De Emerita restituta*, que sirvieron de modelo para los poetas posteriores al aparecer esas ruinas individualizadas, contempladas directamente, como motivo de reflexión de la caducidad humana. Lástima que no hubieran sido las de Itálica las elegidas, pero por aquellos tiempos (primeros años del siglo XVI) ese conjunto de piedras ni siquiera se identificaba con Itálica, sino con Sevilla la Vieja, como se le denominaba hasta bien entrado el siglo siguiente.

Fue precisamente Andrés Navagero, el embajador veneciano que instó a Boscán en Granada a que ensayase los metros italianos, el primero que se opuso a esa errónea identificación: «... donde dicen que estaba antiguamente Sevilla; pero no es cierto, porque Sevilla estuvo siempre donde está», aunque Navagero creyó que esas ruinas eran las de la antigua Osset de Plinio.

En 1535, el historiador Luis de Peraza hizo referencia a las ruinas de esa Sevilla la Vieja, sin identificar aún con Itálica, destacando entre ellas las del «gran coliseo», las de un «suntuoso templo» y

un «hermoso teatro». Pedro de Medina siguió pensando en 1548 que esas ruinas eran las de Osset, aunque se hacía eco de la opinión de algunos que la identificaban con Itálica. Pero ya para Ambrosio de Morales, cronista de Felipe II, no había dudas al respecto: aquellas ruinas eran las de la ciudad fundada por Escipión, y el cosmógrafo Abraham Ortelio las reconocía como la patria del mártir Geroncio y de los emperadores Trajano, Adriano y Teodosio, otorgándole el valor simbólico de «ejemplo miserable de las cosas humanas» y lamentándose de la pérdida de la magnificencia antigua. Se preparaba así el camino para el descubrimiento de Itálica por los poetas.

### *Ruinas y amor*

Al anotar Herrera el soneto XXXV de Garcilaso: «Boscán, las armas y el furor de Marte», reprodujo como posible fuente aquel tan celebrado de Castiglione: «Superbi colli...», imitado posteriormente por Cetina: «Al monte donde fue Cartago», contribuyendo así a la divulgación de estos dos sonetos tan decisivos en el motivo de las ruinas. La importancia histórica del primero ya fue puesta de manifiesto por la crítica positivista, como primer eslabón de una amplia cadena en la que se insertan versiones más o menos próximas de Du Bellay, Spenser, Cetina y seguidores de este último, como Rioja, Arguijo, Herrera, Medrano, Caro, con la conclusión, para Foulché-Delbosc, de que la poesía de las ruinas se ha expresado en España con poca variedad, como paráfrasis de un mismo soneto italiano.

Posteriormente Joseph G. Fucilla amplió las investigaciones tanto en lo que se refiere a las fuentes como a la intrincada red de las influencias. Para éste los mayores casos de influencia derivan del «Superbi colli» y del «Excelso monte», que debieron de ser leídos contemporáneamente a partir de su inclusión en las *Anotaciones* herrerianas con la consiguiente difusión no sólo del motivo, sino también del molde. El soneto de Castiglione conjugaba felizmente la des-

cripción de las ruinas con el sentimiento amoroso; el de Cetina hispanizaba tanto el asunto como su tratamiento, abriendo así el camino para los poetas españoles y especialmente para los sevillanos.

Herrera, que juzgó la composición de su paisano Cetina como «uno de los buenos sonetos que tiene la lengua española», poetizó las ruinas en diversas ocasiones, pero fue el soneto LXVI el que obtuvo mejor fortuna entre sus seguidores. En el texto no hay ninguna referencia explícita a las ruinas de Itálica, aunque según la hipótesis de Coster son éstas las allí descritas. Al menos así se leyó y se convirtió en modelo para los sevillanos. Herrera sigue el paradigma clásico, el iniciado por Castiglione, en cuanto a la contraposición entre el pasado glorioso, la *laudatio*, y la destrucción presente, la *lamentatio*, combinada con la extrapolación a sus circunstancias personales; la irrupción del sentimiento amoroso, que si en el modelo italiano se reducía al terceto final, como en el de Cetina, en el de Herrera, sin embargo, se invierte.

El motivo, la descripción de las ruinas, ocupa los cuatro primeros versos y los consecuentes todo lo demás. Itálica, si aceptamos que se trata de ella, queda reducida a una enumeración tópica de elementos arquitectónicos: «pesadumbre», «arcos» y «cerco», que realizada por una potente adjetivación, muy propia de la intensificación manierista, consigue comunicar esa sensación de desoladora ruina que ya era en tiempos del poeta, aunque no tanto como en siglos posteriores, según tendremos ocasión de comprobar por otros textos.

Al soneto de Herrera siguió el XXVI de Medrano. Ahora ya no hay duda de que las ruinas que se cantan son las de Itálica, pues reza así el subtítulo: «A las ruinas de Itálica, que ahora llaman Sevilla la Vieja, junto de las cuales está su heredamiento Mirarbueno». Desde su hacienda, «en término de la villa de Salteras, junto a San Ysidro del Campo», Medrano podía divisar los restos de la antigua colonia romana. El motivo poético

no está ya sólo nacionalizado, gracias a Cetina y Herrera, sino perfectamente localizado. El soneto arranca con la fórmula deíctica, complicada con el hipérbaton (separación del adjetivo demostrativo con relación a su sustantivo) que será recurso habitual en los cantores de Itálica.

En el tratamiento del tema Medrano está más cerca del paradigma que Herrera, pues la descripción de las ruinas, en continua contraposición de pasado y presente, ocupa las tres primeras estrofas, reservándose el terceto final para el consecuente amoroso. La vieja ciudad se nos ofrece convertida en campos de labranza. Lo que fue templo es ahora un simple llano, y esa contemplación directa es la que lleva al poeta a meditar sobre el glorioso pasado con referencias a sus supuestos ilustres hijos, los emperadores Teodosio y Trajano. Todo lamentablemente pereció, pero aún siguen en pie silenciosas algunas de sus piedras. De igual manera, concluye el poeta, su amor podrá vencer cuantas dificultades se presenten.

La Itálica de Medrano responde al modelo literario, pero supera la vaguedad tónica de Herrera en cuanto a su concreta denominación, evocación de su historia y transformación en el presente.

### *Las ruinas, fábula del tiempo*

Quien más contribuyó a fijar la imagen de Itálica como fábula del tiempo fue, sin duda, el que más tiempo dedicó a estas ruinas, el licenciado Rodrigo Caro, que debe su fama principalmente a su *Canción a las ruinas de Itálica*, como —y justo es reconocerlo— Itálica se la debe a él. Pasaron ya los tiempos de las atribuciones en los que Rioja ostentó la autoría de la más célebre composición en lengua española a las ruinas. El descubrimiento casi simultáneo en el último tercio del siglo pasado de cuatro redacciones desconocidas demostró que Caro era el único autor. El orden de las cinco versiones existentes es un problema que aún no está resuelto del todo,

aunque pueden establecerse dos grupos: uno formado por los manuscritos que Wilson denomina A y B, que ostentarían la prioridad cronológica, y un segundo por los tres restantes C, D y E, de fecha posterior, pero difícil de precisar entre ellos la sucesión temporal. Las diferencias entre la versión A, considerada la primera y fechada en 1595, y la aceptada comúnmente como la definitiva, E, saltan a la vista y son un claro exponente del largo proceso de modificación al que se vio sometido el poema a lo largo de más de treinta años.

No hay duda de que ese último arranque, como cuanto sigue, es literariamente muy superior al primero. De nuevo nos encontramos con la fórmula típica de los cantores de las ruinas, deixis más hipérbaton, que emplea Medrano en su soneto, y mucho se ha discutido sobre quién influyó en quién, si Medrano en Caro o viceversa. El caso es que ese procedimiento se encontraba ya en Propertio y tuvo gran fortuna entre los poetas españoles, al que no fue ajeno Góngora, más bien todo lo contrario, pues su comienzo del *Polifemo* («Estas que me dictó rimas sonoras») contribuyó entre los cultos a divulgarlo extraordinariamente. Pero aparte de la similitud entre el comienzo de Medrano y el de Caro hay otras que no son casuales.

Para Agustín del Campo, que es quien más extensamente ha estudiado la canción, Caro es deudor de Medrano, aunque el sentido de los poemas es muy distinto. A Medrano la inalterabilidad de las piedras le inducía a aceptar estoicamente el silencio y el sufrimiento como forma de vencer. Para Caro, sin embargo, nada se salva de la destrucción, ni siquiera las mismas piedras, que son un símbolo de la victoria del tiempo. No son las vencedoras, como en el soneto, sino las vencidas.

Desde que vio a Itálica por primera vez, Caro quedó impresionado por la grandiosidad de sus ruinas, de las que no podían dejar de extraerse hondas consideraciones morales. Así lo expresa en el Memorial de Utrera, obra de juventud, que fue completando en años sucesivos.

Esa primera impresión, tan cargada de reflexiones existenciales, es la que el autor trasladará y desarrollará en su elegía universal sobre la muerte. Caro organiza la *Canción* a modo de discurso retórico, algo propio del pensamiento poético del siglo. Así, el monólogo originario de las primeras redacciones se transforma a partir de la tercera, donde aparece el personaje de Fabio, en el discurso de un orador a su interlocutor, correspondiendo la primera estrofa al *exordium*; las segunda y tercera a la *narratio*; las cuarta y quinta a la *confirmatio*, y la sexta a la *conclusio*. El poema posee una sólida organización que le presta coherencia y un aire de clasicismo que lo erigirá en modelo para la posteridad.

La *Itálica* de Caro, por su extensión y complejidad, es la imagen más completa que nos ha legado la poesía áurea. Los «campos de pan llevar» pasan a convertirse, acentuándose el nihilismo barroco, en «campos de soledad», pero a su vez *Itálica* reclama para sí el adjetivo de «famosa» hasta hacerse inseparable de ella. La recurrencia a los elementos históricos es ahora mucho más precisa que en composiciones anteriores. Caro aparte de poeta era arqueólogo y no podía dejar de hacer gala de su erudición. *Itálica* aparece como colonia fundada por Escipión, lo que responde a la verdad histórica, aunque en su afán por enaltecerla la haga patria no sólo de Trajano y Adriano, sino de otros personajes ilustres como Teodosio y el poeta Silio *Itálico* que es dudoso que nacieran allí.

Por primera vez en la contraposición pasado-presente se mencionan con sentido arqueológico la muralla, el gimnasio, las termas y las torres, pero es el despedazado anfiteatro el monumento emblemático a cuya descripción dedica el poeta toda la segunda estrofa con ese «amarillo» jaramago (verde en las primeras versiones), símbolo de la reducción de la grandeza a fábula del tiempo. Todo es muerte: casas, jardines, césares, hasta los mismos mármoles. El dolor de *Itálica* es comparable al de Troya, Roma y Atenas, hoy no más que cenizas y vastas soledades. Con la inclusión de una fi-

gura mitológica, el genio de la ciudad, esa especie de ángel de la guarda pagano, Caro consigue en la quinta estrofa el segundo gran momento climático del poema, donde el eco repite en la noche la caída de *Itálica* con efectos conmovedores.

La necesidad de superar el nihilismo desolador, presente a lo largo de los versos, llevó al sacerdote Caro a cambiar de interlocutor en la última estancia de su discurso —ahora no es Fabio, sino la misma *Itálica*— para invocar el nombre de su primer prelado, el mártir San Geroncio, cuyas reliquias, según la tradición, allí se guardaban. Otorga así el poeta un sentido cristiano a su composición que se ajusta al modelo de panegírico de las ciudades.

El texto de la «*Canción a las ruinas de Itálica*» pasa por ser el mejor representante de la poesía elegíaca a las ruinas españolas, a pesar de las desmitificadoras líneas que le dedicó Wilson, hace ya casi medio siglo, para el cual su mayor mérito reside en ser obra de un espíritu neoclásico nacido antes de tiempo. Caro fijó una imagen en sus versos, como si la esculpiese en el mármol, y es ésta la que más ha perdurado, aunque no parece que tuviese especial acogida entre sus contemporáneos, sino entre los neoclásicos del XVIII, hasta convertirse en el modelo de los pocos poetas que trataron el tema en el XIX e incluso para los del XX, donde la sombra del famoso poema se proyecta en no pocos de ellos, bien para seguirlo o para contradecirlo.

De los restantes poemas dedicados a *Itálica* en la época barroca, aparte de la alusión que a ella se hace en la *Epístola Moral a Fabio*, el único de verdadero mérito es el soneto de Rioja: «Estas ya de la edad canas ruinas», donde se insiste en el tópico de la *vanitas*. Nada en especial, por el contrario, aportan los otros sonetos de Fernando de Guzmán: «Vi de la grande *Itálica* famosa»; Francisco de Villalón: «Soberbia y más gloriosa pesadumbre»; Juan de Espinosa: «*Itálica* infelice que del hado» y de Pedro de Quirós: «*Itálica* ¿do estás? Tu lozanía», que combinan en sus versos los tópicos del

*ubi sunt* y de la *vanitas* sin originalidad digna de destacarse. Se cierra así un capítulo en la visión de Itálica, donde los predicadores de la muerte modelaron con sus conclusiones y amonestaciones la imagen de estas ruinas como fábula del tiempo.

### *Las nuevas miradas*

Con la llegada del nuevo siglo la reflexión moral, agotado ya su mensaje, dio paso a una nueva aproximación a las ruinas: el estudio, conservación y posterior excavación. Prueba del cambio de óptica es la carta del deán de Alicante, don Manuel Martí, al marqués de Maffei como protesta por la orden de demolición del Anfiteatro, dada en Sevilla en 1711, para construir un dique que evitase las riadas del Guadalquivir. Hasta qué punto se llevó a cabo la demolición es difícil de precisar, pero lo que aquí nos interesa señalar es esa preocupación por la conservación de los restos como inequívoca señal de los nuevos tiempos que, aunque presente en Rodrigo Caro, no pasaba entonces de ser una postura individualizada y excepcional.

También al padre Flórez le preocupaba el abandono y posible desaparición de aquellas insignes ruinas. La idea de salvarlas es la que llevó al ilustrado religioso a solicitar de su amigo el conde del Águila, que fue pionero en las excavaciones, información para su capítulo de la España Sagrada, dedicado a Itálica, de la que hace no solamente una espléndida y muy precisa descripción del anfiteatro, sino que ofrece además una visión de conjunto de su historia y monumentos. El texto de Flórez no es de creación literaria, sino de carácter histórico, un texto científico, rico en datos: elementos constructivos, medidas, noticias históricas; etc. Unas páginas propias de la nueva óptica ilustrada.

De los que más contribuyeron a la difusión del pensamiento ilustrado en Sevilla fue Francisco de Bruna, teniente de alcaide de los Reales Alcázares de la ciudad, que hacia 1781 emprendió

una serie de excavaciones arqueológicas en Itálica con la intención de enriquecer su colección de antigüedades. Entre los hallazgos hay que destacar varias esculturas que el viajero Antonio Ponz comparaba con lo mejor del Museo Capitolino, una de ellas identificada por Moratín, a su regreso de Roma en 1795, como la heroica de Trajano. De estos y otros hallazgos dio cuenta Bruna al conde de Floridablanca que quería trasladar la colección a Madrid. La colección de Bruna contribuyó a prestigiar la fama de Itálica, comparable ya a otras insignes ruinas en las que también intervenían españoles, como las recién descubiertas Pompeya y Herculano o la Villa de los Pisones en Tívoli.

Asimismo los testimonios de los viajeros españoles, el mencionado Antonio Ponz y Francisco Pérez Bayer, fueron decisivos para un mejor conocimiento de Itálica. Movidos por el didactismo y el cientifismo, pasaron de la contemplación al análisis. Estudiaron las esculturas, las inscripciones, la topografía. Itálica ya no era simplemente una gloriosa ruina, sino un yacimiento arqueológico de primera magnitud que reclamaba el empleo de nuevos medios: dibujos, planos, moldes, excavaciones sistemáticas para reconstruir científicamente su estado originario.

Contrario a este espíritu fue fray Fernando de Zevallos, autor de *La Itálica*; un rezagado que intentó imponer una lección moral en el final de un siglo que había superado la conciencia de la muerte en aras del sueño de la razón. Si la prosa dieciochesca, salvo algún caso como el arriba señalado, ofreció una nueva visión de Itálica, con datos y descripciones precisas, la poesía, por extraño que parezca, está prácticamente ausente. Cualquiera pensaría que los vates de la llamada «Escuela poética sevillana» habrían dedicado versos y versos a cantar las célebres ruinas romanas, pero no fue así. Ni Arjona, ni Reinoso, ni Blanco White, ni Lista dedicaron una sola composición por entero a Itálica. Es como si ya se hubiese dicho todo de ella en verso, o como si no se atreviesen a compe-

tir con sus gloriosos predecesores. Arjona se aproximó a unas ruinas, pero no a las cercanas de Santiponce, sino a las de Roma, como Lista a las de Sagunto. Itálica es la gran ausente de esa Escuela. Sólo, ya entrado el nuevo siglo, en 1804, encontramos un poema escrito por uno de sus epígonos. Nos referimos a la oda *Las ruinas de Itálica* del presbítero sevillano Francisco Núñez y Díaz.

Tampoco la escasísima poesía decimonónica que se ocupó de Itálica supo renovar su imagen. Tejón y Rodríguez había publicado un romance en 1876 en el que repetía tópicos a las ruinas sin mucho convencimiento. La composición de Lamarque, una silva de más de 150 versos, es más compleja que el romance, pero apenas sí aporta novedades substanciales. Comienza con la tradicional contraposición entre pasado y presente para describir luego las visiones que contempla durante su visita nocturna al Anfiteatro con la obligada presencia de la luna. Allí en su delirio cree ver la sombra de Trajano al que dirige una retórica salutación. A esa sombra le sigue la de Adriano, y a ésta la de Teodosio que recibe los más encendidos elogios por haber instaurado el cristianismo en el Imperio. La deuda para con Caro es evidente y el autor no trata de ocultarla, pues unos versos más abajo describe su nueva visión: la aparición de un «misterioso» ser coronado de laurel, con la «resonante» lira en la mano del que oye decir de Itálica: «¡Cuánta fue su grandeza y es su estrago!» No se trata de otro sino del mismo Rodrigo Caro. La oda termina con la llegada del día y con la esperada conclusión moral de que las ruinas son ejemplo del fin de la humana gloria. Lamarque no hace más que continuar una tradición que parecía agotada desde el momento de su formulación.

Por otra parte, la poesía de nuestro siglo no podía estar ajena a los progresos científicos, a esa resurrección de Itálica que ha supuesto la actual investigación, como se refleja en poemas que adoptan una óptica muy diferente al pasado. Cuando en 1940 apareció en una de las excavaciones una de las muestras más

perfectas de la escultura romana, la denominada «Venus de Itálica», un testigo de excepción, el poeta Joaquín Romero Murube, dejó en su *Discurso de la mentira* una crónica del hallazgo, plena de calidades poéticas. Poco tiempo después Agustín de Foxá dedicó a la estatua unos alejandrinos impregnados de pagana sensualidad. Y absorto ante la vitalidad de la diosa, Jorge Guillén publicó en la revista 'Caracola' de Málaga, en 1951, el poema «La Venus de Itálica», que incluiría luego en *...Que van a dar en la mar*. La Itálica guilleniana es la de la exaltación del gozo.

Quisieron también los sevillanos Antonio Milla y Joaquín Caro Romero dejar constancia de su admiración por la célebre escultura. El primero abrió su libro *Sevilla (Poesía)* con un soneto dedicado a la Venus, y el segundo incluyó en *Otros poemas* el que lleva como título «Levántate Venus». Con anterioridad Caro Romero se había ocupado de la antigua colonia romana en «Excursión a las ruinas de Itálica», donde, tras describir el Anfiteatro con una audaz metáfora sexual, reflexiona sobre lo contemplado. Puede que Itálica inspirase a Cernuda el poema «Las ruinas», aunque en el texto no hay ninguna mención específica. Es ese poema uno de los más bellos de cuantos han abordado el asunto: una honda meditación sobre la fugacidad de la hermosura.

Con la publicación en 1973 de *Itálica. Antología lírica* para unas ruinas, la nómina de poetas que tratan el asunto se incrementó notablemente. Entre otros, José Luis Núñez, Joaquín Márquez y el antólogo, Roberto Padrón. A estos nombres hay que sumar otros muchos. Hoy Itálica, pasados los dos mil doscientos años de su fundación, con sus largas avenidas de cipreses, su despedazado anfiteatro y su horizonte de colinas es una imagen clásica que invita a la contemplación y al estudio. El tiempo puede deparar sorpresas. Hay una Itálica oculta que espera la mano de nieve que sepa pulsarla. De esas páginas aún no escritas nos gustaría hablar en alguna ocasión. □