

**Ariadna y la ‘ninfa addormentata’:
la recepción y subversión del mito
en la literatura española y en la neolatina**

Eduardo del Pino González
Universidad de Cádiz

RESUMEN: En este trabajo se estudia cómo ha sido recibido el mito de Ariadna en diversos poetas de la literatura española contemporánea. La comparación con un desconocido texto neolatino del Renacimiento permite comprobar que la "subversión" del mito ha sido una técnica conocida desde antiguo.

ABSTRACT: In this paper it is studied the reception of the Ariadna's myth by some Spanish contemporary poets. The comparison with an unknown Neolatin text from the Renaissance allows us to show that the technique of "subversion" was practised since then.

PALABRAS CLAVE: Recepción de la mitología, Poesía española, Latín renacentista

KEY-WORDS: Classical reception of myths, Spanish poetry, Renaissance latin

Introducción

Como es sabido, se abre paso cada vez más en los estudios de tradición clásica el término *classical reception*. Es un concepto que está enraizado en algunas de las más recientes teorías de la literatura, aquellas que abandonaron al autor o a la obra como centro de su estudio para colocar en su lugar al lector y a la recepción del texto literario por cada sociedad, época o cultura, teorías promovidas por la Escuela de Constanza de Jaus e Iser.¹

Para esta nueva perspectiva no es demasiado importante seguir el rastro de cómo llegó la influencia clásica hasta el escritorio del autor moderno (la "transmisión" propiamente, algo en lo que a veces se han centrado los estudios de tradición clásica), ni hay ningún reparo ante la idea de la "poligénesis". Al contrario, podemos partir de la base de que el material clásico está presente en el *humus* cultural en que se ha formado el autor (y su lector contemporáneo) y centrar nuestro estudio en la recepción que hizo cada autor o cada época.

Este planteamiento abre además amplio camino a los estudios de literatura comparada en cuanto que las literaturas también son moldes recipiendarios de la influencia clásica. Y en este camino fácilmente se dan la mano los estudios de tradición o pervivencia clásicas y los estudios sobre la literatura escrita en latín en tiempos modernos. Por otra parte, desde esta perspectiva quizás sea menos apropiada la expresión "pervivencia", porque no se trata tanto de estudiar la permanencia de un mundo como su recepción y recreación.

¹ Sobre esta teoría puede verse Mayoral 1987, citado y estudiado en un contexto más amplio en González Rolán – Saquero – López Fonseca 2002, pp. 35-48.

Ateniéndonos en particular a la tradición del mito, hay que considerar que algunos autores entienden que la poesía contemporánea ha resultado ser un lugar privilegiado para la recepción del mito clásico, en cuanto que desde el movimiento simbolista en adelante la relación de la expresión poética y la realidad ha dejado de ser lógicamente referencial (queremos decir conforme al "logos", es decir, arte de imitación o figurativo) para pasar a referirse a la realidad por otros cauces (lo que sin duda altera profundamente la relación de realidad y ficción).² En la contemporaneidad, como dice Rosa Fernández Urtasum, parece haberse extendido la convicción de que el mito tiene validez propia como forma de pensamiento; que tiene una racionalidad propia que no coincide necesariamente con el modo habitual de ejercicio de la razón. Hay en el mundo contemporáneo una búsqueda de un sentido global o vital que la ciencia no consigue llenar ni expresar. La poesía, sin embargo, que se situaría en una dimensión comunicativa parecida a la del mito, sí podría hacerlo, porque es capaz de abrir dimensiones especiales de significado.³

Por eso un teórico de la literatura como Javier Del Prado ha relacionado la poeticidad (lo específico del género lírico) con el poder oracular del mito. Y, en cuanto a la poeticidad contemporánea, argumentó que la conciencia del yo como principio inmanente de todo encuentra un cauce privilegiado de expresión en el discurso simbólico y en el mito, ese "espacio enigmático y profético de la antigüedad".⁴

Teniendo en cuenta estas premisas, he querido centrar este estudio en el mito de Teseo y Ariadna, y repasar brevemente su recepción peculiar en la poesía contemporánea en español. Después, una revisión de la forma en que este mito y la figura de Ariadna han sido tratados a lo largo del tiempo nos hará descubrir "recepciones" muy parecidas en puntos tan lejanos de la tradición como la literatura neolatina del Renacimiento.

La tradición del mito de Ariadna

El mito de Teseo y Ariadna es uno de los mitos que ha tenido una tradición más rica a lo largo de los siglos en literaturas de diversas lenguas y en distintas artes. La reflexión sobre su significado y su interpretación simbólica comenzó ya en la propia Antigüedad. Conservamos sarcófagos con relieves del cortejo dionisiaco (Dionisos es un dios que nace dos veces) en el que aparece, entre ménades y sátiros, una figura femenina medio desnuda, tendida como en duermevela, con uno de sus brazos rodeando descuidadamente su cabeza, que se interpretan como representaciones de Ariadna. Podían entenderse como símbolo del alma en el punto de la muerte, despojada de todo y a la espera del encuentro con la divinidad.

² Ya el alemán Georg Friedrich Creuzer dio una interpretación simbólica de los mitos en 1810-1812 con su obra *Symbolic und Mythologie der alten Völker*, que por cierto fue comparada por Renan (en *Les religions de l'antiquité*) con la mística neoplatónica de Proclo y Porfirio. Véase comentario y datos en Highet 1978, II, p. 334, dentro del capítulo "La reinterpretación de los mitos". Si se puede poner en relación el "Simbolismo" literario con el auge de la escuela simbolista en la Historia de las Religiones, no es inoportuno citar aquí cómo uno de estos historiadores, Louis Ménard, habla con elogio del libro de Natale Comis (una interpretación renacentista de la mitología grecolatina) considerándolo un precursor. Véase Seznec 1983, pp. 205-206.

³ Vid. Fernández Urtasum 2010, p. 397.

⁴ Vid. Del Prado 1993, p. 73, comentado en Fernández Urtasum 2010, p. 398.

Continuando con la interpretación simbólica, en época medieval la figura de Ariadna fue considerada incluso símbolo de la fe antigua, la judaica, frente a la fe de la Iglesia, representada por Fedra (la que fue preferida por Teseo, siendo este un trasunto de Cristo).

Al llegar el Renacimiento la interpretación simbólica del mito sigue vigente y se enriquece de diversas maneras. El primer libro importante para esto es la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio, que desde su inicio se presenta como una reinterpretación global del mito compatible con la fe cristiana. Por lo que respecta a Ariadna, de manera no poco curiosa la hace símbolo de la depravación de la mujer. Su unión con Baco no sería más que un trasunto de la adicción al vino de que habría sido presa en Naxos o Quíos (islas ambas ricas en esos caldos), cosa que habría permitido la marcha de Teseo. Para colmo, el que Venus regale a Ariadna una corona implicaría simplemente el paso de la embriaguez a la lujuria y el catasterismo de la misma simbolizaría la exposición pública de la infamia.⁵ Una interpretación del mismo tenor aporta mucho más tarde, en 1551 —ya en el Renacimiento del siglo XVI—, Natale Conti al tratar la figura de Teseo.⁶

Con independencia de estos simbolismos, el mito fue reproducido en francés dentro del *Ovide moralisé*, en lengua inglesa por Chaucer o Gower y en español en la *General Estoria* de Alfonso X. En la literatura española el tema se recreó en el Siglo de Oro, con autores como Juan de Arguijo, Salcedo Coronel, Colodrero de Villalobos y el príncipe de Esquilache. Aparece también usado en autos sacramentales. Y permanece presente durante los siglos XVIII y XIX hasta la actualidad.⁷

También lo encontramos en la historia de la música. Son óperas inspiradas en el mito la *Arianna a Nasso* de Claudio Monteverdi (1567-1643), con letra de Ottavio Rinuccini (1562-1621); la versión de Georg Benda (1722-1795); y la *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss (1864-1949), con libreto de Hugo von Hofmannstahl (1874-1929). El mito ha inspirado también a compositores como Händel Haydn, Ferrari o Kaiser.⁸

La "recepción" del mito de Ariadna en la poesía española contemporánea

No pretendemos hacer aquí un estudio exhaustivo de la presencia de este mito en la poesía contemporánea, pero sí un repaso somero apoyado en diversos trabajos recientes que nos permita hacernos cargo del modo en que ha sido "recibido".

Un primer autor que debe ser considerado es Jorge Guillén, con su largo poema de doscientos versos "Ariadna en Naxos", publicado dentro de su miscelánea *Y otros*

⁵ Vid. Álvarez-Iglesias 1983, pp. 663-664.

⁶ Vid. Iglesias-Álvarez 2006, p. 740. Otros manuales mitográficos hay que tener en cuenta en esta historia, como los de Pictor 1532, Havrech 1541, Gyraldi 1548, Cartari 1556, aunque no hemos encontrado en ellos información de interés específico para el trabajo que aquí presentamos. El manual de Julien de Haverch ha sido valorado por primera vez en el trabajo de Enenkel 2002, que hace ver también la datación temprana (de 1507 es el *Syntagma de Musis*) de los estudios de Giraldi que acabaron produciendo su *De deis gentium (...) historia* de 1548. Sobre la mitografía renacentista puede verse la obra de Seznec 1983, especialmente pp. 185-210 ("La ciencia mitológica en el siglo XVI") y los estudios introductorios de Álvarez-Iglesias 1983 e Iglesias-Álvarez 2006, así como el citado Enenkel 2002, con bibliografía.

⁷ Véase Arcaz Pozo 1989, pp. 264-266; Fernández Urtasum 2010, pp. 400-401; Roses 1993.

⁸ Véase Alvar 1984, pp. 73-74; Pujante 2012.

poemas en 1973. En él se recrea la historia desde el punto de vista de Ariadna en tres momentos: la alegría de la partida con Teseo, la soledad al ser abandonada en Naxos y la esperanza de gloria con el nuevo amor de Dionisos ("Resurrección, transformación, /sorpresa Creadora, quién sabe"—dice Guillén), aunque remarcando la debilidad del amor y su compromiso (aun tratándose de un dios) frente al tiempo:

(...) La Tierra, por fortuna,
Aguarda, sí, con sus contradicciones.
Es menester el claroscuro. ¡Variadas
Las horas! Que varíen. Aventura
Sin cesar. Más difícil si se arrojan
Sus arrestos por vías cotidianas,
Y se impone el amor a los contrastes
Penosos, humanísimos.

La tierra,
Sólo la Tierra sin edenes falsos,
Sólo una tentativa hacia el glorioso
Vivir de dos en uno que son dos:
Hombre y mujer dichosamente opuestos
Encarnando unidad. Y que se cumpla
Su terrenal destino. La pareja
Frente al mañana siempre, siempre
incógnito.⁹

En 1986 publica David Pujante su primer poemario, *La propia vida*, y en él aparece otro largo poema sobre el tema, los "Ejercicios de soledad o Ariadna del amor" en doscientos cuarenta y ocho versos. En esta composición se suceden varios parlamentos tanto de Ariadna como de Teseo y tras una intervención de un coro de ninfas, llegamos a un final sorprendente: Teseo regresa a Naxos en búsqueda de Ariadna, que se ha convertido en una hiena y lo devora, pero en este destino fatal encuentra Teseo su descanso, como una nueva inocencia:

Teseo deseaba reproches y lamentos,
pero la hiena estuvo silenciosa.
A su sombra letal, húmeda, destructora,
el cuerpo del amado se acurrucó, buscando
la paz. Sintió la fuerte atracción de la muerte
convocarlo a la gruta negra del sinsentido,
de la nueva inocencia.¹⁰

Justo al año siguiente publicó Ángel Petisme otro poema titulado "Ariadna" en treinta versos en su libro *Constelaciones al abrir la nevera*. Aquí la figura de Ariadna aparece totalmente subvertida, habiéndose convertido en la taquillera de una atracción (el laberinto) de feria. Su mala experiencia la ha hecho paradójicamente más fuerte:

Ariadna camina por calles de cristal,

⁹ Son los versos 184-198 de un poema de 200 versos. Véase en Guerrero Contreras 2000, pp. 109-111. La "recepción" del poema en Guillén es bastante tradicional, pero este final (en el que se advierte a la protagonista ante los compromisos del amor divino) aporta, como apunta Fernández Urtasum, una cierta subversión a las interpretaciones tradicionales, quizás inspirada según la autora en un breve pasaje del libro *Soleil et chair* de Rimbaud. Vid. Fernández Urtasum 2010, p. 403.

¹⁰ Vid. Guerrero Contreras 2001, p. 237.

ha acabado la fiesta
y mañana la feria recogerá sus carpas,
sus mujeres-araña, sus tómbolas,
sus trapezistas tristes, sus puestos de chucherías,
y los viejos caballitos de madera partirán
al lugar donde los niños les nombran en voz baja.
El dolor la protege.

Pero esta noche Ariadna,
mientras desfilaban rostros anodinos y ajena alegría
por la taquilla del Laberinto,
ha recordado de nuevo las promesas,
la sangre seca de su hermanastro
entre las uñas de su amado Teseo,
su lado vacío, todavía caliente,
entre las sábanas de un motel de Naxos...

(...) El dolor es su escudo.¹¹

En 1999 publica Víctor Botas su poema "Teseo" (aparecido en *Historia antigua*). En él el autor reflexiona sobre los personajes implicados torciéndolos hacia interpretaciones totalmente opuestas a la tradición: quizás Teseo se había llevado a Ariadna sólo por agradecimiento y no pudo sostener en eso su relación; quizás en realidad la culpa fuera de Ariadna, que mostrase después del rapto ser una mujer insostenible; o bien la chica era una de esas que se las saben todas: engatusó a Teseo y luego desechada por su abandono no le importó irse con un borracho:

(...) de chica
tan lista como Ariadna (recordemos
ese famoso hilo que a Teseo
sacó del Laberinto) no imagino
que pudiera quedarse (y menos luego
de conocer al héroe) contenta
con un pobre borracho medio imbécil,
por muy dios que éste fuera.

(Hay que añadir
aquí otro dato muy a tener en cuenta: que Dionisos aún
no había conseguido ni siquiera
plaza como interino en el Olimpo.)¹²

En la última poesía española, por tanto, parece que lo característico de la recepción del mito es la centralidad del pasaje de Ariadna abandonada en Naxos y la subversión de sus contenidos o reflexiones tradicionales. Así, ya en Guillén Ariadna alienta una nueva esperanza ante la llegada de Dionisos, pero el autor le advierte sobre lo incógnito del resultado. En Pujante Teseo desea reparar su error y vuelve, y en el castigo de Ariadna (metamorfoseada en hiena en vez del tradicional catasterismo) encuentra la paz. En Ángel Petisme la protagonista es una taquillera y la traición de Teseo la ha llevado a conocer la verdad de este mundo, su carácter traicionero (por eso la ha hecho más fuerte). Finalmente, en Víctor Botas Teseo pudo ser un buen hombre

¹¹ Versos 1-16 y 20 del poema (que tiene 30 versos). Vid. Guerrero Contreras 2001, p. 225.

¹² Son los versos 22-32 del poema (su parte final). Véanse en Guerrero Contreras 2001, p. 229.

agradecido pero no llamado al heroísmo; o Ariadna una niña caprichosa que después de Teseo se va de juerga con un borracho por puro desdén.

Esta subversión de las reflexiones tradicionales sobre el mito son las propias de la contemporaneidad poética (o, al menos, de una amplia veta de ella que proviene en última instancia de Baudelaire); una contemporaneidad que huye de lo trascendente y se refugia en el cinismo, que tiene pudor por los sentimientos elevados y gusta de trasladar las historias heroicas a la cotidianeidad de la vida urbana.

Así lo señalaba ya el profesor Carlos García Gual, cuando hablaba de cuatro modalidades de interpretación literaria de los mitos: "la alusión, la amplificación novelesca, la prolongación del relato, la ironía o la reinterpretación subversiva" y añadía a ese respecto:

Tanto la ironía como la inversión en la interpretación del mensaje ético o ideológico me parecen modos muy característicos de la reutilización o manipulación que la literatura moderna propone de la materia mitológica.¹³

Ariadna y su síncrexis significativa con las ninfas

Volvamos ahora nuestra mirada a las bellas artes y recordemos aquellos atorrelieves de los sarcófagos antiguos en los que aparecía la figura de Ariadna en una posición típica: tendida medio desnuda y con un brazo rodeándole la cabeza. En relación con esta imaginería deben de estar las esculturas femeninas del mismo tipo que se conservaron en el subsuelo de Roma y que fueron siendo recuperadas y reproducidas a partir del siglo xv. El primer testimonio de estas esculturas data de 1495, cuando se cita la presencia de una talla antigua conforme a ese modelo en el Palacio del cardenal San Clemente, Domenico della Rovere. Se conserva un dibujo de la estatua por Francisco d'Ollanda en un ejemplar de la obra de Giacomo Mazzochi *Epigrammata Antiquae Urbis* (Roma, 1521, fol. 158).¹⁴ Luego hay noticias de cómo en 1512 el papa Julio II (Giuliano della Rovere) compró a Angelo Maffei otra estatua antigua similar y de cómo la instaló en el Belvedere.¹⁵

Hay constancia posterior de otras estatuas antiguas similares. Por ejemplo, en 1688-1689 conservaba la reina Cristina de Suecia una de ellas en su colección del Palacio Riario, posteriormente trasladada a los Jardines de La Granja en Segovia (y hoy día conservada en el Museo del Prado de Madrid). También el cardenal Fernando de Medici tenía una en su colección de Villa Medici (donde fue pintada por Velázquez), conservada hoy día en la Villa Corsini de Castello. Y otro cardenal, Ippolito d'Este, tuvo imágenes de este modelo en su Villa de Tivoli (donde fue acumulando esculturas antiguas desde la adquisición del terreno en 1550).¹⁶

¹³ García Gual 1999, pp. 186, 190.

¹⁴ El ejemplar en Biblioteca Nacional de Lisboa, Res. 1000 a¹.

¹⁵ Había pertenecido a Benedetto Maffei (uno de los íntimos de Francesco della Rovere, papa Sixto IV) y a Achille Maffei. Se conserva un dibujo de ella de Francisco d'Ollanda. La estatua se conserva hoy día en el Museo Pio-Clementino.

¹⁶ Sobre las estatuas de Cristina de Suecia y Fernando de Medici, véase Elvira Barba 2010, pp. 10-12. En la imagen 1 reproducimos la primera de estas estatuas, conservada hoy día en el Museo del Prado de Madrid. Sobre Villa d'Este véase F. Ferruti 2009, p. 245. Al menos en la actualidad puede contemplarse una de estas estatuas (aunque quizás de época moderna) en el patio principal de entrada al palacio de la Villa.

Según los estudiosos del arte, todas estas estatuas antiguas debían de remitir a un modelo de estilo pergaménico datable a principios del siglo II a. C.¹⁷ Ocurre que la estatua del Belvedere fue identificada con Cleopatra por Baldassare Castiglione. Y es que en esa imagen la mujer tenía una serpiente rodeando el brazo en que se apoyaba. Como Castiglione había leído un pasaje de Dión Casio (51, 21) en el que los romanos victoriosos pasearon una estatua de la reina egipcia mordida en su lecho de muerte por una serpiente, identificó inmediatamente la estatua del Vaticano no sólo con Cleopatra moribunda sino con la propia estatua que fue llevada a hombros en la Antigüedad (cosa asombrosa si se ven las dimensiones y el volumen de la figura del Museo Pío Clementino). Y a partir de esa identificación, muchas otras imágenes parecidas lo fueron igualmente, como es el caso de la de Cristina de Suecia (aparecida en el catálogo de su colección con tal nombre) y la del cardenal Fernando de Medici (situada en una llamada Loggia de Cleopatra de los jardines de su Villa). Esta identificación pervivió en ámbitos minoritarios y cultos, pero acabó siendo desautorizada en la *Historia del arte* de Winckelmann de 1776,¹⁸ que hizo ver (comparándolo con otros casos) cómo la serpiente no pasaba de ser un brazalete.

Los estudiosos actuales del arte, teniendo en consideración los sarcófagos antiguos y un altorrelieve aparecido en las excavaciones de Villa Adriana en Tivoli, entre otros datos, consideran estas estatuas representaciones de Ariadna. Pero en época renacentista fueron objeto de una curiosa interpretación sincrética.

Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que existió en la misma Roma renacentista otra estatua muy parecida a esas Ariadnas: una mujer tendida desnuda, aunque sin el brazo sobre la cabeza y apoyada sobre un cántaro que podía servir de fuente. Era la llamada "Nympha Galli" porque la conservaba Gicacomo Galli en su casa del Rione Parione.¹⁹ Quizás por el parecido de los dos modelos, en la Roma de los siglos XV y XVI ambas figuras confluyeron en un mismo tipo escultórico (el de una mujer desnuda o casi desnuda, tendida medio dormida junto al agua), que fue identificado comúnmente con las ninfas y se reprodujo repetidas veces en grutas o fuentes.

Toda esa imaginería estuvo en relación con el conocido epigrama "Huius Nympha loci":

Huius Nympha loci, sacra custodia fontis,
Dormio, dum blandae sentio murmur aquae.
Parce meum, quiquis tangis caua marmora, somnum
Rumpere. Siue bibas siue lauere tace.

Este texto pasó por antiguo durante mucho tiempo, hasta que Elisabeth MacDougall pudo asignarlo correctamente a Giovanni Campano (+1477), que lo habría

¹⁷ Véase Schröder 2004 pp. 392-397 y Elvira Barba 2010, pp. 13-14.

¹⁸ Vid. Elvira Barba 2010, pp. 22-23.

¹⁹ Fue dibujada en los años 1530 por M. van Heemskerck y es muy probablemente una estatua hoy día conservada en los Museos Vaticanos. Vid. Barkan 1993, p. 142 y Elvira Barba 2010, p. 22, aunque este último la identifica con una pieza de la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhage.

escrito en Roma entre 1464 y 1470. El fervor por las esculturas de ninfas dormidas dio lugar a este y otros epigramas diversos en latín.²⁰

La elección de grutas y fuentes para colocar estas esculturas tiene que ver con la interpretación simbólica de dos grutas mitológicas. La primera de ellas es la gruta del monte Parnaso donde vivía la ninfa llamada Corycia, descrita por Pausanias (10, 6, 3; 10, 32, 2) y repetida en la *Historia deorum* de Giraldi. En ella esta ninfa y otras educaron al propio Dionisos y enseñaron sus ritos místéricos a las bacantes. De esta forma, las ninfas pudieron identificarse en cierta medida con las musas (por su ubicación en el Parnaso)²¹ y se constituyeron en figuras mitológicas relevantes como cuidadoras de dioses y como iniciadoras en los misterios báquicos (con su dimensión soteriológica).

La otra gruta a que nos referíamos es la descrita en *Odisea* 13, 102-112 cuando los feacios desembarcan a Odiseo cerca de su patria:

En lo alto del puerto se alza un frondoso olivo
y a su lado se encuentra una grata y sombría cueva
consagrada a las ninfas que se denominan Náyades.
En su interior hállanse también crateras y ánforas
de piedra en las que las abejas fabrican sus panales
y también pétreos telares de grandes dimensiones, donde las ninfas
tejen sus mantos coloreados de púrpura marina, en canto visual.
Igualmente, manantiales de agua perenne, y dos accesos:
uno, hacia el norte, se destina como entrada a los mortales;
el otro, orientado al mediodía, se reserva a los dioses, y nunca por él
penetran los hombres porque es el camino de los inmortales.²²

Es conocido cómo el neoplatonismo hizo una reinterpretación simbólica del pasaje homérico, que fue recogida por Porfirio en su libro *El antro de las ninfas*.²³ Dice Porfirio que los antiguos consagraban grutas y cuevas al universo y sus potencias cósmicas, y también a las ninfas (en especial a las llamadas Náyades por los manantiales de agua). Las aguas que manan eternamente hace alusión a las almas que bajan a encarnarse, puesto que se asientan en el agua (aquí Porfirio cita a Numenio de Apamea y al *Génesis* con su famoso pasaje sobre que "el soplo de Dios se movía sobre las aguas").

La generación y la regeneración —continuando con la interpretación de Porfirio— serían procesos estrechamente ligados con el agua y la humedad, y de ahí la costumbre de llamar ninfas a las que se casan. Las crateras y las ánforas de piedra resultan símbolos de Dionisos (porque la uva fermenta gracias al fuego celestial, el mismo con el que se cuece la tierra para hacer esos recipientes). Los telares pétreos

²⁰ Vid. MacDougall 1994 (=1975), pp. 37-40. Elisabeth MacDougall encontró en un manuscrito de Della Fonte (Biblioteca Riccardiana, cod. 907, fol. 172) una referencia al epigrama donde se decía: *Romae nuper inuentum, Campani est*. A partir de este y otros indicios del manuscrito ricardiano hoy día se asigna a Giovanni Campano. Sobre esta literatura investigamos en la actualidad.

²¹ Una identificación, por otra parte, de la que tenemos constancia desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Véase en Álvarez-Iglesias 1983, p. 439; Pray Bober 1977, p. 225.

²² Tomamos la traducción española de Periago Lorente 1992, p. 33.

²³ Véase Simonini 1986 (texto griego con traducción italiana y estudio) y Periago Lorente 1992 (versión española con estudio introductorio).

donde las ninfas tejen vestidos serían un símbolo también de la formación de la carne en torno a los huesos para dar nueva vida a los hombres. Las ánforas están llenas de panales porque la miel guarda incorruptas muchas cosas, se usaba para purificaciones (en relación con esto se cita que las abejas pueden nacer ocasionalmente de vacas muertas), y la miel sería también trasunto del placer, por el que viene la generación. La puerta norte de la cueva es imagen de las almas que bajan a la procreación y la puerta sur sería la de quienes suben a los dioses. El olivo que hay ante la gruta sería símbolo de la sabiduría divina que rige el universo. Por último, Homero indica que es necesario depositar en esta cueva todo bien externo y quedar desnudo (*Od.* 13, 361-371; 434-438).

En el humanismo (desde Marsilio Ficino hasta la Academia de Pomponio Leto) se sincretiza todo lo anterior en una doble manera. En primer lugar, el neoplatonismo permite la asunción por la religión cristiana de los contenidos de la antigua mitología grecolatina (algo ya iniciado por los neoplatónicos cristianos de la Antigüedad Tardía); y en segundo lugar, la perspectiva del tiempo y la mezcla de interpretaciones había permitido también una síntesis en la que las ninfas (identificadas en su representación escultórica con el modelo de Ariadna) acompañaban a los hombres en su paso a la otra vida, o en su regeneración en una nueva. Por las connotaciones que hemos visto antes, estas ninfas podían también identificarse con la propia Venus. La relación de las ninfas con las musas hacía además todos estos contenidos muy queridos para escritores y poetas.²⁴ No es casual que el libro de Porfirio fuese impreso por primera vez en Roma en 1518 bajo los cuidados de Láscaris.

Para el humanismo neoplatónico de Ficino o de Pomponio Leto, esas aguas que manaban eternamente son una intuición del bautismo, la desnudez de las ninfas o de sus iniciados es la del alma ante el paso a la otra vida, y la propia figura de las ninfas (cuidadoras de dioses y hombres, compañeras de estos últimos en su camino al otro mundo) son otra intuición, la de la Virgen madre. Por eso poetas como Pierio Valeriano o Pietro Melino podían llamar *Nympha* a la Virgen.²⁵

El poema de Valeriano al que nos referimos está dedicado al conjunto escultórico de Santa Ana con la Virgen y el Niño que el belga Hans van Goritz había encargado a Andreas Sansovino para la iglesia de San Agustín de Roma.²⁶ Goritz tenía también un jardín en su casa, cercana al Campidoglio, con una escultura de una de las ninfas en una gruta y con una versión muy resumida del epigrama *Huius nympha loci*.

En aquel jardín reunía Goritz, en la Roma anterior al sacco, a un grupo de escritores e intelectuales. Las composiciones en verso latino de estos fueron recogidas por Blosio Paladio en el libro *Coryciana* (Roma, apud Ludovicum et Lautitium Perusinum, 1524).²⁷ En el propio prólogo de Paladio se pone de manifiesto la identificación del monte Parnaso con el cercano Capitolio, y de la gruta de Corycia con

²⁴ Sobre las interpretaciones neoplatónicas de Homero y su mitología, las aportaciones pitagóricas y su asunción cristiana ya desde la Antigüedad véase un resumen en Simonini 1986, pp. 9-18; y sobre la derivación de todos estos contenidos en el Renacimiento véase Pray Bober 1977.

²⁵ Valeriano llama a la Virgen *Nympha uerenda*. Véase el poema en sus *Poemata Varia*, Frankfurt, 1613, p. 106 y en IJsewijn 1997, pp. 149-150. Vid. et. Pray Bober 1977, p. 228, que cita también el texto de Pietro Melino dedicado a la Virgen en agradecimiento por la salvación de una peste.

²⁶ Las esculturas estaban situadas junto a un fresco de Miguel Ángel que representa a Isaías, el profeta de la madre virgen.

²⁷ Edición moderna de IJsewijn 1997.

la del jardín de Goritz, lo que favoreció la conocida latinización de su apellido en *Coricius*.²⁸

El libro *Coryciana* recoge principalmente poemas en honor del conjunto escultórico de San Agustín, pero en ellos puede verse a veces una clara impregnación de los significados implicados en el entramado interpretativo que venimos explicando. Por ejemplo, Petrus Delius escribe el siguiente poema:

Siquis Praxitelis manu politos
Multa treis videat Deos, legatque
Doctas Corycii mei tabellas,
Miretur studium perennitatis,
Morti cedere nesciamque mentem.
Omnes Corycius colit poetas,
Omnes Corycium canunt poetae.
Haec illum emaciat coquitque cura,
Haec cor lancinat, hoc veretur unum,
Ne desit Latiale carmen, istam
Quo prolixius expleat lacunam.

En el texto se alaba el *studium perennitatis* (el afán de eternidad) de Goritz, su mente que no quiere ceder ante la muerte. Por eso ciertamente la palabra *lacunam* debe referirse a las regiones inferiores o de los muertos.²⁹

La Academia de Pomponio Leto pervivió tras su muerte en las reuniones de Angelo Colocci, que tuvo sus jardines en el lugar de los antiguos *Orti Sallustiani*. Por ellos pasaba el antiguo acueducto del *Aqua Virgo*, del que permanecía en pie un pequeño trozo. Junto a él hizo levantar Colocci una fuente y gruta también con su ninfa. Bajo ella hizo grabar la inscripción de Campani que conocemos, *Huius nymphae loci* (que por entonces se consideraba antigua y que luego fue atribuida al propio Colocci). Como podemos imaginar, un acueducto tan importante para el abastecimiento de la parte más poblada de la Roma renacentista, el antiguo Campo de Marte, fue reconstruido por los papas de la época y con ese nombre de *Acqua Vergine* no podía sino verse lleno de las connotaciones que acompañaban a ninfas y fuentes en aquel ambiente.

Todo este mundo se vino abajo, en realidad, con el saqueo de la Urbe por las tropas de Carlos V en 1527. Pero con los años volvió a restituirse gracias a papas como Paulo III, Julio III, Paulo IV y Pío IV. En concreto, Blosio Paladio volvió a reunir a un grupo de intelectuales en su *Vigna delle Peschiere* del monte Vaticano. Se siguieron haciendo reproducciones de ninfas "addormentate". Por ejemplo, Julio III compró nada más subir al solio pontificio en 1550 una extensa finca a la salida de Roma junto a la *Via Flaminia*. Hizo llevar hasta allí una conducción de agua del famoso acueducto de la Virgen. En la finca suburbana levantó un palacete de campo que tenía en su interior (y en un nivel subterráneo) un ninfeo lleno de esculturas antiguas. El papa dio al ninfeo el nombre de *Fontana de la Vergine* y dispuso entre las esculturas una de esas Ariadnas o

²⁸ Véase IJsewijn 1997, p. 31.

²⁹ Vid. IJsewijn 1997, pp. 127-128.

ninfas, desveladas por los sátiros, según el modelo de los sarcófagos antiguos. Bajo su brazo de apoyo había una vasija de la que caía el Aqua Vergine de la fuente.³⁰

Esta imagen no es muy conocida. Así como de otras sabemos su localización actual, de esta no se tiene noticia. Después de una decena aproximada de años, Pío IV (dentro del mismo mundo ideológico) quiso levantar también un ninfeo dentro de los jardines vaticanos (la llamada Casina de Pío IV). Para el adorno de su edificio trajo multitud de esculturas de la Villa Giulia, que se quedó desvalijada. Siendo la escultura del ninfeo juliano de autoría moderna, es fácil que no hubiese excesivo cuidado en su preservación. Así que desde entonces no hay noticia de ella.

Sin embargo, la literatura neolatina del momento nos ha conservado un documento valioso sobre esta imagen. Se trata de un epigrama compuesto por el cardenal portugués Miguel Da Silva (1480-1556). Don Miguel, como es conocido en Portugal, fue un humanista de fuste, de gran cultura, a quien Baldassare Castiglione dedicó su famoso *Príncipe*. Es muy renombrado porque después de haber sido afamado embajador de Portugal en Roma y querido por varios papas, acabó siendo desnaturalizado por su propio rey. A la vuelta de su embajada fue relegado por el monarca, que se negó a las pretensiones del papa Paulo III para nombrarlo cardenal. La huida de Don Miguel de su patria para poder ser nombrado cardenal en Roma conllevó la confiscación de su patrimonio y Roma se convirtió en un lugar de destierro para Da Silva, que casi acabó su vida en la penuria.

El epigrama que nos interesa dice lo siguiente:

In statuam puellae dormientis ad Aquam Virginem
Michaelis Sylvii Card<inalis>

Quae nuper de me multi cecinere caveto,
Hospes, ne male te carmina decipiant.
Non dea, non fontis numen, nec Nympha Dianae,
Sed decet id quod sum dicere simpliciter.
Sum statua ut cernis specie formata puellae, 5
Quam placida oppressit, dum fluit unda, quies.
Et qui me fecit similem fortassis amavit,
At surdam precibus, quod sopor ipse notat.
Iulius hic posuit, nomen quoque Virginis addit
Conveniens fonti temporibusque suis.³¹ 10

Para la estatua de una joven dormida³² junto al Acqua Vergine
del car<denal> Miguel Sylvio

³⁰ En la imagen 2 puede verse la estatua en un grabado de Enrique Cock.

³¹ El poema se encuentra en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (ms. Magl. VII, 377, f. 2v), conforme cuya redacción allí lo reproducimos ahora en el presente trabajo. Hay otra fuente manuscrita, la de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (ms. &-IV-22, fol. 198r) y fue reproducido por Gutiérrez Cabezón 1913, p. 203; Motta 2003, p. 372 y Correia 2006. En otro trabajo cuya publicación se espera en los días en que redacto esta nota he realizado la edición crítica y estudio del poema, donde el lector podrá también encontrar datos biográfico y bibliográficos de Miguel Da Silva. Se trata de E. del Pino 2016.

³² En mi artículo E. del Pino 2016 discuto sobre las posibilidades de que este adjetivo sea o no de manos del propio autor.

Ten cuidado, visitante, no te engañen de mala manera
 los poemas que hace poco muchos cantaron sobre mí.
 No soy una diosa, ni la divinidad de la fuente, ni una ninfa de Diana,
 sino que conviene decir simplemente lo que soy. 5
 Soy una estatua, como ves, hecha según el modelo de una joven,
 a la que una plácida quietud apresa, mientras corre el agua.
 Y quien me hizo quizás amó a una igual,
 pero que era sorda a sus ruegos, lo que manifiesta esta misma quietud.
 Julio me colocó aquí, me dio también el nombre de Virgen,
 que convenía a la fuente³³ y a su época. 10

Como vemos, el bueno de Don Miguel, bien al tanto de todo el complejo ideológico que rodeaba al mito de Ariadna y a todas estas estatuas femeninas, junto con la literatura de inscripciones y epigramas que arrastraron —y desengañado quizás de muchas cosas en sus últimos años romanos—, quiso hacer una composición más sobre el tema, pero precisamente para subvertir aquellas sutiles connotaciones neoplatónicas y poner en cambio el dedo sobre la corrupción de la corte romana: el papa había querido llamar Virgen a aquella estatua; y sin duda era algo adecuado para una estatua y más en los tiempos de Julio III. El golpe irónico final desmonta la idealización del mito con la realidad más cruda.

Este sagaz epigrama de Don Miguel había hecho así una inversión (a la que fácilmente se prestaba el género epigramático)³⁴ no exactamente igual a la de la literatura moderna, pero sí muy similar, lo que puede constituirlo en un auténtico precedente del cinismo y la reversión del mito que se presentan como peculiares de los autores del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, M., "Ariadna en Naxos", Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds.) *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, pp. 73-88.

M.^a C. ÁLVAREZ – R. M.^a IGLESIAS, *Giovanni Boccaccio. Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983.

ARCAZ POZO, J. L., "Catulo en la poesía española", *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, 1989, pp. 249-286.

ARCAZ POZO, J. L., "Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)", *Exemplaria*, 4, 2000, pp. 33-72.

ARCAZ POZO, J. L., "Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)", *Exemplaria*, 4, 2000, pp. 33-72.

³³ En mi artículo citado discuto también sobre la conveniencia de poner mayúscula inicial a esta palabra e incluso traducirla por "Fontana".

³⁴ Tengamos en cuenta que poemas como el citado arriba de Víctor Botas son en realidad epigramáticos.

ARENAS CRUZ, M.^a E., "Culturalismo y poesía: la mirada de Víctor Botas", *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 3, julio-diciembre 2003, disponible en <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/botas.asp>.

BARKAN, L., "The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives", *Representations*, 44, Autumn 1993, pp. 133-166.

BORDIGNON, G., "La ninfa svelata (1485-1525)", *Esperidi*, 53, dic. 2006, disponible en: http://www.engramma.it/engramma_revolution/53/053_esperidi_ninfa.html.

BRUMMER, H. H., *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970.

CARTARI, V., *Le immagini colla sposizione degli dei degli antichi*, Venezia, Marcolini, 1556.

CENTANNI, M., "A *pedibus tracto velamine*: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel *Festino degli dei* di Bellini e Tiziano", I. Colpo – F. Ghedini (eds.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, Padova University Press, 2012, pp. 345-364.

CHRISTIAN, K. W., *Empire without end. Antiquities Collections in Renaissance Rome ca. 1350-1527*, New Haven, Yale University Press, 2010.

CORREIA, A., *Miguel da Silva, o Cardeal Viseu* (publicado el 14-6-2006 en <http://www.arlindo-correia.com/140606.html>), consultado 14 de abril de 2015).

DAVIS, CH., "Villa Giulia e la Fontana della Vergine", *Psicon* 8-9, 1976, pp. 133-141.

DAVIS, CH., "Four Documents for the Villa Giulia", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1978, pp. 219-223.

DAVIS, CH., "Per l'attività romana del Vasari nel 1553: Incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la fontanalia di Villa Giulia", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 23, H1/2, 1979, pp. 197-224.

DESWARTE, S., *Il «Perfetto Cortigiano» D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989.

DE JONGE, K., *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, J. Van Grieken - G. Luijten - J. Van der Stock (eds.), New Haven. London, 2013.

DEL PRADO, J., *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra, 1993.

DÍEZ DEL CORRAL, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

ELVIRA BARBA, M. A., "Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado", *Anales de Historia del Arte*, 20, 2010, pp. 9-28.

ENENKEL, K. A. E., "The Making of 16th Century Mythography: Giraldi's *Symtagma de musis* (1507, 1511 and 1539), *De deis gentium historia* (ca. 1500-1548) and Julien de Havrech's *De cognominibus deorum gentilium* (1541)", *Humanistica Lovaniensia*, 51, 2002, pp. 9-53.

ESCOBAR BORREGO, F. J., "Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea. La pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero", *Bulletin Hispanique*, 114. 1, juin 2012, pp. 439-463.

FALK, T., "Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 13, 1971, pp. 101-178.

FEHRENBACH, F., "Nymph and corpuscle. Transformations of the Aqua Virgo", *Übersetzung und Transformation (Transformationen der Antike)*, H. Böhme, Ch. Rapp. W. Rösler (eds.), Berlin - New York, Walter De Gruyter, 2007, pp. 455-474.

FERNÁNDEZ URTASUM, R., "El mito de Ariadna en la poesía española contemporánea", *Kleos*, 19, 2010, pp. 397-411.

FERRUTI, F., "La Villa d'Este a Tivoli e la collezione di sculture classiche che conteneva di Thomas Ashby", *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, 88, 2009, pp. 169-278.

GARCÍA GALIANO, Á., "Porfirio y las ninfas de Ítaca", publicado en: http://www.elies.info/hogar/Porfirio_y_las_ninfas_de_Itaca.pdf (fecha de consulta 1 de diciembre de 2015).

GARCÍA GUAL, C., "Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido", *Sin fronteras. Ensayos de Lteratura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Villanueva, D., - Monegal, A. - Bou, E., 1999, pp. 183-194.

GONZÁLEZ ROLÁN, T. - SAQUERO P. - LÓPEZ FONSECA, A., *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002 (Anejos de Tempus 4).

GUERRERO CONTRERAS, C., "Ecos clásicos de Catulo LXIV y de Ovidio *Heroidas* X en el poema *Ariadna en Naxos* de Jorge Guillén", *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, Almendralejo Febrero 2000, pp. 96-111, disponible en: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/usuario/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EcosClasicosDeCatuloLXIVYDeOvidioHeroidasXEnElPoem-2676797.pdf>

GUERRERO CONTRERAS, C., "El mito de Ariadna y Teseo en tres poetas españoles contemporáneos: Ángel Petisme, Víctor Botas y David Pujante", *Anuario de Estudios Filológicos* 24, 2001, pp. 223-241.

GUTIÉRREZ CABEZÓN, M., "Algunas poesías latinas de Páez de Castro", *La Ciudad de Dios*, 94, 1913, pp. 200-206.

GYRALDI, L. G., *De deis gentium uaria et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, Basilea, Aldo, 1551.

- HAVRECH, J. DE, *De cognominibus deorum gentilium*, 1541.
- HIGHET, G., *La tradición clásica*, Mexico, FCE, 1978 (traducción de A. Alatorre a partir de *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, 1949).
- IGLESIAS, R. M.^a – ÁLVAREZ, M.^a C., *Natale Conti. Mitología*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006 (=1988). Traducción y estudio de la obra CONTI, N., *Mythologiae siue explicationum fabularum libri decem*, Venecia, Aldo, 1551).
- IJSEWIJN, J., *Coryciana*, Romae, Herder, 1997.
- KURZ, O. (1953) "Huius Nympha Loci", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 (1953) 171-177.
- LAND MOORE, F., "A Contribution to the Study of the Villa Giulia", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, 1969, pp. 171-194.
- MACDOUGALL, E. (1994) *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens fo the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1994, pp. 37-57 (= "The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type", *The Art Bulletin*, 57. 3, Sep. 1975, pp. 357-365).
- MANZOLI, D., "La villa e le forbici. Villa Giulia in un centone di Lelio Capilupi", *Studi Romani* 60.1-4, janvier-décembre 2012, pp. 57-85.
- MAYORAL, J. A., *Estética de la recepción. P. Bürger, H. U. Gumbrecht, P. U. Hohendahal, W. Iser, H. R. Jauss, K. Maurer, A. Rothe, K. Stierle, B. Zimmermann*, Madrid, 1987.
- MEISS, M., "Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 90. 5, 1966, pp. 348-382.
- MOTTA, U., *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Urbino, Vita e Pensiero, 2003.
- NOVA, A., *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555): profane imagery and buildings for the De Monte family in Rome*, New York, Garland, 1988.
- PERIAGO LORENTE, M. (trad.), *Porfirio. La gruta de las ninfas. Carta a Marcela*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992.
- PICTOR, G., *Theologia mythologica (...). Videlicet De nominum deorum gentilium ratione. De imaginibus aut formis insignibusque; eorumdem et omnium imaginum explanationes allegoricae*, Friburgo, 1532.
- PICTOR, G., *Apotheosis tam exterarum gentium quam romanorum deorum libri tres, nomina imagines et earumdem imaginum complectentes allegorias*, Basilea, 1558.

PICTOR, G., *Physicarum quaestionum centuriae tres (...) quis uerus deus, unde gentiles dei*, Basilea, 1568.

PINO GONZÁLEZ, E. DEL, "El poema 'Ad statuum puellae' del cardenal Viseu y la 'Vergine della Fontana' del Ninfeo del papa Julio III", *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 18, 2016, pp. 51 - 94 (paginación provisional) ISSN: 0874 - 5498.

PRAY BOBER, PH., "The *Coryciana* and the Nymph Corycia", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, pp. 223-239.

PUJANTE, D., "La ópera: espectáculo y texto literario. *El Castillo de Barbazul*, de Béla Balázs y Béla Bartók, y *Aridna en Naxos*, de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss", en R. Alemany ferrer y F. Chico Rico (eds.), *Literatura i spectacle*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2012, pp. 471-486.

RIBOULLAULT, D., "La Villa Giulia et l'âge d'or augustéen", P. Morel (ed.), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires François Rabelais et Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 339-388.

ROSES, J., "La Ariadna de Salcedo Coronel el laberinto barroco", M. GARCÍA MARTÍN et al. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 887-894.

SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983 (trad. de J. ARANZADI de *La survivance des Dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980).

SIMONINI, L., *Porfirio. L'antro delle ninfe*, Milano, Adelphi Edizioni, 1986 (Classici 48: introducción, texto griego, traducción y comentario).

VIRTANEN, R., "Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque", *Arbor*, vol. 187 - 750, julio-agosto 2011, pp. 783-791.

WUTTKE, D., "Zu *Huius nympha loci*", *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 3, 1968, pp. 306 ss.