

*José María Maestre Maestre*  
*Joaquín Pascual Barea*  
*Luis Charlo Brea*  
(eds.)

# HUMANISMO Y PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO

HOMENAJE AL PROFESOR LUIS GIL

II.1



CÁDIZ  
1997





**HUMANISMO Y PERVIVENCIA  
DEL MUNDO CLÁSICO II**

**HOMENAJE AL PROFESOR LUIS GIL**

*La publicación de esta obra ha sido posible gracias a los siguientes organismos:*

Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz

Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón

Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.)

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

José María Maestre Maestre  
Joaquín Pascual Barea  
Luis Charlo Brea  
(eds.)

# HUMANISMO Y PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO

## HOMENAJE AL PROFESOR LUIS GIL

II.1

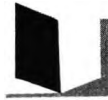


EXCELENTÍSIMO  
AYUNTAMIENTO  
DE  
ALCAÑIZ



**GOBIERNO  
DE ARAGON**

Departamento de Educación  
y Cultura



*Instituto de Estudios Turolenses*  
Excmo. Diputación Provincial de Teruel  
Afiliado al Consejo Superior de Investigaciones Científicas



*Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Cádiz*

CÁDIZ  
1997

HUMANISMO y pervivencia del mundo clásico : homenaje al profesor Luis Gil / José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, eds. -- Alcañiz : Ayuntamiento ; Cádiz : Universidad, Servicio de Publicaciones [etc.], 1997. -- 3 v.

Obr. compl.: 84-7786-422-5

ISBN I: 84-7786-423-3

II: 84-7786-424-1

III: 84-7786-425-X

1. Humanismo-Influencia clásica-España. 2. Literatura renacentista Española- Influencia clásica. 3. Gil, Luis-Homenajes. I. Maestre Maestre, José María, ed. II. Pascual Barea, Joaquín, ed. III. Charlo Brea, Luis, ed. IV. Alcañiz. Ayuntamiento. V. Título.

*Cubierta*: El dibujo procede del grabado de la portada del libro *Campi eloquentiae*, Valencia, 1574, de Juan Lorenzo Palmireno.

Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz  
Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón  
Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.)  
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz  
ISBN: Vol. I: 84-7786-423-3  
Vol. II: 84-7786-424-1  
Vol. III: 84-7786-425-X  
Obra completa: 84-7786-422-5  
D.L.: M-43.003-1997  
Imprime: Pedro Cid, S. A. - Tel.: 478 61 25 (Madrid)

# LIMINAR





## Prólogo

En los días 2 al 6 de mayo de 1995 se celebraba en Alcañiz el *II Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, que en esta nueva edición revestía dos novedades importantes: de una parte, su condición ya de *Simposio internacional*; de otra, el hecho de que, con esta nueva convocatoria, los organizadores quisimos rendir un justo homenaje a la persona del profesor Luis Gil, pionero de nuestros estudios sobre humanismo. Nada de extraño tiene, por tanto, que Alcañiz volviera a revivir su Siglo de Oro acogiendo en su seno a los más de doscientos estudiosos que participamos en dicho Simposio.

La calidad de los trabajos presentados, y la consiguiente conveniencia de recoger los resultados de estas investigaciones sin las obligadas restricciones de una comunicación, han hecho que los organizadores hayamos tomado la decisión de abandonar el formato de actas con que publicamos las contribuciones al *I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico. Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990* (Cádiz, 1993): desde ahora los resultados de los futuros simposios o congresos se publicarán como libros bajo el título genérico de *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, que irá seguido del numeral romano correspondiente.

En el caso presente, el título de *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. II* tiene como complemento el de *Homenaje al profesor Luis Gil*: todos los que nos dedicamos a los estudios de humanismo, y en su nombre la ciudad de Alcañiz, rendimos así un merecido tributo a quien fue el primero en poner tienda de latinidad y helenismo en una parcela del saber que hasta entonces no conocía otra cosa que el incienso oficial tan alejado de la necesaria crítica, y en la que el desconocimiento de las técnicas filológicas era casi general.

La mayoría de los ciento treinta y siete trabajos de este merecido homenaje atañen al humanismo –español, casi siempre– de los siglos XVI y XVII. A la hora de clasificar esas investigaciones en distintos apartados surgieron los habituales problemas: si ya era una

cuestión siempre discutible el establecer determinados epígrafes, no menos espinoso resultaba el adscribir un buen número de trabajos a un bloque determinado; la obligada diferenciación, dentro de los estudios sobre pervivencia, entre un apartado de «literatura griega» y otro de «literatura grecolatina» responde, por otra parte, a la propia realidad acontecida a lo largo de los siglos, y que resume mejor que nada la frase horaciana *Graecia capta ferum uictorem cepit*; con todo, no dudamos de las posibles objeciones que se nos puedan hacer en este último considerando, máxime cuando entre los humanistas se da la paradoja de que la literatura de la Hélade es conocida más a través de las traducciones latinas que por los propios originales griegos.

En la medida de lo posible, hemos procurado, además, que el número de trabajos de los distintos apartados quedase equilibrado, al tiempo que la apertura de los mismos se hiciera con una de las ponencias presentadas en su día al Simposio.

El elevado número y amplitud de los trabajos han hecho precisa su agrupación en tres volúmenes, para hacer más cómoda su utilización. Optamos así por clasificarlos en una estructura tripartita que, pese a todos los reparos posibles, guarda cierto orden cronológico respecto a los hechos estudiados: en efecto, como después comprenderemos mucho mejor, el primer volumen nos lleva a la propia Antigüedad, el segundo nos acerca más directamente al Renacimiento, y el tercero y último nos coloca ante los estudios actuales sobre la obra, vida y realidad social de los humanistas.

En el primero de estos tres volúmenes nos hemos atrevido (perdónesenos la osadía) a publicar, tras nuestro prólogo y dedicatorias, un *In singularum Ludouici Aegidii humanis de studiis operum laudem epigramma*, que nos han inspirado en Alcañiz las divertidas Musas del hermoso Guadalupe. A su lado aparece la fotografía de D. Luis Gil leyendo su preciosa lección inaugural (*La palabra y su imagen. La valoración de la obra escrita en la Antigüedad*) del curso académico 1995-96 en la Universidad Complutense (Madrid, 1995). Encontramos luego, a modo de colofón del capítulo «liminar», la enjundiosa presentación de Ignacio Rodríguez Alfageme sobre «Don Luis Gil y la historia del humanismo español». Después hallará el lector los trabajos del primer volumen, encabezados por la magnífica ponencia del propio don Luis Gil sobre el Deán Martí y la *Antología Griega*. Las contribuciones de este volumen están distribuidas en cinco apartados, que tienen como denominador común el tratar directamente sobre la pervivencia del mundo antiguo. Más en concreto, los epígrafes son los cinco siguientes: *Pervivencia de la literatura griega*, *Pervivencia de la filosofía y medicina griegas*, *Pervivencia de la literatura grecolatina*, *Pervivencia de la mitología grecolatina* y *Pervivencia en la emblemática de motivos de la Antigüedad*.

El segundo volumen contiene los trabajos sobre el quehacer filológico de los propios humanistas. La relación con el anterior volumen es muy estrecha, dado que la labor filológica de nuestros sabios precursores giró, sobre todo, en torno a textos o disciplinas de

la Antigüedad clásica. Los epígrafes de los seis apartados correspondientes iluminan mejor que nada su propio contenido: *Filología latina de los humanistas, Gramática del Renacimiento, Oratoria y retórica del Renacimiento, Poética del Renacimiento, Métrica y música del Renacimiento y Traducción en el Renacimiento*.

En el tercer y último volumen recogemos distintos enfoques actuales sobre la obra, vida y realidad social de los humanistas. Hemos establecido seis apartados, de los que los tres primeros están centrados en aspectos filológicos y los tres últimos recogen, fundamentalmente, trabajos de índole sociológica. Sus epígrafes son los siguientes: *Edición crítica de textos latinos humanísticos, Documentación y literatura epistolar, Poesía latina del Renacimiento, Humanistas, Política e historia en el Renacimiento y Religión y enseñanza en el Renacimiento*.

Al final del tercer volumen figuran un índice toponímico, otro antroponímico, un tercero de autores y, por último, el índice general, que ha preparado Joaquín Pascual Barea para facilitar la consulta de la obra.

Como es de justicia, damos las gracias a todas las instituciones que han hecho posible tanto la celebración del Simposio como la publicación de estos tres volúmenes: al Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz, al Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, al Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.) de la Excmo. Diputación Provincial de Teruel, y al Departamento de Filología Clásica y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. En lo referente a las personas concretas que han alentado o llevado a cabo este nuevo milagro alcañizano, hemos de nombrar, en primer lugar, a José María Pascual Fernández-Layos y a Carlos Abril Navarro, en representación de todas las autoridades públicas siempre pendientes del interés de Alcañiz; a José Vicente Bielza de Ory, Consejero de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón; a Francisco Burillo Mozota y Francisco Javier Sáenz Guallar, Director y Secretario General, respectivamente, del I.E.T., en representación de todo su maravilloso equipo; a J. Ignacio Micolau Adell, Archivero-Bibliotecario del Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz, a cuyo timón deben tanto las actividades culturales de la ciudad; a mis colegas de la Universidad de Cádiz, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, Coordinador y Secretario Científicos, respectivamente, de este *II Simposio internacional sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, y cuyos hombros han soportado, además, casi todo el peso de la publicación de los presentes volúmenes. Y, naturalmente, damos las gracias a todos los que participaron como ponentes o comunicantes y, de forma especial, a don Luis Gil por habernos regalado la magistral lección que abre esta obra.

Al éxito del *II Simposio* de Alcañiz se añade ahora el valor intrínseco de estos tres volúmenes sobre *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Llegado ha, pues, el momento de que la patria de Sobrarias, de Ruiz de Moros, de Palmireno, de Gómez Miedes

o de Domingo Andrés, dé el paso definitivo para hacer renacer su Siglo de Oro: la fundación de un *Instituto de Estudios Humanísticos*, que se haga cargo de la organización de los simposios, congresos y otros cursos específicos, y aglutine en su seno la bibliografía de los estudios humanísticos de nuestro país, encierra la clave, a nuestro juicio, para hacer de Alcañiz una referencia obligada en los estudios sobre humanismo y tradición clásica a nivel internacional.

*José María Maestre Maestre*  
Universidad de Cádiz  
Alcañiz, 21 de abril de 1996

LVDOVICO AEGIDIO  
OMNIVM  
HVMANAS LITTERAS  
PROFITENTIVM  
MAGISTRO  
HAEC TRIA VOLVMINA  
ALCAGNICIVM  
FOECVNDI INGENIORVM MATER  
PRO MERITIS  
DICAT

IOSEPHI MARIAE MAGISTRI  
IN  
SINGVLARVM  
LVDOVICI AEGIDII  
HVMANIS DE STVDIIS  
OPERVM  
LAVDEM  
EPIGRAMMA\*

Linguae tertio Athenarum Romaeque periti  
Mantuam ad Hispanam confluerant hilares.  
Hesperiae ignota scripta aureae uoce rotunda  
Pendebat, proles Palladis, Aegidius:  
Audebat iuuenis primum fulgentia saecla  
Ponere Aristarcho iustior in trutina.  
Vir quidam spectans sacer et uenerabilis illum  
Defixis oculis pectore uoluit ea:  
«Indignum patrios auctores carpere nostros!  
Tempus inane opera huic pristina non legere!»  
Errore errauit magno pater optimus: omnes  
Magni nunc pendunt illa noua studia!  
Graeciae et ingentis Romae nunc amplior orbis!  
Lux Ludouico ideo longior Aegidio!

\* Permagnum de humanis Hispaniae studiis a MD usque ad MDCCC annum operis quod L. Aegidius Mantuae Carpetanorum, anno MCMLXXXI, edidit, paginas IX-X ad epigramma facilius intelligendum, oro, amice lector, legas.







## Don Luis Gil y la historia del humanismo español

perniciosum quoque et varium et infidum et anceps  
et ferox et cruentum animal est homo, nisi, quod  
rarum Dei munus est, **humanitatem induere  
feritatemque deponere...** didicerit.

Petrarca, *De vita solitaria*.

El primer trabajo de don Luis sobre el Humanismo español se fecha en 1966. Anteriormente había publicado ya trabajos de cierto peso, como su edición del *Fedro* en 1957, los *Discursos* de Lisias en 1958, su tesis doctoral *Los nombres de insectos en griego antiguo* en 1959 dos años después de su lectura, *Censura en el mundo antiguo* en 1961, la *Antología de Luciano* en 1962, la *Introducción a Homero* en 1963, por no citar más que unos cuantos libros, y de repente en 1968 aparece en su bibliografía casi un centenar de páginas dedicadas al «Humanismo español del siglo XVI». Por sus publicaciones anteriores nada hacía presagiar un estudio de este tipo. Pero, como suele ocurrir en muchos casos, la casualidad vino a orientar sus estudios en una dirección insospechada. Según nos dice él mismo, alguien le encargó para el tercer Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, que tuvo lugar en marzo de 1966, una ponencia sobre el Humanismo español; el resultado es el artículo que he citado anteriormente. Él no dice quién le hizo este encargo que, en sus propias palabras, «asumió con cierto desagrado», pero quien fuera tuvo la suficiente perspicacia para saber a quién se lo encargaba y lo que podría dar de sí el tema en sus manos.

Hay quien ha intentado explicar el interés que representa para los filólogos el estudio del llamado «Humanismo» en la necesidad de hacer nuestra autobiografía. Es posible que haya algo de eso en el germen del interés de don Luis Gil por estos estudios, pero yo creo que esta explicación psicológica no da cuenta cabal de ello. Hay otras razones que para mí son más reveladoras. Cuando L. Gil emprende la tarea de estudiar el Humanismo español del XVI el ambiente cultural en el que se movía España era muy distinto al que ahora vivimos, hasta el punto de que puede parecer increíble a los más jóvenes aquella situación y, desde luego, casi

imposible de entender el sentido último de lo que se escribía entonces. Hacía ya tiempo que el Catecismo, aprendido de memoria por todos los niños de siete y ocho años, se había modernizado y a la pregunta «Decidme niño: ¿cuáles son los enemigos del hombre?», el niño en cuestión con cierto estupor ya no respondía: «Son cuatro: el mundo, el demonio, la carne y el socialismo». No, entonces ya se habían reducido a los tres primeros, quizá porque el socialismo desde 1939 no podía ni mencionarse.

Pues a pesar del tiempo transcurrido seguía existiendo la censura, no se podía hablar de partidos políticos, porque no existían más que en la clandestinidad, y el régimen político seguía manteniendo divisas como «Por el imperio hacia Dios» o «Arriba España» y otras más actuales como los «XXV años de Paz», que querían presentarse como un éxito del régimen. Por supuesto, en este ambiente era imposible escribir cualquier cosa que pudiera sonar a crítica política. Así que un libro como *Censura en el Mundo Antiguo*, publicado en 1961, era claramente un guiño al «lector más inteligente», como decía una revista satírica de la época.

Con un emblema como «Por el imperio hacia Dios» estaba claro que la historia de España era la mejor posible y que habían de ser emuladas las hazañas de los Reyes Católicos y los Austrias. Nuestra cultura era la que había marcado la pauta en Europa durante la época del Siglo de Oro y así debía seguir. Era doctrina oficial la excelencia de lo español y la negación de cualquier decadencia. Indudablemente las raíces políticas de esta actitud estaban asentadas en un ámbito muy lejano a los estudios filológicos, pero al fin siempre es necesario recurrir al prestigio de algún pensador o intelectual, como quiera llamársele, para justificar lo injustificable. A quien le tocó la desgracia de representar ese papel fue a Marcelino Menéndez Pelayo, que gozaba de gran prestigio por su ingente obra filológica e histórica, era lo suficientemente católico y conservador como para entrar en los cánones del momento, y además no podía decir nada sobre cómo se estaba utilizando su figura. Don Marcelino había defendido la existencia de una ciencia española y replanteado dos problemas que han enfrentado a toda la crítica literaria e historiográfica del siglo pasado y el actual: las causas de la decadencia de España y la relación de nuestra cultura con la tradición occidental; en suma, las relaciones con Europa. El problema se plantea en rigor con el cierre de España hacia cualquier influjo europeo, como consecuencia de la política de los Austrias, la pérdida del Imperio y las guerras civiles (de Sucesión y Carlistas).

Se intenta justificar ese cierre acudiendo al carácter nacional y las huellas que han dejado en él la mezcla de culturas propia del Medievo: judíos, moros y cristianos. El orgullo de los cristianos al vencer a las otras dos castas hizo que despreciaran cualquier forma de pensamiento como algo propio de judíos. En líneas generales ésta es la tesis que defiende Américo Castro antes de la guerra civil en la Universidad Complutense y después en el destierro<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Vid. sobre todo *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, 1948, <sup>2</sup>1954, <sup>3</sup>1962, *Origen ser y existir de los españoles*, 1958, y el estudio de J. L. Gómez Martínez, *Américo Castro y el origen de los españoles: historia de una polémica*, Madrid, 1975.

Frente a ello Claudio Sánchez Albornoz<sup>2</sup> plantea una interpretación de la historia de España desde el punto de partida de Castilla en la que el influjo europeo y germánico ha existido desde siempre. En toda esta polémica hay un punto crucial: el influjo de la cultura europea en España, descontada la época medieval, sólo ha podido tener lugar por la vía del Renacimiento y el Humanismo a él asociado; la decadencia cultural tiene unas bases materiales sin las cuales es inexplicable: por un lado, la imprenta y su evolución en España y, por otro, la forma como se ha ido enfocando la educación en las distintas épocas. Claro está en los términos en los que se planteaba la polémica sobre la decadencia de España, quizá por influjo de Taine,<sup>3</sup> se tendía a echar mano de las explicaciones psicológicas (el tan traído y llevado carácter hispano). Pero si estas explicaciones podían contentar antes de mediados de siglo, los tiempos habían cambiado y la visión diaria de la miseria cultural de la España de entonces era una prueba evidente de que el atraso era el fiel resultado de una mentalidad que se imponía por la fuerza.

Esta circunstancia puede explicar el sentido de buena parte de los estudios de don Luis y aclarar más de una frase en ellos, pero no explican la razón de su afición por los estudios humanísticos, despertada, como suele ocurrir, por un acontecimiento casual. Creo que ésta encuentra sus antecedentes en su educación familiar. Don Luis se ha educado en el ambiente liberal previo a la guerra civil. Comenzó sus estudios en el Instituto Escuela. Eso quizá hoy no dice demasiado a los más jóvenes, pero ya ese mismo acto suponía tomar partido por una tradición que quería sacar a España de la intolerancia y la teocracia dominante durante casi todo el siglo XVIII y el XIX. Además esa tradición suponía una actitud ante la vida que informaba cada ademán. Me refiero, claro está, a la Institución Libre de Enseñanza y su entorno cultural. En los años a los que me refiero, a principios de los 60, estos antecedentes eran claramente reprobables y hasta peligrosos. Así que en estas coordenadas tenemos situado a don Luis en la época en que inició su investigación sobre el Humanismo español: la España franquista en la que despuntaba ya un cierto cambio y el resurgir, roto por la guerra, de una inquietud cultural representada por la ILE.

Unamuno, con su no muy bien intencionada agudeza, decía de los institucionistas que eran «jesuitas laicos», fijándose quizá en su puritanismo. Y es que en todo renacimiento hay una cierta dosis de puritanismo, en tanto en cuanto se rechaza la corrupción de los tiempos actuales y se busca en un modelo, siempre idealizado, la pauta para corregir los errores del presente.

Creo que podemos imaginar sin demasiado esfuerzo lo que supuso para don Luis Gil pasar de una cultura laica y tolerante a la situación de la postguerra española. Si podemos definir la inocencia de la niñez como la presunción de la bondad de todos los hombres, a don Luis le tocó, al igual que a todos los de su generación, despertar de esa inocencia topándose de frente con la ferocidad de la guerra civil. Con esto se entiende la razón por la que don Luis se ha

---

<sup>2</sup> *España: un enigma histórico*, 1957.

<sup>3</sup> Así lo señala H. Ramsden, «El problema de España», en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, 1980, VI, pp. 20-26.

dedicado con tanto ahinco al estudio del Humanismo. Más que una casualidad debida a un encargo, hay sobre todo una necesidad vital. La divisa de Petrarca se cumple en su literalidad: *humanitatem induere feritatemque deponere*.

Con estos antecedentes podemos pasar a pintar en esbozo la situación en la que se encontraban los estudios sobre este asunto en la época en la que entró en contacto don Luis con ellos. Un examen somero de las obras dedicadas a los estudios sobre el Humanismo entre los años 39 y 55 muestra casi una treintena de estudios dedicados a Nebrija, mientras que apenas hay alguno dedicado a nuestro gran humanista en los diez años siguientes. Por esta época los estudios sobre Humanismo se dedicaban bien a las implicaciones filosóficas del Humanismo y su reflejo en el modo de concebir la sociedad y la política, o bien a estudios sobre la pervivencia del mundo clásico a través de la literatura española. Pero no existía ningún estudio de las repercusiones sociales que hubiera podido tener el Humanismo en España. Lo más que había era una serie de trabajos que se movían en el camino trazado por el libro de Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, publicado en 1937, que había centrado el problema del Humanismo en lo que él llama «historia espiritual».

La idea que se tenía sobre la evolución de los estudios humanísticos en ese momento puede colegirse de las siguientes palabras, debidas a la pluma del maestro de don Luis, don Manuel Fernández Galiano:

«Aquí los estudios clásicos han tenido la desgracia de tropezar siempre con obstáculos ideológicos o simplemente psicológicos de gran volumen y tristes consecuencias. Nuestra vida intelectual, nunca demasiado pujante, se ha visto en todo tiempo imposibilitada para llevar adelante con desahogo y eficacia varias complejas tareas paralelas; y en la ineluctable necesidad de concentrarse en una sola labor acuciante, al griego y al latín les ha tocado siempre perder.

En el siglo XVI y XVII, pasado el breve período de esplendor de nuestro Renacimiento, las Humanidades cedieron ante la urgencia de salvar la personalidad católica e integralista de una España amenazada en todos los frentes; en el siglo XVIII, los aires modernistas de Francia, donde los modernos han ganado la querrela contra los antiguos, reducen lo clásico a un despliegue de fría imitación retórica; a fines del XIX, grandes humanistas en potencia, como Menéndez Pelayo, Unamuno o Ganivet, se nos van a otros campos porque España necesita todas sus energías para escapar del desastre».<sup>4</sup>

Así se achaca a causas meramente «ideológicas o psicológicas» la escasa presencia de los estudios humanísticos en España. Se sigue así la tradición del siglo pasado en lo tocante a las causas de la evolución histórica, en rigor perdura la idea de que una nación es un organismo unitario con las limitaciones consiguientes que ello implica; de ahí que pueda gastar todas sus

<sup>4</sup> M. Fernández Galiano, «Discurso de clausura del II Congreso de la SEEC (Barcelona, 10 de abril de 1961)», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 54-55.

energías en una tarea con exclusión de las otras. Éste es a grandes rasgos el panorama en el que se le encarga a don Luis una ponencia sobre el Humanismo en el siglo XVI. Y en su estudio huye como de la peste de cualquier idea que recuerde el psicologismo o cualquier otra causa que pudiera sonar a metafísica transcendental. Pero antes de entrar en lo que podríamos llamar la descripción de estos trabajos sobre Humanismo creo necesario rectificar una afirmación anterior. He dicho que en el momento de emprender este estudio nada hacía presagiar su interés por la historia del Humanismo. Creo que ahora estaremos de acuerdo en que sí había indicios en su formación personal que podían inclinarle hacia estos estudios, pero es que además hay un antecedente en su bibliografía que le sirvió de primera aproximación al Humanismo español de la época, aunque sus objetivos fueran muy distintos. Me refiero al trabajo publicado en colaboración con su hermano Juan en la *Revista de filología española* (1962, 45, pp. 89-160) con el título «Ficción y realidad en el “Viaje de Turquía” (Glosas y comentarios al recorrido por Grecia)»; en él, basándose en las incoherencias geográficas de la narración y sobre todo en los indicios lingüísticos que revelan los pocos conocimientos de griego del autor, se demuestra la imposibilidad de atribuir el tratado al médico don Andrés Laguna. No se trata sólo de que el estudio de esta obra haya servido de aproximación al tipo de tratado de los humanistas (el diálogo ficticio) y a la época, sino de que en ella ya se apunta lo que después se va a documentar con mucho más detalle. Una cita puede dejar en claro a lo que me refiero. Se nos dice, en efecto, en la página 126 s.:

«Ante todo conviene tener bien presente que nuestro héroe es un universitario que ha recibido en Alcalá los rudimentos suficientes de gramática para poder llegar a un rápido aprendizaje del griego moderno. Aunque esta base, de hacer caso a sus quejas, no debió de ser muy firme, dados los **vicios de que adolecía ya en su época la enseñanza de las lenguas clásicas en nuestro país**. Y conviene, antes de seguir adelante, señalarlos, aunque no sea más que para rendir tributo a la clarividencia de nuestro amigo al poner, con anticipación asombrosa, el dedo en la llaga de los defectos metodológicos que habrían de conducir a la ruina total de nuestros estudios humanísticos».

La base de estas afirmaciones se encuentra en una impresionante frase de Pedro de Urdemalas:

«Tienen una buena cosa los maestros de España: que no quieren que los discípulos sean menos asnos que ellos, y los discípulos también tienen otra: que se contentan con saber tanto como sus maestros y no ser mayores asnos que ellos; y con todo esto se conçierta muy bien la música barbaresca».

Tal amargo sarcasmo lleva a los dos hermanos a apostillar «semejante atonía espiritual conduce por necesidad al anquilosamiento, a tener sin más por buenos los métodos pedagógicos tradicionales, sin tomarse la molestia de someterlos a revisión».

Claro está que este vicio de la enseñanza universitaria en pleno Siglo de Oro no puede ser la causa última del deterioro y la pobreza de los estudios humanísticos en nuestro país. Pero,

ya queda planteado el problema casi en los términos en los que se va a investigar unos años más tarde (cuatro años separan este artículo de la ponencia de la que estamos hablando). En efecto, en este estudio, que tiene carácter programático dado que va a señalar el camino de las investigaciones posteriores, se señalan los componentes que se conjugaron para dar al traste con todos los intentos individuales de establecer los estudios humanísticos en España. En primer lugar lo que podríamos denominar la situación histórica de España: las guerras que enfrentaron a los Austrias con el resto de Europa, acompañadas de la colonización de América y la lucha contra el protestantismo, son causa directa de la falta de interés de las clases dirigentes por las letras. Frente al estudio de la teología o el derecho, como dice don Luis, «el griego y el latín quedaban relegados a la secundaria situación de saberes ancilares, de vía de acceso, todo lo más, a las ciencias superiores».

El hecho es que la ignorancia del latín en las universidades españolas en esa época era casi general, tanto entre los profesores como entre los estudiantes. Únicamente en la Universidad de Alcalá se leían las lecciones en latín; se hablaba mal y se escribía peor, en parte por ignorancia y en buena medida también por el empuje que en esos momentos estaba imponiendo las lenguas vernáculas en toda Europa frente al latín. Además la figura del gramático no tenía buena prensa. Por una parte, la persona capaz de leer en su lengua original los *Evangelios* y conocedora de los textos clásicos siempre causaba el respeto temeroso del charlatán que intentaba adornar sus sermones con citas clásicas de su propia cosecha y, por otra, estos mismos conocimientos provocaban la desconfianza sobre su ortodoxia católica. El peligro de la herejía luterana amenazaba a quienes conocían el griego y el latín, cosa que en principio nos puede parecer que afecta a las conciencias de cada uno exclusivamente. Pero además es que provocó algo peor que la misma herejía: la sospecha de que en el griego había algo peligroso para la ortodoxia. De hecho el examen crítico de los textos, exigido por la propia labor del humanista, ponía en cuestión las mismas bases de la sociedad tradicional en la que cada cosa, como cada clase social, ocupaba un lugar establecido y prefijado. La doctrina indiscutida de los libros sagrados, tal como estaba instituida, se veía carente de fundamento en cuanto alguien tenía acceso directo a los textos sagrados. En el momento en que se «implanta en España», como dice Luis Gil (1966: 259), «un régimen coactivo en cuestiones de conciencia» se crea un clima semejante; no hay necesidad, por lo tanto, de recurrir a un enfrentamiento racial, como hace Américo Castro, para explicar el desprecio por las actividades intelectuales.

El instrumento para establecer ese «régimen coactivo en cuestiones de conciencia» fue en el siglo XVI la Santa Inquisición. Los problemas con los que se enfrentaron buena parte de los humanistas, desde Nebrija, el Brocense, Luis Vives, al mismo Fray Luis de León, tuvieron que disuadir a más de uno a aventurarse por el camino de las letras. Además, el régimen de terror que impuso entre los intelectuales pudo servir de palanca para descargar odios entre colegas. Una mera acusación de luteranizar o judaizar acarrearía consecuencias penosas y molestas, cuando menos. Así que se entienden muy bien en su tenor literal las palabras de Covarrubias citadas por don Luis (1966: 247):

«Parece, que en aborrecer las letras (especialmente la lengua Griega, fuente de todas disciplinas) diferenciaron poco los Españoles de los Cartagineses, que mandaron so pena de muerte ninguno deprendiese la lengua griega».

Las consecuencias que tuvo este tipo de ambiente para cualquier actividad intelectual son fáciles de imaginar; al final se impuso lo que don Luis llama, en una idea que tiene sus antecedentes en Ortega y Gasset (1966: 270), «plebeyización de la cultura». La única vía que tenía el pensamiento para subsistir era la huida hacia otras universidades europeas. Pero las autoridades civiles españolas (en este caso Felipe II, pero podría haber sido cualquier otro rey), siempre dispuestas a velar por las almas de sus súbditos, prohibieron «ir ni salir de estos reynos a estudiar, ni enseñar, ni aprender, ni a estar ni residir en Universidades, Estudios ni Colegios». En esta misma línea de actuación se creó un índice de libros prohibidos y la importación de libros se vió sometida a un rígido control de censura.

Sin embargo, todos estos impedimentos sociales y políticos, como señala don Luis, no hubieran bastado por sí mismos para hacer fracasar los estudios humanísticos durante tanto tiempo y de modo tan persistente. De hecho, y a don Luis no se le escapa, el problema fundamental reside en la penuria de medios que debía afrontar cualquier estudioso dentro o fuera de la Universidad. Nebrija, por ejemplo, renunció a la cátedra universitaria para aceptar la protección de don Juan de Zúñiga. El repaso que da don Luis a la situación económica de nuestros humanistas es desoladora; y otro tanto ocurría con las bibliotecas universitarias incapaces de adquirir nada más que un puñado de libros de carácter instrumental y con las imprentas, que carecían de medios y mercado para editar cualquier texto griego y aun los castellanos aparecían, de hacerlo, llenos de errores de imprenta. Además, y también en esto Felipe II inaugura una tradición que ha llegado a nuestros días, cuando se realizó el proyecto de reunir una biblioteca real, se entregó para su custodia a los Jerónimos, ajenos por completo al estudio y la enseñanza. Y éstos, como buenos bibliotecarios, pensando que los libros son para guardarlos cumplieron su misión a rajatabla durante dos siglos.

Éstas, en líneas generales, son las causas del poco fruto que dió nuestro Humanismo, tal como las señala don Luis en este primer trabajo. El panorama que dibujaba no podía ser del agrado de las mentes bien pensantes de la época y, como él mismo nos dice en su autobiografía intelectual (1990: 17), le «ocasionó ciertos disgustos». Quizá por esa razón hay un breve paréntesis en sus estudios sobre el Humanismo español, y dedicó sus esfuerzos y los de sus discípulos del momento a otros asuntos menos molestos y peligrosos.

La llegada a Madrid en 1968 de José López Rueda, que era profesor de la Universidad de Cumaná, en Venezuela, sirvió de estímulo para continuar la labor iniciada en el III Congreso de Estudios Clásicos. Como él mismo dice, se reunían en él una serie de características que le hacían la persona idónea para este trabajo: buen conocedor de la literatura española y las lenguas clásicas, su situación personal en una universidad americana hacía que la investigación en el campo del Humanismo español no pudiera perjudicar su carrera universitaria (aunque este último motivo no lo dice don Luis). La tesis se leyó en 1970 y fue publicada en



1973 con el título «Helenistas españoles del XVI». De esta forma se abre una serie de trabajos que se centran en el estudio del helenismo español, restringiendo así el campo de estudio para ganar profundidad. Y a medida que los tiempos iban cambiando ven la luz las tesis de Ángel Sáenz Badillos, «La filología bíblica en los helenistas de Alcalá», y de Concepción Hernando, «Helenismo e Ilustración: el estudio del griego en el siglo XVIII español», ambas anteriores a 1975, y las de Enriqueta de Andrés, «Helenistas españoles del XVII», y Pilar Martínez Laso, «Los estudios helénicos en la universidad española (1900-1936)». Paralelamente a ellas don Luis publica una serie de trabajos en diversas revistas que han sido recogidos en el volumen *Estudios de humanismo y tradición clásica*, así como un estudio más amplio dedicado a la faceta de helenista de Campomanes, publicado en 1976 con el título *Campomanes, un helenista en el poder*. Tres años después aparece lo que podríamos llamar la quintaesencia de todos estos estudios parciales, «Apuntamientos para un análisis sociológico del Humanismo español». En este artículo se buscan los antecedentes medievales que faltaban en los estudios anteriores sobre el Humanismo, indudablemente porque no tenían cabida en ellos, tomando como base la obra de J. A. Maraval<sup>5</sup> y A. von Martin<sup>6</sup> y, sobre todo, se adelantan los resultados de su trabajo fundamental, que aparecerá en 1981.

En líneas generales podemos decir que el cuadro que se trazaba para el siglo XVI se ve confirmado con creces para los siglos subsiguientes; sólo la conmoción que supuso la Ilustración y el cambio de la casa reinante, una vez que se superó el desastre de la Guerra de Sucesión, permitió un cierto repunte de los estudios humanísticos, que se vio otra vez frustrado por la Guerra de la Independencia. Pero lo que en 1966 se consideraba una serie de circunstancias concatenadas sin mencionar ninguna causa fundamental del fracaso, ahora en 1979 ya puede decirse sin ningún recato. En pocas palabras la medievalización de la sociedad española, consecuencia directa de la militarización, forzada por la Reconquista, primero, y por las guerras de la casa de Austria, después, era incompatible con el desarrollo de las ciencias. Sólo la aparición de la burguesía permitió un cambio en esta situación, pero en España la incipiente burguesía sufrió un duro golpe con la expulsión de los judíos en 1492 y después en época de Carlos V, por decirlo con sus propias palabras (1979: 21), «la derrota de las Comunidades y Germanías representa la pérdida de la última oportunidad para el desarrollo de una pujante burguesía urbana». Queda por explicar cómo la medievalización puede influir en la creación del pensamiento, ya que a primera vista no se aprecia una relación directa. Don Luis, siguiendo una idea que tiene sus antecedentes en Ortega y Gasset,<sup>7</sup> destaca cómo a una sociedad estática corresponde una concepción del saber también estática en la que los saberes se encuentran catalogados y almacenados de forma que son accesibles cuando se necesita de ellos. Las implicaciones de esta concepción son claras: no hay ningún conocimiento aparte de los ya establecidos, que además están jerarquizados, y se tiene del conocimiento una idea exclusivamente utilitaria. Por otra parte, el escaso poder de acumulación de riqueza de este

<sup>5</sup> *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera. Edad Media*, 2.ª ed., Madrid, 1973.

<sup>6</sup> *Sociología del Renacimiento*, 7.ª ed., México, 1973.

<sup>7</sup> *En torno a Galileo*, Madrid: Espasa Calpe, 1965, pp. 230-235.

tipo de sociedad impide dedicar recursos a cualquier cosa para la que no se vea una utilidad inmediata. Estos son los dos brazos de la tenaza que describe don Luis para explicar la atonía de nuestros estudios humanísticos a lo largo de estos tres siglos.

Queda por describir el detalle de cómo se estrangula cualquier posible florecer del humanismo en sus niveles social e individual gracias al control, tanto de las conciencias mediante la censura como de los medios que pueden despertarlas, es decir, los libros. A ello se dedica lo que es sin duda su obra más importante, tanto por la cantidad de datos que aporta como por la claridad de sus líneas directrices. Lo que comenzó en 1966 como una descripción del humanismo del siglo XVI, después de pacientes investigaciones que han aportado más documentación a la misma época y han extendido la descripción hasta los albores del XIX, culmina en 1981 con un volumen de casi 800 páginas que sigue casi punto por punto los apartados de aquel trabajo inicial. El libro se estructura en cinco partes: «Los españoles y la lenguas clásicas», donde se habla de la ignorancia del latín y el griego y el disparate metodológico con el que pretendían enseñarse. «Imagen popular del humanista» hace una excursión por los prejuicios y el desprecio inveterado que ha afectado a los enseñantes de nuestro país. «Realidad social del humanista» demuestra con datos que la calidad de las retribuciones de los humanistas estaba en consonancia con la estimación social. «Intolerancia teocrática y dirigismo ilustrado» muestra los problemas de censura forzados por la situación y el papel que desempeñó la Compañía de Jesús en la educación en España hasta el momento de su expulsión por Carlos III. Y, en fin, «Los medios bibliográficos» habla de las limitaciones bibliográficas que impedían desde su origen cualquier intento medianamente serio de estudio. Sería literalmente imposible hacer un resumen, por muy somero que fuera, de los capítulos de cada una de estas cinco partes, pero no sería justo dejar de lado alguna de las nuevas aportaciones al problema que aparecen en este trabajo. La situación de los estudios humanísticos en el siglo XVI no se origina espontáneamente, forzosamente ha de tener antecedentes en los siglos anteriores y don Luis ha sabido encontrarlos en la actitud que demuestran ya las *Partidas* de Alfonso X para con los conocimientos y en su traducción a la práctica de las remuneraciones de los maestros. El razonamiento del rey sabio es impecable. Nos dice: «La esciencia es don de Dios e por ende no debe ser vendida». Con este razonamiento de aplastante silogística es posible establecer un sistema filosófico, como hizo Descartes con su *cogito ergo sum*, y los españoles se dedicaron a construirlo llevándolo a la práctica durante los cinco siglos subsiguientes. No obstante, la consecuencia inmediata fue que, cuando en 1254 el mismo rey sabio fijó el salario de los maestros de la Universidad de Salamanca, asignó un sueldo de 500 maravedíes a los maestros de leyes y de 200 a los de gramática, lógica y física, por no citar más que los casos extremos. El tiempo no hizo sino ahondar las distancias.

Respecto a la ignorancia del latín por parte del clero don Luis encuentra antecedentes del problema hasta el año 1228, cuando tenemos constancia del primer documento, las constituciones del concilio de Valladolid, en el que se establece la obligación de que el clero aprenda a hablar latín; la recomendación se repite una y otra vez dando señal de que no se cumplía. Además don Luis señala muy agudamente una de las causas por las que los nobles castellanos

no dedicaban sus hijos al estudio: los beneficios clericales durante el siglo XIV iban a parar a extranjeros, normalmente franceses, con lo que la dedicación al clero estaba vedada para los segundones. A esto no hay más que añadir que la falta de desarrollo urbano debido a unas cuantas guerras, una presión fiscal elevada y la concentración del sector terciario en manos de los judíos, para explicar la situación de los estudios de humanidades a finales de la Edad Media.

Pero si esto ocurre en los comienzos de la Edad Moderna, no es explicación suficiente de lo que ocurre en ella hasta la Ilustración; hay que pensar que el desarrollo de la sociedad española habría tenido que producir cambios por sí mismo. Pues bien, el libro de don Luis demuestra hasta la saciedad que esta hipótesis no tiene fundamento. El despertar del interés del hombre por las ciencias y las humanidades no se produce espontáneamente; de hecho la situación social tiende a perpetuarse produciendo mayor ignorancia y, lo que es peor, creando la sensación orgullosa de que la ignorancia, el analfabetismo, es uno de los mejores adornos de la nobleza. Las páginas que dedica a ilustrar este punto el *Panorama* son verdaderamente impresionantes, tanto por los testimonios que aparecen en ellas como por las preguntas que sugieren sobre la pervivencia de estas actitudes, desde luego enmascaradas por el paso del tiempo, en nuestras clases dirigentes hasta el día de hoy. Pero aún así yo me resisto a admitir que este fruto cultural sea endémico entre nosotros. Todo fruto requiere cuidados para que no se malogre, al menos. Y don Luis dedica unas cuantas páginas a mostrar la eficacia de los Jesuitas en el cultivo de esta planta nacional. Don Luis no lo dice, pero una orden religiosa que tiene una estructura militar, no es compatible con un pensamiento crítico; eso sí, es un instrumento efficacísimo para la uniformación de ideas. En resumidas cuentas, las páginas de este libro dedicadas a la enseñanza nos permiten entender perfectamente las raíces del ambiente escolar que fue retratado, mucho tiempo después, por Ramón Pérez de Ayala en *AMDG*.

Cierra el *Panorama* la parte dedicada a la situación del libro durante toda esta época. La situación del libro en todos sus aspectos es coherente con el resto de los estudios. Incluso medidas como la concesión del monopolio del rezado a Plantino no favorecieron la creación de una industria del libro en España (p. 620). El libro se valora de acuerdo con las dos tendencias predominantes: la concepción medieval del saber como algo establecido frente a la renacentista en la que no se pone límite al proceso de acumulación de la ciencia (p. 643). El hecho es que también recayó sobre los libros cierta sospecha de heterodoxia. La situación en el siglo XVII era desoladora, aunque no faltan voces que claman contra el ambiente en el que se vivía, como esta coplilla anónima que podría muy bien encontrar su lugar en el libro de don Luis:

«Es Madrid ciudad bravía  
que entre antiguas y modernas,  
tiene trescientas tabernas  
y una sola librería».<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. J. Deleito Piñuela, *Sólo Madrid es Corte*, Madrid 1968, p. 152; Herrero García, *La vida española en el siglo XVII*, I, pp. 1-87.

Esta situación sólo cambia, aunque no sea profundamente (no hubo tiempo), en el reinado de Carlos III. Pero aquí, después de describir las medidas que prometían un cierto florecer de los estudios humanísticos se detiene el libro de don Luis.

Para concluir con este pequeño comentario quiero hacer mías las palabras de Antonio Mestre<sup>9</sup>:

«El libro de Gil es bastante más que un estudio histórico sobre el humanismo español. Constituye, en el fondo, un intento de profundizar en las raíces de la actitud de la sociedad española —desde la Administración al pueblo llano— ante la cultura. Y bien merece una serena reflexión».

Después de las casi 800 páginas de este libro, sería de esperar que don Luis hubiera descansado un tiempo, pero la verdad es que el tema lo lleva demasiado dentro para alejarse demasiado de él. He contado 15 títulos publicados desde 1981 hasta hoy que tratan temas relacionados con el humanismo español. La mayor parte son artículos centrados en aportar documentos desconocidos, pero hay también otros que plantean problemas de mayor envergadura. Algunos de ellos están recogidos en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, pero otros se encuentran en publicaciones de difícil acceso. Y hay que decir que en estos casos la dificultad se debe a la falta de medios, «estructuras», de distribución, como si aún hoy perdurara en esto las carencias que afectaban al libro en el siglo XVII. Por mi parte voy a mencionar alguno de estos trabajos, aunque sólo sea de pasada.

En su artículo de 1988 «Los clásicos como pretexto: el antisemitismo» se describe cómo el ambiente enrarecido de la Alemania del XIX acaba por producir una ideología articulada en torno a un tema recurrente, el odio al pueblo judío, y cómo esa ideología encuentra también su reflejo en la filología clásica. El prejuicio llega a su extremo en el intento de encontrar los antecedentes de la cuestión judía en Alejandría interpretando sesgadamente los papiros que, como la carta de Claudio a los alejandrinos, testimonian enfrentamientos entre griegos y judíos. Sin embargo, hay que decir en honor a la justicia que la filología alemana abordó el problema con un punto de vista claramente objetivo, lejos de toda propaganda política, si descontamos algunos ejemplos surgidos al amparo del nazismo. Por ejemplo, el trabajo de Heineman publicado en 1931 establece con gran claridad que las causas del antisemitismo pagano son fundamentalmente políticas y, como dice don Luis traduciendo a Heineman, «la belicosidad que éstas generan va trazando, con tintes más sombríos cada vez, el cuadro de los prejuicios, para poder inflamar con él la aún más espantosa realidad del propio odio». El ejemplo no es un caso aislado; con una postura semejante se plantearon el problema Wilcken y Leipoldt. Lo que sí está claro es que los filólogos se ocuparon del problema en pleno período de surgimiento del nazismo. Humanistas al fin y al cabo veían como se despertaba la fiera y intentaron hallar la explicación de los antecedentes antiguos fuera de cualquier propaganda política. En circunstancias como éstas cobra su sentido pleno la divisa humanista tal como la formuló Petrarca.

<sup>9</sup> «Humanismo y pensamiento ilustrado», *Revista de Occidente*, 12, 1982, p. 121.

Entre los trabajos más puntuales de estos últimos años<sup>10</sup> cabe mencionar algunos artículos sobre las obras del Deán Martí.<sup>11</sup> Como los temas de estudio suelen renacer transformados a lo largo de la vida, no extraña la unión de dos temas a los que ha dedicado sus esfuerzos, la historia de la medicina y la historia del humanismo, que se da en su trabajo sobre la medicina y los médicos a través de la biografía del Deán Martí,<sup>12</sup> y en esta misma línea temática se encuentra su estudio sobre «El tratado “περί παθῶν sive de animi affectionibus” del deán Martí».<sup>13</sup>

En una línea más próxima a la historia de las ideas y la filología hay que mencionar por su importancia, tanto desde el punto de vista literario como en lo que se refiere al mundo y al ambiente de la época que dejan traslucir, por una parte el estudio de las «Versiones del *Pater noster* al castellano en el Siglo de Oro», publicado en el *Homenaje a Antonio Holgado*<sup>14</sup> y, por otra, la publicación del memorial que eleva en 1569 al rey Felipe II León de Castro criticando la edición de la biblia quinquelingüe<sup>15</sup> que por entonces Arias Montano estaba dando a la imprenta en Amberes.

Cierra esta relación de últimas obras un estudio que está más en la tradición de lo que suelen ser los trabajos sobre la pervivencia de los clásicos; me refiero a la ponencia que sobre este tema pronunció con ocasión del IV centenario de fray Luis de León.<sup>16</sup> En ella se da cuenta de los aspectos más notables del carácter que adquiere en él el influjo de la antigüedad clásica, desde la imitación formal de los metros clásicos a la hora de traducir, por ejemplo, la *Olímpica I* de Píndaro, hasta el neoplatonismo de más hondo calado en su manera de pensar. Pero quizá el aspecto más interesante de este estudio estriba en la definición de la forma que adopta la imitación clásica en fray Luis, como propia de los humanistas. Se trata de un proceso acumulativo en el que coexisten indisolublemente unidas todas las etapas por las que ha pasado el tema, motivo o *topos* que es objeto de imitación.

Estos son a grandes rasgos los resultados de una labor que abarca casi treinta años. Basta con echar la vista atrás para poder valorar cuál ha sido la aportación de don Luis a estos estudios. Hemos visto cómo en los años 50 predominaba una visión triunfalista de la historia

<sup>10</sup> Vid. por ejemplo: «La “Relación de Iberia” de Constantino Sofía», *CFC*, n.º 2, 1992, pp. 37-51; «Nebrija en el contexto del humanismo español», *Insula*, 551, 1992, pp. 1 y 24.

<sup>11</sup> Así el curioso asunto de la versión griega de los *disticha Martialis*: «Entre clérigos anda el juego. La versión griega de los *Martialis disticha* del Deán Martí y el *Lusus convivialis* de Interián de Ayala», *CFC*, n.º 1, 1991, pp. 29-42.

<sup>12</sup> El trabajo, publicado en colaboración con W. Buño, lleva por título «La medicina, los médicos y las enfermedades en el epistolario de Manuel Martí (1663-1737)», *Medicina Española*, 79, 1980, pp. 261-272.

<sup>13</sup> «El tratado “περί παθῶν sive de animi affectionibus” del deán Martí», *Humanitas in honorem A. Fontán*, Madrid, 1992, pp. 451-457.

<sup>14</sup> «Versiones del *Pater noster* al castellano en el Siglo de Oro», *Excerpta Philologica*, 1, 1991, pp. 281-297.

<sup>15</sup> «Advertimiento del maestro León de Castro sobre la impresión de la Biblia Quinquelingüe», en C. Codoñer (ed.), *Stephanion. Homenaje a C. Giner*, Salamanca, 1988, pp. 45-53.

<sup>16</sup> «Fray Luis de León y los autores clásicos», *Fray Luis de León IV Centenario (1591-1991)*, Madrid, 1992, pp. 277-305.

de nuestros estudios muy coherente con la añoranza de las llamadas épocas de esplendor español y con todos los restos de la crisis que supuso el desastre del 98. La otra cara de la moneda la conforman quienes adoptan una postura ferozmente crítica con nuestro humanismo. No hemos tenido tiempo de detenernos en esta actitud, pero una frase de Ortega puede resumir lo que pensaban los intelectuales de principios de siglo ante los estudios de filología clásica; dice así<sup>17</sup>:

«El Humanismo apenas contiene, hasta Vives, gestos sustanciales hacia el porvenir. Los *humanistas* son meros gramáticos de lenguas muertas sidas. Eran traficantes en momias, y muchos de ellos, en sus personas, nada recomendable».

*La idea de principio en Leibnitz*

Vemos, pues, como la actitud hostil ante los gramáticos, cuyas raíces ha puesto al desnudo don Luis en la segunda parte de su *Panorama* (especialmente, pp. 289 ss.), perdura así hasta bien entrado el siglo XX.

Frente a ambas posturas los trabajos de don Luis han contribuido a poner las cosas en su sitio. Ante la historia del Humanismo se nota en nuestro homenajeado la misma actitud que guarda ante el mundo clásico. Se trata de reconstruir la historia sin dejar resquicio alguno para el romanticismo que ha presidido los estudios clásicos a principios, y bien entrado ya, el presente siglo. La visión filológica de Luis Gil persigue ante todo la verdad sin dejarse arrastrar por el entusiasmo del hallazgo, ni por prejuicios de raíz histórica o de escuela. Trata ante todo de mirar cara a cara la miseria de nuestros estudios señalando los errores cometidos en la esperanza de que eso sirva para remediarlos en el presente. Desde este punto de vista la obra de don Luis marca un hito que separa y cierra el apasionamiento del triunfalismo tradicionalista y el pesimismo propio de la visión de los hombres del 98.

En conclusión, el resultado de este modo de enfrentarse a la realidad histórica permite trazar dos tendencias contrapuestas en nuestra cultura. Por un lado lo que he dado en llamar una tendencia medievalizante que surge en el siglo XVI, como reacción ante los primeros atisbos de un cambio. Ésta es la tendencia dominante casi hasta nuestros días. El primer intento de cambio se produce con la Ilustración, pero la invasión napoleónica y las sucesivas guerras del XIX dieron al traste con él. Después, ya a mediados de este siglo, se produce un segundo intento: el krausismo y la ILE intentaron sacar a España del atraso intelectual abriéndola a Europa y luchando por conseguir una reforma de la enseñanza enraizándola en una nueva pedagogía cuyo último objetivo era enseñar a pensar. De todos es conocido cómo este nuevo intento fue arrasado por la guerra civil. Y esto nos lleva de nuevo al principio de mi intervención. Parece que no en vano don Luis se educó en el ambiente que despertó este segundo intento de apertura.

<sup>17</sup> *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, VIII, p. 352.

## BIBLIOGRAFÍA

- E. de Andrés, *Helenistas españoles del XVII*, Madrid, 1988, FUE.
- M. Bataillon, *Erasmus y España*, México, 1937.
- J. Gil y L. Gil, «Ficción y realidad en el «Viaje de Turquía (Glosas y comentarios al recorrido por Grecia)», *Revista de filología española*, 45, 1962, 89-160.
- L. Gil, Platón, *Fedro*, Madrid, 1957.
- Lisias, *Discursos*, Barcelona, 1958, CSIC.
- *Los nombres de insectos en griego antiguo*, Madrid, 1959, CSIC.
- *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, 1961, Revista de Occidente.
- *Antología de Luciano*, Madrid, 1962, CSIC.
- *Introducción a Homero*, Madrid, 1963, Guadarrama.
- «El humanismo español del siglo XVI», *Estudios Clásicos*, 51, 1968, 211-297.
- *Campomanes, un helenista en el poder*, Madrid, 1976, FUE.
- «Apuntamientos para un análisis sociológico del humanismo español», *Estudios Clásicos*, 83, 1979, 143-171.
- *Panorama social del humanismo español*, Madrid, 1981, Alhambra.
- *Estudios de humanismo y tradición clásica*. Madrid, 1984, UCM.
- «Los clásicos como pretexto: el antisemitismo», en I. Rodríguez Alfageme, 1988.
- «Autopercepción intelectual de un proceso histórico», *Anthropos*, 104, 1980, 13-20.
- C. Hernando, *Helenismo e Ilustración: el estudio del griego en el siglo XVIII español*, Madrid, 1875, FUE.
- J. López Rueda, *Helenistas españoles del XVI*, Madrid, 1973, CSIC.
- P. Martínez Laso, *Los estudios helénicos en la Universidad española (1900-1936)*, tes. doct., 1990, UCM.
- I. Rodríguez Alfageme (ed.), *Los clásicos como pretexto*, Madrid, 1988, UCM.
- A. Sáenz Badillos, *La filología bíblica en los helenistas de Alcalá*, tes. doct., UCM.

Ignacio Rodríguez Alfageme  
Universidad Complutense

**PERVIVENCIA  
DE LA LITERATURA GRIEGA**





## El deán Martí y la *Antología griega*

### I. LA COLECCIÓN MARTINIANA DE EPIGRAMAS GRIEGOS

Si bien los estudios sobre el proceso de formación de la *AG* parecen haberse detenido tras los trabajos de Gallavotti, Meschini, Turyn y Mioni, el interés de los eruditos por su tradición impresa, desde la *editio princeps* de la *Antología Planudea* por Jano Láscaris hasta las grandes ediciones de comienzos del siglo pasado, va aumentando. Por poner sólo un ejemplo: R. Aubreton ha estudiado la tradición francesa y germano-holandesa, destacando el papel desempeñado por Sylburgo, Grutero, José Escalígero y Salmasio en el proceso de fijación y depuración del texto. Para ser equitativos habría que mencionar el puesto que en esta tradición erudita ocupa un español, Manuel Martí y Zaragoza, un personaje que me persigue a lo largo de los años intermitentemente y con quien tengo contraída, por decirlo así, la deuda de este trabajo.

En efecto, la principal aportación de Martí a la filología griega, como supieron bien sus contemporáneos y parece haber olvidado la posteridad, estriba en su estudio sobre el proceso de formación de la *Antología Griega* que realizó durante su estancia en Madrid en los primeros años del siglo XVIII sobre materiales acopiados en Roma supuestamente en las bibliotecas Barberina y Vaticana. Como persona familiarizada con las jactancias del deán cuando se dirigía a gente ingenua e inexperta, me ha parecido oportuno, para poder apreciar en su justo valor sus méritos, no sólo hacer un examen de dichos materiales, sino el de otros afines allegados por él durante su estancia en Roma. Son éstos, en sustancia, una *Ἀνθολογία τῶν ἐπιγραμμάτων* (=AE) que no aparece en el catálogo de la producción martiniana confeccionado por Mayans y la *Versio plurimorum Anthologiae Epigrammatum*, debidamente registrada en dicho catálogo.<sup>1</sup> Vayamos, pues por partes.

El 27 de junio de 1732 comentaba el deán a Mayans al darle cuenta de sus papeles:

<sup>1</sup> *Emmanuelis Martini, Ecclesiae Alonensis Decani, Vita, Scriptore Gregorio Maiansio, Generoso Valentino. Estudio preliminar, edición bilingüe y comentario de Luis Gil, Valencia, 1977 (=MV), § 184, p. 298.*

También me hallo con 150 Epigramas griegos antiguos inéditos, copiados de mi mano de códices manuscritos antiquísimos. Les franquearé con gran gusto en caso que se intente alguna nueva edición de la Anthología griega.<sup>2</sup>

Días después volvía a insistir en lo mismo (11 de julio de 1732):

Y por lo que mira a los Epigramas griegos: que en caso de hacerse una nueva edición de la Anthologia griega, se añadirían esos.<sup>3</sup>

Engañados por estas palabras, el valor que en principio atribuíamos a esta colección de epigramas,<sup>4</sup> toda vez que sabíamos que Martí había tenido acceso al Codex Palatinus, era grande. Téngase en cuenta que la única colección epigramática griega a la sazón conocida de los estudiosos era la Antología Planudea y que hasta comienzos del siglo XIX no se editaron por completo los contenidos de dicho códice. Nuestro desengaño, reconozcámoslo de entrada, fue grande al topar con la antedicha Ἀνθολογία τῶν ἐπιγραμμάτων<sup>5</sup> que ocupa las cuarenta páginas siguientes a la copia manuscrita abreviada de la epístola de León Allacio. En su inmensa mayoría los epigramas habían sido tomados de obras publicadas, estaban reproducidos sin gran cuidado, siendo por lo demás las notas críticas marginales que les acompañan o de segunda mano o de muy relativo valor crítico. En realidad, como la misma grafía indicaba, se trataba de anotaciones juveniles en su mayor parte, cuyo número se incrementó con el tiempo, según se fueron acrecentando las lecturas de Martí. Estas últimas destacan por la poca firmeza de los trazos y el tamaño mayor de las letras, indicio del paso de los años.

El número de epigramas —que hemos tenido la paciencia de identificar— coincide *grosso modo* con el indicado por el deán. En realidad son 153 y no 150, ya que el n.º 47 de Leónidas de Tarento, presentado como si se tratara de una sola composición, recoge los epigramas AP VIII 448 y 449. Pero, como hay repeticiones,<sup>6</sup> quedan solamente 147 epigramas. Estas mismas repeticiones demuestran que la colección se hizo *à plusieurs reprises* y que su autor no puso gran cuidado en comprobar si lo que anotaba estaba ya previamente apuntado. Los epigramas a veces están incompletos,<sup>7</sup> o carecen de la indicación de autor,<sup>8</sup> o la tienen equivocada,<sup>9</sup> según aparecían en las fuentes del deán. Por otra parte, se da cabida a composiciones que no

<sup>2</sup> Gregorio Mayans y Siscar, *Epistolario III, Mayans y Martí. Transcripción, notas y estudio preliminar de Antonio Mestre*, Valencia, 1973 (=Ep), epístola 152, p. 259.

<sup>3</sup> Ep. 153, p. 259

<sup>4</sup> Cf. L. Gil, «El deán Martí o la esperanza fallida», en A. Fontán, J. López Rueda, L. Gil, *Tres grandes humanistas españoles*, Madrid, Fund. Univ. Esp., 1975, p. 76.

<sup>5</sup> En la Biblioteca Municipal de Valencia, fondo Serrano Morales (=BMV, f. S.M.), ms. 6364.

<sup>6</sup> XIV 123 reaparece en 13 y 89; VII 496, en 25 y 74; IX 559 en 58 y 81; IX 60 en 65 y 76; XII 20 en 70 y 113; IV 1 en 119 y 121.

<sup>7</sup> Cf., p. ej., los n.ºs 8 =XII 222, vv. 5-8; 10=XII 222, vv. 1-2; 11=XII 40, vv. 1-2; 13 y 89=XIV 123, vv. 13-16; 14= V 129, vv. 3-4; 75= VI 254, vv. 4-5; 93= IX 570, vv. 7-8.

<sup>8</sup> P. ej., 8=XII 222 y 10=XII 222 son de Estrabón; 14= V 129, de Automedonte; 49=VII 211 de Tymmes; 73=IX 273, vv. 3-4 de Bianor, 87=VI 295 de Fancias; 91=VI 205, vv. 3-4 de Leónidas.

<sup>9</sup> P. ej., 18=IX 225 es de Honesto y no de Orestes; 98=VI 144 de Anacreonte y no de Simónides.

figuraban en la Antología Griega, como los n.ºs 6, 79 (de Annubión), 117 y 118 (Simeón Metafrasta), y 149-151. Esto nos indica que el propósito de Martí era el de crear su propia Antología de composiciones poéticas (las de Simeón Metafrasta son dos largas elegías en forma de alfabeto) y no el de reconstruir la de la tradición. Por último, conforme iba comprobando que alguno de los epigramas recogidos ya se había editado, lo tachaba poniendo al margen la indicación de *editum*,<sup>10</sup> algo que extraña habida cuenta de que se había tomado de libros, impresos la mayor parte de los mismos. Martí de hecho estaba procediendo, sin percatarse de ello, como los colectores de fragmentos.

Los autores incorporados a la colección por orden alfabético son los siguientes<sup>11</sup>:

|  |  |
|--|--|
| Addaeus, 28 (IX 300)                   | Dionysius, 62 (VI 3)                   |
| Adespota, 6 (*), 7 (XI 441)            | Dioscorides, 35 (VII 430),             |
| 9 (X 95), 11 (XII 40),                 | 43 (IX 340), 152 (VII 450)             |
| 21 (IX 195), 29 (VII 651),             | Diotimus, 17 (VI 358)                  |
| 33 (VII 544), 36 (VII 699),            | Erycius, 63 (VI 234)                   |
| 50 (VII 626), 60 (IX 705),             | Euphorion, 29 (IX 414)                 |
| 126 (VI 11), 149 (?), 150              | Geminus, 92 (IX 414)                   |
| (?), 151 (?)                           | Hadrianus, 1 (IX 210), 2 (VI 332)      |
| Anacreon, 98 (VI 144)                  | Honestus, 187 (IX 225)                 |
| Annubion, 79 (?)                       | Hegesippus, 31 (VII 446),              |
| Antipater, 3 (VII 409), 20 (VII 705),  | 32 (IX 700), 55 (XIII 12)              |
| 52 (X 25), 66 (IX 421),                | Julianus, 84 (VI 29), 85 (?)           |
| 68 (VII 743)                           | Leo philosophus, 48 (IX 202)           |
| Antiphilus, 27 (VII 379)               | Leonidas Tarentinus, 47 (VII 448-9),   |
| Anyte, 59 (VI 154)                     | 90 (IX 337), 91 (VI 205)               |
| Archias, 38 (V 195), 39 (?)            | Lucillius, 15 (XI 11)                  |
| Automedon, 14 (V 129)                  | Macedonius, 57 (XI 27), 80 (V 271)     |
| Bianor, 73 (IX 273)                    | Meleager, 23 (VII 415), 24 (VII 418),  |
| Callimachus, 56 (IX 507), 76 (XIII 7), | 119 (IV 1), 121 (IV 1), 127 (V 57),    |
| 82 (XII 43), 94 (XI 362)               | 128 (V 96), 129 (V 136), 130 (V 148),  |
| Chaeremon, 34 (VII 720)                | 133 (V 151), 134 (V 152), 135 (V 154), |
| Crates Grammaticus, 4 (XI 218)         | 136 (V 155), 137 (V 157), 138 (V 160), |
| Crinagoras, 30 (IX 419), 41 (IX 429),  | 139 (V 165), 140 (V 166), 141 (V 172), |
| 58 (IX 559), 64 (IX 419),              | 142 (V 173), 143 (V 174), 144 (V 175), |
| 81 (IX 559), 88 (VI 227)               | 145 (V 181), 146 (V 184), 147 (V 191)  |
| Diodorus, 65 (IX 60), 78 (IX 60)       | Mesomedes, 5 (XIV 63)                  |

<sup>10</sup> Cf. los n.ºs 131=V 147; 132=V 148; 133=V 151; 134=V 152; 135=V 154; 136=V 155.

<sup>11</sup> Ponemos asterisco en las composiciones que no pertenecen a la Antología e interrogación en aquellas (muy escasas) que no hemos podido identificar.

- Metrodorus, 13 (XIV, 123), 89 (XIV 123)  
 Mnasalcas, 67 (VI 264)  
 Myrinus, 75 (VI 254)  
 Nestor Larandensis, 45 (IX 364)  
 Nicomachus, 54 (VII 299)  
 Nossis, 44 (VI 265), 46 (VII 718)  
 Palladas, 9 (X 95)  
 Phaedimus, 61 (VII 739)  
 Phantias, 87 (VI 295)  
 Philippus Thessalonicensis, 19 (IX 778),  
 71 (VI 203), 83 (VII 383), 120 (IV 2)  
 Philodemus, 16 (XI 44)  
 Posidippus, 12 (XVI 275)  
 Rhianus, 26 (VI 278), 42 (VI 173)  
 Rufinus, 86 (VI 61)  
 Satyrus, 72 (X 11)  
 Simonides, 25 (VII 496), 70 (XIII 20),  
 74 (VII 496), 95 (V 197), 109 (Bergk,  
*PLG* 93 [168]), 113 (XIII 20), 115  
 (Bergk, *PLG* [165])  
 Statilius Flaccus, 125 (V 5)  
 Straton Sardianus, 8 (XII 222), 10 (XII 22),  
 69 (XII 194), 77 (XII 208), 123  
 (XII 2), 124 (XII 3), 148 (XII 4)  
 Symeon Metaphrastes, 117 (\*), 118 (\*)  
 Theodoridas, 40 (IX 743), 53 (VII 406)  
 Timocreon Rhodius, 116 (Bergk, *PLG* [7])  
 Tymnes, 37 (VI 151), 49 (VII 211)

Llegamos al momento de hablar de las fuentes de la colección martiniana de epigramas griegos. Los números 1-17<sup>12</sup> los tomó el deán de los comentarios de Salmasio a su edición monumental de los Escritores de la Historia Augusta<sup>13</sup>; los n.ºs 18-67,<sup>14</sup> de los comentarios de Lucas Holstenio a la edición del *De Urbibus* de Esteban de Bizancio<sup>15</sup>; los n.ºs 68-93,<sup>16</sup> de las notas

<sup>12</sup> 1 (IX 210), 2 (VI 332), 3 (VII 409), 4 (XI 218), 5 (XIV 63), 6 (\*), 7 (XI 411), 8 (XII 222, vv. 5-8), 9 (X 95), 10 (XII 222, vv. 1-2), 11 (XII 40, vv. 1-2), 12 (XVI 275, v. 5), 13=89 (XIV 123, vv. 13-16), 14 (V 129, vv. 3-4), 15 (XI 11), 16 (XI 14), 17 (VI 358).

<sup>13</sup> *Historiae Augustae scriptores VI. Aelius Spartianus, Iulius Capitolinus, Aelius Lampridius, Vulcatius Gallicanus, Trebellius Pollio, Flavius Vopiscus, Claudius Salmasius ex veteribus libris recensuit, et librum adiecit notarum ac emendationum. Quib. Adiunctae sunt notae ac emendationes Isaaci Casauboni iam antea editae. Parisiis, MDCXX. Cum privilegio regis.*

<sup>14</sup> 18 (IX 225), 19 (IX 778), 20 (VII 705), 21 (IX 195), 22 (III 16), 23 (VII 415), 24 (VII 418), 25=74 (VII 496), 26 (VI 278), 27 (VII 379), 28 (IX 300), 29 (VII 651), 30 (IX 419), 31 (VII 446), 32 (IX 700), 33 (VII 544), 34 (VII 720), 35 (VII 430), 36 (VII 699), 37 (VI 151), 38 (V 195), 39 (?), 40 (IX 743), 41 (IX 429), 42 (VI 173), 43 (IX 340), 44 (VI 266), 45 (IX 364), 46 (VII 718), 47a (VII 448), 47b (VII 449), 48 (IX 202, vv. 14-15), 49 (VII 211), 50 (III 626), 51 (IX 552), 52 (X 25), 53 (VII 406), 54 (VII 299), 55 (XIII 12), 56 (IX 507), 57 (XI 27), 58=81 (IX 559), 59 (VI 154), 60 (IX 705), 61 (VII 739), 62 (VI 3), 63 (VI 234), 64 (IX 419), 65 (IX 60), 66=78 (IX 421), 67 (VI 264).

<sup>15</sup> *Lucae Holstenii Notae et Castigationes Postumae in Stephani Byzantii ΕΘΝΙΚΑ quae vulgo ΠΕΡΙ ΠΟΛΕΩΝ inscribuntur: post longam doctorum expectationem editae a Theodoro Ryckio. Qui Scymni Chii Fragmenta hactenus non edita: item Dissertationem. De primis Italiae colonis et Aeneae adventu: et alia nonnulla addidit. Lugd. Batavorum, apud Jacobum Hackium A.C. MDCLXXXIV.*

<sup>16</sup> 68 (VII 743), 69 (XII 194), 70=113 (XIII 20), 71 (VI 203), 72 (X 11), 73 (IX 273, vv. 3-4), 74=25 (VII 496), 75 (VI 254, vv. 4-5), 76 (XIII 7), 77 (XII 208), 78 (IX 60), 79 (\*), 80 (V 271), 81=58 (IX 559), 82 (XII 43), 83 (VII 383), 84 (VI 29), 85 (\*), 86 (V 61), 87 (VI 295), 88 (VI 227, v. 3), 89=13 (XIV 123, vv. 13-16), 90 (IX 337), 91 (VI 205, vv. 3-4), 92 (IX 414), 93 (IX 570, vv. 7-8), 94 (XI 362).

a Solino de Salmasio<sup>17</sup>; los n.ºs 95-116<sup>18</sup> de la diatriba *De Simeonum scriptis* de León Allacio<sup>19</sup>; el 119<sup>20</sup> de la *Epistola a Naudeo*<sup>21</sup> del mismo autor: los n.ºs 121-147<sup>22</sup> los copió directamente del Codex Palatinus; los n.ºs 148-151<sup>23</sup> los tomó de Egidio Menagio<sup>24</sup> y el 152<sup>25</sup> de Spanhemio<sup>26</sup>.

Para juzgar ahora del posible valor de la compilación martiniana en su momento, es conveniente recordar algunos hechos. Salmasio (Claude de Saumaise: 1588-1653) fue precisamente el descubridor, a la edad de 19 años, en 1607 de la *Anthologia Palatina* de Constantino Cephalás en Heidelberg y, como es natural, transcribió infinidad de epigramas que envió a otros eruditos como Escalígero o incluyó en sus escritos, aunque no pudo, por ser trasladado a Roma en 1623 el citado códice, realizar la edición que proyectaba del mismo. Leo Allatius (Leone Allacci) fue precisamente quien se encargó de vigilar el traslado de los códices palatinos a Roma en 1623 y el primero en ocuparse de la historia de la colección epigramática de Constantino Cephalas. Eran, pues, ambos en los años romanos de Martí, dos autores indiscu-

<sup>17</sup> *Claudii Salmasii Pliniana exercitationes in Cajii Julii Solini Polyhistoria. Item Cajii Julii Solini Polyhistor ex veteribus libris emendatus. Accesserunt huic editioni De Homonymis Hyles Iatricae exercitationes antehac ineditae nec non de Manna et saccharo. Tomus I. Trajecti ad Rhenum, apud Johannem vande Water, Johannem Ribbium, Franciscum Halma, et Guilielmum vande Water, Bibliop. MDCLXXXIX.*

<sup>18</sup> 95 (V 197), 96 (VI 212), 97 (VI 213), 98 (Bergk, *PLG*, 131 [20]), 99 (VI 214), 100 (VI 215), 101 (VI 216), 102 (VI 217), 103 (VII 296), 104 (VII 296), 105 (VII 443), 106 (VII 509), 107 (VII 511), 108 (VII 514), 109 (Bergk, *PLG* 93 [168]), 110 (XIII 11), 111 (XIII 14), 112 (XIII 19), 113=70 (XIII 20), 114 (XIII 26), 115 (Bergk, *PLG* [165][229]), 116 (Bergk, *PLG* [7]), 117 (\*), 118(\*).

<sup>19</sup> *De Symeonum scriptis diatriba, Symeonis metaphrasticae Laudatio, auctore Michaelae Psello: Sanctae Mariae Planctus, ipso Metaphraste, auctore; Eiusdem aliquot epistolae. Leone Allatio ipso interprete. Originum rerumque constantinopolitanarum manipulus, variis auctoribus. F. Franciscus Combesis Congregationis S. Ludovici Ord. Praedicatorum, ex vetustis Mss. Codd. partim eruit, omnis reddidit, ac Notis illustravit, Versa Pagina Syllabum indicabit. Parisiis, sumptibus Simeonis Piget, Bibliopolae Parisiensis, Via Iacobaea, sub signo Prudentiae. MDCLXIV. Superiorum Permissu.*

<sup>20</sup> 119=121 (IV 1).

<sup>21</sup> Cf. Viro Cl. Gabrieli Naudeo Parisino Leo Allatius S., puede verse en: *De Quaesitis Per Epistolas a Claris Viris Responsa Fortunii Liceti Genuensis In Bononiensi Archigymnasio Philosophi Eminentiss. Amplissimo Bononiensis Reipubl. Senatui Dicata., Bononiae Typis Nicolai Tebaldini. MDCXL. Superioribus Annuentibus*, p. 308.

<sup>22</sup> 121=119 (IV 1), 122 (XII 1), 123 (XII 2), 124 (XII 3), 125 (V 5), 126 (V 11), 127 (V 57), 128 (V 96), 129 (V 136), 130 (V 137), 131 (V 147), 132 (V 148), 133 (V 151), 134 (V 152), 135 (V 154), 136 (V 155), 137 (V 157), 138 (V 160), 139 (V 165), 140 (V 166), 141 (V 172), 142 (V 173), 143 (V 174), 144 (V 175), 145 (V 182), 146 (V 184), 147 (VI 191), 148 (XII 4).

<sup>23</sup> 148 (XII 4), 149 (\*), 150 (\*), 151 (?).

<sup>24</sup> *In Diogenem Laertium Aegidii Menagii observationes et emendationes, hac editione plurimum auctae. Quibus subjungitur Historia Mulierum Philosopharum eodem Menagio scriptore. Accedunt Joachimi Kühnii in Diogenem Laertium Observationes. Ut et variantes lectiones ex duobus codicibus mss. Cantabrigiensi et Arundeliano, cum editione Aldonbrandiniana collatis, quas nobiscum communicavit Vir Celeberr. Th. Gale. Epistolae et Praefationes, variis Diogenis Laertii editionibus hactenus praefixae. Indices Auctorum, Rerum et Verborum locupletissimi. Amstelaedami, apud Henricum Westenium. MDCXCII.*

<sup>25</sup> 152 (VII 450).

<sup>26</sup> *Ezechielis Spanhemii Dissertationes de Praestantia et usu Numismatum antiquorum. Editio secunda, priori longe auctor, et variorum Numismatum iconibus illustrata. Amstelodami, apud Danielem Elsevirium. MDCLXXI.*

tibles sobre la materia y todo cuanto dijeran al respecto tenía importancia y novedad. Otro tanto cabe decir de Holstenio (Lucas Holstein: 1596-1661, cuyo recuerdo como bibliotecario de la Barberina todavía estaba vivo cuando Martí llegó a Roma en 1686), el cual daba en sus comentarios a Esteban de Bizancio múltiples referencias epigramáticas, tomadas de un supuesto ms. Barberinum que contendría la «Corona» de Meleagro, de hacer caso a sus afirmaciones. Por ello, se le podía, asimismo, tener por una autoridad de peso en la materia. En cuanto a Egidio Menagio (Gilles Ménage: 1613-1692) y Spanhemius (Ezequiel Spanheim: 1629-1710), eran autores a la sazón de moda, el uno por sus comentarios a Diógenes Laercio, y el otro por su obra numismática que publicó precisamente en Roma años antes de la llegada del joven Martí. La importancia menor de ambos se manifiesta claramente en el reducido número de materiales que proporcionan a la colección martiniana de epigramas.

Tres hechos nos importa señalar antes de abordar el estudio de la Epístola a Zondadari. En primer lugar, la importancia de la anotación marginal tomada de Holstein al epigrama nº 24 (AP VII 418) que, junto con éste, reproducimos para mayor comodidad del lector. Se trata de una composición de Meleagro:

Πρῶτά μοι Γαδάρων κλεινὰ πόλις ἔπλετο πάτρα,  
 Ἦνδρωσεν δ' ἱερὰ δεξαμένα με Τύρος·  
 Εἰς γῆρας δ' ὄτ' ἔβην ἅ καὶ διὰ θρεψαμένη Κῶς  
 Κάμῃ θετὸν Μερόπων ἀστὸν ἐγηροτρόφει.  
 Μοῦσαι δ' εἶν ὀλίγος με, τὸν Εὐκράτew Μελέαγρον  
 Παῖδα μελητεῖοις ἠγάμισαν Χάρισιν.  
 [v. 3 om. ἅ

Conjungatur hisce alterum epigrama a lib. 3 Anthol. c. 6 in quo Meleager totam vitam suam explicit, et in juvenia se Menippum imitatum profitetur. Quare pro μελητεῖος forte legendum Μενιπείαις.

El epigrama en cuestión (AP VII 417) dice así:

Νᾶσος ἐμὰ θρέπτειρα Τύρος· πάτρα δέ με τεκνοῖ  
 Ἄθλις ἐν Ἀσσυρίοις ναιομένα Γάδαρα·  
 Εὐκράτew δ' ἔβλαστον ὁ σὺν Μούσαις Μελέαγρος  
 Πρῶτα Μενιπείαις συντροχάσας Χάρισιν.  
 Εἰ δὲ Σύρος, τί το θαῦμα; μίαν, ξένη, πατρίδα κόσμον  
 Ναιομεν· ἐν θνατοῦς πάντας ἔτικτε Χάος.  
 Πουλυετῆς δ' ἐχάραξα τάδ' ἐν δέλτοισι πρὸ τύμβου·  
 Γῆρως γὰρ γείτων ἐγγύθεν Ἴδιδew.  
 Χαίρειν, εἰς γῆρας καὺτὸς ἴκοιο λάλον.

Este punto, como veremos en su debido lugar, es fundamental.

El segundo hecho que queremos poner de relieve es sumamente significativo. Martí, a partir del inicio (6 vv.) del epigrama 119 de su colección (AP IV 1), que copia de la Epístola a Naudeo de León Allacio, opta por acudir directamente al códice palatino. El epigrama 120

(AP IV 2) lo colaciona ya con el manuscrito y añade la nota marginal que pudo hallar en éste. Se trata de la «Corona» de Filipo de Tesalónica y lo que se apunta es lo siguiente:

Collatum cum Cod. Palatino, in cuius margine haec habentur: ἕτερος στέφανος Φιλίππου Θεσσαλονικέως, ὃν ἐποίησε ἐν καταμίμῃ Μελεάγρου. συνῆξε δὲ καὶ αὐτὸς ἀπὸ τῶν ἐμφερομένων ποιητῶν, ἐξ Ἀντιπάτρου, Κριναγόρου, Ἀντιφίλου, Τυλλίου, Φιλοδήμου, Παρμενιῶνος, Ἀντιφάνου, Αὐτομέδοντος, Ζωνᾶ, Βιάνορος, Ἀντιγόνου, Εὐηνοῦ, καὶ αὐτοῦ Φιλίππου. ἔγραψεν δ' οὗτος ὁ Φίλιππος τὸν στέφανον πρὸς τὸν Κάμιλλον.

El epigrama 121 de la colección martiniana repite el 119 que había tomado de León Allacio, pero esta vez (como en los siguientes) completado en la propia fuente manuscrita. De nuevo se recoge al margen un interesante escolio:

Ex Cod. Palatino, quod asservatur in Biblioth. Vaticana, ubi ad oram haec annotantur: Οὗτος ὁ Μελεάγρος Φοίβιξ ἦν τῶν ἀπὸ Παλαιστίνης πόλεων. ἐποίησε δὲ τὸν θαυμάσιον τουτοῦ τῶν ἐπιγραμμάτων στέφανον. συνέταξεν δὲ αὐτὸν κατὰ στοιχείον, ἀλλὰ Κωνσταντίνος ὁ ἐπονομαζόμενος Κεφάλαιος συνέχευεν αὐτὸν, ἀφορίσας εἰς κεφάλαια διφ\* ἤγγον ἐρωτικά ἰδίως καὶ ἀναθηματικά καὶ ἐπιτύμβια καὶ ἐπιδεικτικά, ὡς νῦν ἀποτέτακται ἐν τῷ παρόντι πτυκτίῳ. ὅτι ὁ Μελεάγρος Γαδαρηνὸς ἦν το γενοσιύρος.\*\* ἐτελεύτησεν ἐν Κῷ τῇ νήσῳ. οἱ τῶν ἐπιγραμμάτων ποιηταὶ, οὓς συνῆξε Μελεάγρος ἐν τῷ παρ' αὐτοῦ πλακέντι στεφάνῳ, Σιμωνίδης, Ῥιανὸς, Ἀλέξανδρος, Λεωνίδης, Ἀνύτη, Μυρῶ, Σαπφῶ, Μελάνιππος, Νοσσίς, Ἡρίνα, Σαμμίας, Μνασάλκας, Πάμφιλος, Παγκράτιος, Τύμνης, Νικίας, Εὐφήμος, Δαμάγητος, Καλλίμαχος, Εὐφορίων, Ἠγήσιππος, Περσεὺς, Διότιμος, Μενεκράτης, Νικέναιτος, Σιμμίας, Παρθενίς, Βακχυλίδης, Ἀνακρέων, Ἀνθέμιος, Ἀρχίλοχος, Πολύκλῆτος, Ἀντίπατρος, Ποσίδιππος, Ἡδύλος, Σικελίδης, Πλάτων ὁ μέγας, Ἄρατος, Χαιρήμων, Φαίδιμος, Ἀνταγόρας, Θεοδωρίδης, Φανίας, καὶ αὐτὸς ὁ Μελεάγρος. ἔγραψεν δὲ τὸν στέφανον πρὸς Διοκλέα.

[\*δ\*\* γένος Σύριος

Estos datos demuestran que a partir de este momento Martí comenzaba ya a estar verdaderamente interesado por el problema filológico planteado por la Antología Palatina.

Y esta suposición la confirma el tercer punto que queríamos poner de relieve: a saber, que antes de partir para España Martí se cuidó bien de hacerse un resumen de la Epístola de León Allacio a Gabriel Naudeo que hemos podido encontrar entre sus papeles. Con estos elementos contaba, pues, cuando redactó en Madrid la Epístola a Zondadari. Nos interesa, ahora, reproducir con algunos comentarios el extracto que hizo el deán de dicha epístola para dejar bien en claro la deuda que contrajo con sus predecesores. Aunque se presente de forma corrida en el ms. BMV, f. S.M. 6364<sup>27</sup> y preceda a la AE en el volumen en que han sido encuadernados, en realidad se trata de 5 excerpts, en los que únicamente se ha dejado una amplia separación entre el cuarto y el quinto.

<sup>27</sup> A pensarlo así puede inducir también el título que da Martí a sus apuntes: «Leonis Allatii Iudicium de Epigrammatum Graecorum collectoribus. Extat in Epistola ad Gabrielem Naudaeum et haec in Responsis Fortunii Liceti ad quaesita per epistolas, editis Bononiae an. 1640».



Gabriel Naudeo le había anunciado a León Allacio la próxima edición comentada que proyectaba hacer del «Ara» de Dosíadas (*AP* XV 26) el erudito genovés Fortunio Liceto. León Allacio, felicitándose por ello, aprovecha la ocasión para darle noticia a su amigo sobre la antigüedad del *Codex Palatinus* y los autores de la colección (pp. 308-309). Desentendiéndose del preámbulo, Martí comienza en este punto a copiar literalmente de su modelo:

Excerptum n.º 1

(León All., p. 309)

Primus omnium, quod ego sciam, Meleager Phoenix, ex Palaestina Gadareus, sub postremo Seleuco opus aggressus, ex vetustioribus Poetis epigrammata suo iudicio meliora collegit et CORONAM inscripta Diocli nuncupavit; idque ex eiusdem Meleagri elegia, quam libro praefixit, habeo.

En el margen apunta, aunque después tacha, su observación: «Seleuco: hujus nominis VI Epiphanes Nicator qui regnavit biennium. Olymp(ia)dis CLXX an(n)o IV at Olym(piadi)s CLXXI an(no) L ante Christum et 96. anno Seleucidarum 216 y 217» Omite después copiar los seis primeros versos de *AP* IV 1, que con su correspondiente traducción latina da León Allacio, remitiendo a la página exacta<sup>28</sup> donde se encuentra el n.º 119 de su colección de epigramas con la constancia de su procedencia<sup>29</sup>:

Excerptum n.º 2

(L. All. p. 310)

Epigrammatum auctores illi praecipue fuere: Simonides, Rhianus, Alcaeus, Leonides, Anyte, Myro, Sappho, Melampus, Nossis, Herinna, Sammias, Mnasalcus, Pamphilus, Pancrates, Tymnes, Nicias, Euphemus, Damagetus, Callimachus, Euphorion, Hegesippus, Perseus, Diotimus, Menecrates, Nicaenetus, Simmias, Parthenis, Bachylides, Anacreon, Anthemius, Archilochus, Polycretus, Antipater, Posidippus, Hedylyus, Sicelidas, Magnus Plato, Aratus, Chaeremon, Phaedimus, Antagoras, Theodoridas, Phantias et ipse Meleager, qui in Co insula diem obiit extremum.

Post Meleagram Philippus Thessalonicensis, ut Poetis, qui post Meleagram vixerant novo labore opem ferret, novam confecit epigrammatum *Coronam* ad Camillum. Poetarum illa fuere nomina: Antipater, Crinagoras, Antiphilus, Tyllias, Philodemus, Parmenion, Antiphanes, Automedon, Zonas, Bianor, Antigonus, Diodorus, Euenus.

Igualmente Martí omite aquí copiar el texto griego del proemio de la Corona de Meleagro (*AP* IV 2), remitiendo a la pág. 29 de *AE* (epigrama n.º 120 colacionado con P 23)<sup>30</sup>:

Excerptum n.º 3

(L. All. p. 311)

Tertium post hos epigrammata collegit Agathias Scholasticus sub Justiniano Imp<sup>o</sup>, ad Theodorum Decurionem, laboremque suum, non ut alii CORONAM, sed aptiore titulo,

<sup>28</sup> Huius initium adducimus, p. 28.

<sup>29</sup> Pg. 28 de *AE*, n.º 119, in *mge.*: «Ex Allatii Epist<sup>a</sup> ad Naudaeum».

<sup>30</sup> Praescripta ipsius ad CORONAM carmina, adducimus pg. 29.

recentiorum epigrammatum collectionem, vel, ut Suidas tradit, CIRCULUM appellavit. Idque ipse in principio suae Historiae insinuat.

Aquí también se omite el copiar el texto griego de *Proem.* 6 de las *ἱστορίαι* de Agathias (defectuosisísimamente reproducido por cierto en la edición de Allacio), así como su traducción latina, para pasar directamente al

Excerptum n.º 4  
(L. All. págs. 311-312)

Tandem quidam Constantinus cognomento Cephalas, cum nihil addidisset, omnia auctorum epigrammata in unum confudit et in capita diversa ex materia, de qua agebant, divisa; separatim enim omnia ἐρωτικά et ἀναθηματικά et ἐπιτύμβια et ἐπιδεικτικά, ea ratione, qua hodie in Codice Palatino digesta sunt, concinnavit.

Se pasa por alto a continuación la interesante noticia de Allacio sobre su intervención en la selección de los códices palatinos que quería regalar al Papa el duque de Baviera y en el traslado de los mismos, para ir directamente al grano en el

Excerptum n.º 5  
(L. All. p. 312)

Nimis nota sunt, quam hic dici debeant, quae de Maximo Planude, postremo epigrammatum amputatore, inter viros eruditos circumferuntur. In eo omnes viri probi et ingenium et iudicium desiderant: multa ex illis melius fecisset, si omississet; omnia multa piaculum fuit, apposita non fuisse cum aliis legenda; quod illi non placuit, aliis etiam non arrisurum existimavit suo genio reliquorum hominum voluptatem commensus.

Aquí terminan las notas de Martí, que se desentiende ya del resto de la carta para tocar otros extremos. La reproducción de las mismas, en su debido orden, demuestra palpablemente lo que cabe sospechar del examen de la *AE*. Hasta el epigrama 119 Martí tomó sus materiales de segunda mano. A partir de este momento acude a las fuentes mismas, haciendo sus anotaciones en el propio Codex Palatinus cuya consulta le fue facilitada por Zaccagna el prefecto de la Vaticana. Una vez reunidos estos nuevos materiales poéticos con los preciosos escolios marginales, Martí a punto quizá de emprender el regreso a España, se cuidó bien de recoger las conclusiones de su predecesor, interesado ya vivamente por el proceso de formación de la Antología griega. Los escasos epigramas (n.ºs 148-152), tomados de libros impresos y escritos con peor caligrafía, los añadiría, si no nos equivocamos, años después en España como fruto de sus lecturas.

\* \* \*

## II. LA “*VERSIO PLURIMORUM ANTHOLOGIAE EPIGRAMMATUM*”

El número total de epigramas griegos traducidos por Martí lo ignoramos, aunque nos da la impresión de ser el título mayansiano de esta parte de la producción bibliográfica del deán

un tanto exagerado, según se deduce de las propias palabras de Mayans y del epistolario castellano. Nada hay, en efecto, en nuestra documentación que haga suponer que Martí pensó en algún momento traducir sistemáticamente en versos latinos o castellanos el contenido de la Antología griega. Si alguna vez se entregó a este menester, fue por entretenimiento o por obsequiar a algún amigo con una muestra de ingenio. Diríase, como observaremos, que más que verter, las contadas ocasiones en que se puso a traducir, pretendía superar con su versión latina la sentenciosidad y elegancia de sus modelos griegos. De esas pequeñas joyas literarias solo un puñado llegó a poder de Mayans<sup>31</sup> y no creemos que en ningún momento su número fuese mucho mayor de esas cuatro que conocemos, tres de ellas publicadas ya por Antonio Mestre y otra que hemos descubierto en la BMV.

En esta última, cronológicamente la más antigua, ya que debe situarse entre el 1716, fecha en que se inició la amistad entre Martí y Bolifón y el momento en que vendió su Biblioteca en 1726. Así lo insinúa el propio título en donde falta el adverbio *olim* que puede verse en la versión n.º IV. Se trata de la traducción en dísticos latinos del epigrama AP IX 359, atribuido a Posidipo o al comediógrafo Platón, y se presenta en forma de epístola:

## I

(Ms. BMV, f. S. M. 6363, n.º 6)

Martinus Buliphoni suo S. D.

ex codice Bibliothecae nostrae, Nicephori Gregorae  
manu exarato.

Vide Antholog. pag. 27

Eidyllio de *Vita humana* imitatus est Ausonius

- Ποίην τις βιότοιο τάμη τρίβου; εἰν ἀγορῇ μὲν  
 Νείκεα καὶ χαλεπαὶ πρήξιες· ἐν δὲ δόμοις  
 Φροντίδες· ἐν δ' ἀγροῖς καμάτων ἄλις· ἐν δὲ θαλάσση  
 Τάρβος· ἐπὶ ξείνης δ', ἦν μὲν ἔχῃ τι, δέος·  
 5 Ἦν δ' ἀπορῆς, ἀνηρόν. ἔχεις γάμον; οὐκ ἀμέριμνος  
 Ἔσσειαι· οὐ γαμεῖς; ζῆς ἔτ' ἐρημότερος.  
 Τέκνα πόνοι· πῆρωσις ἄπαις βίος, αἱ νεότητες  
 Ἄφρονες· αἱ πολιαὶ δ' ἔμπαλιν ἀδρανέες.  
 Ἦν ἄρα τοῖν δυοῖν ἐνὸς αἵρεσις, ἢ τὸ γενέσθαι  
 10 Μηδέποτ', ἢ τὸ θανεῖν αὐτίκα τικτόμενον  
 [v. 1 τάμοι. v. 5 ἀπορεῖς. v. 10 τε...

<sup>31</sup> MV. 184: «*Versio plurimorum Anthologiae Epigrammatum, MSS. Paucula habet Gregorius Majansius, quae cum ipsis exemplaribus procul dubio contendunt*». Mayans, sin embargo, tenía conocimiento de que el deán había hecho obsequio de un número indeterminado de versiones de epigramas griegos al príncipe de Campo-florido, hermano de don Miguel Reggio a quien el deán envió una disertación sobre unas monedas halladas en Cartagena (cf. *Ep. 149*, p. 251) publicada por Mayans en sus *Cartas morales* (I 377-400). El propio Martí así se lo había confesado: «Este señor príncipe de Campo Florido ha dado en la flaqueza de pedirme dísticos, y, siempre que nos vemos, le he de llevar algún bocadillo, que se lo dicto de memoria. Si tuviera por lo menos la Anthología griega,

Quae vitae sectanda est semita? Praebet  
 Lites, rixosa et jurgia, triste forum.  
 Anxia cura domi, ruri labor, aequore cuncta  
 Plena metu: sunt at suspiciosa foris.  
 Degere vitam inopem miserum est. Si ducitur uxor,  
 Accersis curas. Hac sine solus eris.  
 Prole vigere labor. Triste est si vixeris orbus.  
 Cruda aetas amens, calva senecta gravis.  
 Optandum est ergo alterutrum: numquamve fuisse,  
 Si vel statim post ortum occubuisse suum.  
 Emmanuel Martinus  
 Epigrama est Posidippi, sive (ut aliis placet)  
 Cratetis Cynici

Las restantes versiones están debidamente fechadas. Dedicadas por carta a Mayans, conocemos las circunstancias de su elaboración. La segunda corresponde a un dístico de Páladas (*AP XI 381*).

## II

(Ep. 159 Mestre)

Martí a Mayans (16 de enero de 1733)

Amigo estimadísimo y dueño. Allá va esa friolera, aunque Vm. me acuse de pueril. Y no será impropio; pues se dice vulgarmente, que los viejos vuelven a la edad de los niños. Esta madrugada, hallándome desvelado, me vino a la memoria aquel dístico griego antiguo, que hablando de las mujeres dice:

Πᾶσα γυνή χόλος ἐστίν, ἔχει δ' ἀγαθὰς δύο ὥρας,  
 τῶν μίαν ἐν θαλάμῳ, τῶν μίαν ἐν θανάτῳ.

y pareciéndome que podía decirse con más lepor y donaire en la lengua latina, lo traduje así:

Foemina quaeque viro praebet duo tempora laeta.  
 Scilicet in thalamo, scilicet in tumulo.

Todo el artificio y gracia del dístico griego consiste en la paronomasia de las voces: θαλάμῳ y θανάτῳ. Que me parece quedan expresadas en las latinas *thalamo* y *tumulo*. *Haec scire te volebam*. Vale

Tibi addictissimus  
 Martinus

(Sr. D. Gregorio Mayans)

La tercera es la del *adespoton AP IX 133*:

---

me hallaría con una mies muy fecunda. Sin embargo, de eso se hace lo que se puede» (*Ep.* 162 [30 de enero de 1783], p. 269). Conocida esta circunstancia se explica perfectamente el título asignado por don Gregorio a esta faceta de la producción martiniana.

III  
(Ep. 161 Mestre)

Martí a Mayans 23 enero de 1733

Amigo estimadísimo y dueño: Creo que es verdad lo que Vm. me dice en su carta, que está deseando tenga yo malas noches. La pasada fue pesadísima para mí. Y habiéndome incorporado en la cama, como la imaginativa no puede estar parada, me vino revoloteando a la cabeza un dístico, que creo ser de Metrodoro y no está impreso, que dice como va en el papelillo adjunto; el tal Metrodoro fue *μισόγαμος* y *μισογύναιος*. Y aunque yo no soy lo último, pero sí lo primero, dióme gana de explorar mi musa y ver si podía la lengua latina llegar a la alma de la griega y lo traduje con el dístico correspondiente. Vm. no ignora que los viejos somos dos veces niños:

El amigo D. Tomás está hoy con el achaque de jaqueca. Y por discurrir que no escribirá lo hago yo. Vale. Alicante, a 23 de enero de 1733.

Tuus  
Martí

Metrodori, ut ego autumnus, nondum editum

Εἰ τις ἅπαξ γήμας πάλι δεύτερα λέκτρα διώκει  
ναυηγὸς πλώει δις βυθὸν ἀργαλέου.

Coniuge qui amissa thalami nova vincula quaerit,  
Hic vult insidiis bis dare vela notis.

La cuarta versión, cuyo texto griego —así como el de las anteriores— aparece en la edición de Mestre desfigurado feamente por las erratas, pertenece al epigrama *AP XI 50*, obra de Automedonte y no de Metrodoro, a quien se lo atribuye la flaqueante memoria del deán. Martí le anunciaba a su amigo su envío en carta del 6 de febrero de 1733:

Ya ha dos días con dos noches que padezco un profluvio de vientre con vómitos. Y dicto esta desde la cama, no hallándome enteramente convalidado. Sin embargo de eso, allá va ese bocadillo que es hexásticho de Metrodoro sobre el asunto de mujeres<sup>32</sup>.

No obstante, el deán olvidó por descuido incluir en su misiva el epigrama con su versión latina, ya que días después volvía de nuevo sobre el tema.

Allá va ese hexásticho. Quiero ver si a fuerza de desengaños y documentos de hombres sabios, puedo mantener a Vd. en el celibato. Que creo que me costará poco trabajo. Nunca lo será para mí el servir a Vd. a proporción de lo que le amo. Dios guarde a Vd. los muchos años que puede y le suplico. Alicante a 13 de febrero de 1733<sup>33</sup>.

Pero las buenas intenciones de Martí —que en cierto modo se vieron compensadas con el éxito, ya que Mayans no contrajo matrimonio hasta 1740— fueron obstaculizadas también

<sup>32</sup> Ep. 164, p.272.

<sup>33</sup> Ep. 165, p. 274.

esta vez por algún travieso amorcillo enfurruñado. Tomás Fabián como si algo se barruntase, no metió los versos grecolatinos en el sobre correspondiente a esta carta, sino en el de la del día 20 de febrero de 1733, confundiéndolos con otra composición cuyo envío anunciaba Martí:

Para que Vd. no se vaya de vacío, allá va ese epigrama decástico en que me he entretenido algunos ratos para no estar del todo ocioso. Vd. le corrija y estudie con reflexión esos desengaños, para disponer el sistema de su vida en que consiste la mía<sup>34</sup>.

Al menos, ésa es la impresión que se obtiene de la lectura del epistolario, según ha sido publicado por Mestre. Pero, si se repara que la primera versión epigramática consta precisamente de diez versos, surge la duda de si no sería ésta la que debiera figurar aquí. Téngase en cuenta que dicha versión —no vista por Mestre— se encuentra actualmente en la BMV en tanto que el supuesto «hexástico» de Metrodoro se halla en la BAHM. No es, por tanto, inverosímil que se haya traspapelado induciendo al error de colocar la apostilla de Tomás Fabián a la epístola n.º 167, en lugar de la n.º 165 que es la que le correspondería. Asimismo extraña que en la edición de Mestre aparezca solamente el texto griego del epigrama, que puede leerse, sin embargo, junto con la traducción latina en la lámina siguiente a la p. XXXIII.

## IV

Ex Codice Ms<sup>o</sup>. olim Bibliothecae nostrae.

Puto esse Metrodori

Εὐδαίμων πρῶτον μὲν ὁ μηδεὶν μηδὲν ὀφείλων,  
 Εἶτα δ' ὁ μὴ γήμας, τὸ τρίτον ὅστις ἄπαις.  
 Ἦν δὲ μανεῖς γήμη τις, ἔχει χάριν, ἦν κατορύξει  
 Εὐθὺς τὴν γαμετὴν προῖκα λαβὼν μεγάλην.  
 Ταῦτ' εἰδὼς σοφὸς ἴσθι· μάτην δ' Ἐπίκουρον ἔασον  
 Ποῦ τὸ κενὸν ζητεῖν, καὶ τίνες αἱ μονάδες.

Felix est qui non alieno obstringitur aere,  
 Expers deinde tori, postmodo prole carens.  
 Si uxorem ducat, poterit detergere crimen,  
 Aufert defossa coniuge si quis apes.  
 Ista tene, et sapies. Epicurum negliges frustra  
 Quaerentem vacuum quasque vocat monadas.

Tanto este epigrama como el primero se encontraban en el código que pudo comprar en Andalucía, junto con otros, según informaba el deán a Joseph Borull en carta de 17 de agosto de 1715 (*Ep.* III 21), sobre la que se basó Mayans en *MV* § 90.

Por último, a modo de apéndice, podríamos añadir aquí la versión del epigrama n.º 92 (*AP* IX 414) de la colección martiniana:

<sup>34</sup> *Ep.* 166, p. 276.

Ἦ παλιουρος ἐγώ, τρηχὺ ξύλον, οὖρος ἐν ἔρκει.  
 Τίς μ' ἄφορον λέξει, τὴν φορίμων φύλακα;

In mg.: Hoc distichon gemini in membranis corruptum emendavi. Factum est in Paliurum, qui saepimentum horto praestabat. Salm. p. 1166

Sum Paliurus ego quo septum hunc adspicis hortum.  
 Frugiferas servo, sed nihil ipse fero.

\* \* \*

### III. LA EPÍSTOLA A ZONDADARI

Con fecha de 13 de diciembre de 1706, enviaba Manuel Martí —que a la sazón trabajaba en Madrid para el duque de Medinaceli— a Alejandro Zondadari, hermano del nuncio apostólico, íntimo amigo suyo y «caballero de grande erudición y elevadísimo ingenio»<sup>35</sup> una larga epístola con la historia de la formación de la Antología griega. Martí había conocido a ambos hermanos en la Corte y encontró en ellos un auditorio entusiasta de sus trabajos.<sup>36</sup> Agradecido quiso corresponder con la amabilidad de uno de ellos dedicándole este estudio. Años después, cuando Mayans tramitaba la publicación de las epístolas martinianas, el deán significaría su deseo de que en la colección de las mismas figurase debidamente ésta.<sup>37</sup> Gracias a ello la «disertación sobre el autor de la Antología» sería difundida en Europa en la reedición amstelodamense de los *Epistolarum libri duodecim*.

Pero no fue ésta la única ocasión en que tocó Martí el tema. Satisfecho con su trabajo, se lo resumió a los pocos días de terminarlo al marqués de Mondéjar en carta que igualmente fue incluida en la colección epistolar latina.<sup>38</sup> Un año más tarde le remitía una copia a Miñana de la Epístola a Zondadari teniendo buen cuidado de adjuntar la traducción latina de los textos griegos, por dudar tal vez de los conocimientos helénicos de su corresponsal. De esta carta, que no hemos podido ver, tenemos noticia por Justo Pastor Fuster quien, a propósito de los dos excelentes tomos de cartas y opúsculos de Martí, Miñana y otros poseídos por el señor Borrul, dice lo siguiente:

En el primero hay una carta inédita de Martí a Miñana, folio 20 vuelto; y en el principio del segundo, otra suya al mismo a 12 de las calendas de enero de 1708, en que se inserta la Disertación que en el año anterior había dirigido a D. Alejandro Zondadari, Abad de San

<sup>35</sup> *Ep.* 139 (20 de abril de 1732), p. 228.

<sup>36</sup> Especialmente en Alejandro, el cual «saltaba de la silla» mientras Martí le leía el Περὶ παθῶν y le instaba a concluirlo. «porque quería imprimirlo a sus costas» (*ibid.*, pp. 228-229).

<sup>37</sup> *Cf. Ep.* 173 (24-IV-1733), p. 285: «También debe copiarse la disertación sobre el autor de la Antología»; y *Ep.* 180 (19 de junio de 1733), p. 303: «La Anthología no la escribí al cardenal Zondadari, como Vm. me insinúa, sino a su hermano Alejandro Zondadari que es hoy arzobispo de Siena. si no me engaño. Bien sé que al Cardenal no la envié. Vm. me saque de esta duda».

<sup>38</sup> *Ep.* V 5.

Salvador y hermano del Nuncio de S. S. en nuestra Corte, sobre la Antología, con la particularidad de que en dicho tomo están traducidos, del griego al latín, todos los versos que contiene: lo que no ejecutó en la carta dirigida a Zondadari, que es la 5.<sup>a</sup> del libro 4.º de las de Martí.<sup>39</sup>

Una copia de esta carta, con las traducciones latinas tachadas para que no se imprimiesen, fue la que sirvió de base al texto de la edición madrileña.<sup>40</sup>

Mayans no citó por separado la disertación martiniana en el catálogo de las obras del deán, por considerarla incluida en la mención genérica de los *Epistolarum libri duodecim*,<sup>41</sup> pero le dedicó un apartado entero de la biografía,<sup>42</sup> basándose en la epístola a Mondéjar.<sup>43</sup> Consciente de la importancia filológica de este estudio, años más tarde Mayans daría en las *Nova acta eruditorum Lipsiensium* de 1738 la siguiente noticia del mismo, dentro de la amplia reseña martiniana<sup>44</sup>:

Si nihil boni et laude nostra dignum haberent hae epistolae, certe copiosa illa de auctore Anthologiae Graecae dissertatio, quam litterae ad Alex. Zondarium nobis exhibent, et in aliis ad March. Mondexarenses tamquam in compendium redactam legimus, una nobis legendi molestiam compensaret. Ita enim hic quaecumque de variis epigrammatum veterum collectionibus, harumque auctoribus commemorari poterant, docte noster et accurate edisseruit, ut ab ejus industria nihil possit amplius desiderari: cumque ad manus ipsi fuerit codex Anthologiae MS. quem Vaticana servat, omnibus aliis praefendus, hinc varia alibi non obvia, Graeca epigrammata depromsit, unde, qui fuerint collectionis hujus auctores primi, optime cognosci potest. Nec haec attulit tantum, sed oculo etiam critico lustravit, et passim non infeliciter emendavit, ut quam Graece etiam doctus et artis interpretandi peritus sit Martinus vel hinc existimari possit.

Tampoco se le escapó a Wesselingio el mérito del deán en ese punto, aunque lo pretendiera reducir a sus debidos límites con las siguientes precisiones:

Vide modo et Epistolam, qua de auctore Collectionis Graecorum epigrammatum disputat. Eo quidem in genere pari se diligentia exercuerat elegantis ingenii vir, Franciscus Vavassor, quod Em. Martino latuisse credibile est: utramque dissertationem inter se si contenderis, et comparaveris, facile animadvertes, neutrum ubique verum pervidisse, neque primas tamen Decano Alonensi negare posse. De L. Holstenio alia res; cujus haud dissimiles ad Stephani Γάδαρα conjecturas si vidisset, sine dubio ab eo sibi cavisset errore, quem in patria Meleagri Gadareni designanda admisit.<sup>45</sup>

<sup>39</sup> *Biblioteca Valenciana*, pp. 23-24.

<sup>40</sup> Cf. *Ep.* 180 (19 de junio de 1733), p. 303.

<sup>41</sup> *MV* § 195.

<sup>42</sup> *MV* § 64.

<sup>43</sup> *Ep.* V 5.

<sup>44</sup> Cf. F. Cerdá, «Commentarius de praecipuis rhetoribus Hispanis» en *Gerardi Joannis Vosii Rhetorices contractae sive partitionum oratoriarum libri quinque... Matrili Anno MDCCLXXXI*, pp. 121-122, nota

<sup>45</sup> Cf. «Lectoribus S. D. Petrus Wesselingius», p. 2, del vol. I de los *Emmanuelis Martini, Ecclesiae Alonensis Decani, Epistolarum libri duodecim. Accedunt auctoris nondum defuncti vita, a Gregorio Majansio conscripta, nec non praefatio Petri Wesselingii. Amstelædami. Apud J. Weststenium et G. Smith. MDCCXXXVIII.*



Wesselingio tiene su parte de razón. Martí, si no tuvo en sus manos durante su estancia en Roma la obra del jesuita francés Franciscus Vavassor (François Vavasseur) *De epigrammate* que se publicó en París en 1669, difícilmente la pudo leer a su regreso a España, donde se encontró con la penuria bibliográfica de que tanto se queja. Con mayor razón tampoco la pudo encontrar entre las obras completas de dicho autor editadas en Amsterdam en 1709, ya que la epístola a Zondadari es del año 1706. Más que algo «credibile» nos parece esto una evidencia. Sin embargo, Wesselingio se engaña al suponer que Martí no manejó los comentarios de Lucas Holstein al *De urbibus* de Esteban de Bizancio, obra de la que tomó, según vimos, buena parte de los materiales de su Ἐπιγραμμάτων τῶν ἑπιγραμμάτων.

Fabricius en su *Bibliotheca Graeca*, inducido probablemente por las palabras ligeramente despectivas de Wesselingio, comete la injusticia de atribuirle a Vavassor la primacía en estudiar la historia de la Antología griega, citando en segundo lugar a León Allacio —cuya obra apareció en 1640— y en tercero a Martí. Corregidos después algunos errores de apreciación de Fabricius en la reedición de la *BG* por Harles en 1795, se le hace a Martí justicia en la noticia sobre Meleagro que aparece en las págs. 416-419 del tomo IV. Pocos años antes, Meineke supo apreciar en todo su valor la epístola a Zondadari, al reimprimirla íntegra en su *Μελεάγρου τὰ σωζόμενα, edita a recensione Brunckii cum commentario*, Lipsiae 1789.

Pasemos, pues, ahora a ocuparnos del contenido de nuestro opúsculo, una vez que nos son conocidas sus fuentes por el análisis de *AE*. Un lector del mismo desconocedor de la existencia de la colección martiniana de epigramas griegos, se imaginaría los hechos en el sentido de que Martí habría desistido de historiar la formación de la Antología griega al dar con la Epístola de León Allacio a Gabriel Naudeo, cuando lo sucedido fue en realidad exactamente lo contrario. La lectura de León Allacio le dio a conocer la existencia de P 23 y sus escolios marginales, encendiéndole el deseo de hacer un estudio más profundo y pormenorizado del problema, cosa que podía realizar por tener conocimiento de algunas observaciones preciosas de Holstenio que su predecesor ignoraba. Con ellas y el subsidio de otros datos, Martí, quien ciertamente no andaba menguado de acumen crítico, estaba en situación perfecta para tratar, como asegura, el tema *uberius atque enucleatius*.

En un pasaje de la Epístola a Zondadari se dice: «In Bibliotheca Barberina exstat *Corona isthaec Meleagri, manu exarata, in qua hoc legitur sepulchrale distichon (scil. AP VII 416)*». El lector incauto pensaría inmediatamente que Martí tuvo acceso al *apographon Barberinum* (extracto de Holstenio del *apographon Salmasianum*), cuando en realidad lo conoce indirectamente por el *De urbibus*. En la p. 5 de *AE*, efectivamente, en nota al epigrama n.º 23 de dicha colección (reproducido íntegramente con su *lemma* en la Epístola a Zondadari), se dice textualmente: «Meleagri στέφανος, sive antiqua epigrammatum collectio in Biblioth. Barberina exstat. in quo Opere haec reperiuntur. apud Holsthen. *ibid*». No puede haber demostración más clara de que quien esto dice, dejándose engañar como el resto de sus colegas, por la autoridad de Holstenio, creía que éste había tenido acceso a un misterioso códice que contenía tal cual, sin aditamentos posteriores, la verdadera «Corona» confeccionada por el propio

Meleagro. Pero esto no excluye el hecho de haber venido de Holstenio el principal impulso de este estudio filológico.

En efecto, Martí toma de Holstenio la asociación de *AP VII 418* (= *AE*, p. 25 n.º 24) con *AP VII 417*, donde Meleagro cuenta su vida (no recogido en *AE* y reproducido entero en la Epístola). En el v. 5 del último de dichos epigramas Estéfano, Brodaeo y Opsopaeo habían corregido el ininteligible Πρώτα μὲν ἰππεύεις συντροχάσας Χάρισιν en Πρώτα Μειππείαις συντροχάσας Χάρισιν. Esto le indujo a Holstenio a proponer para el v. 6 del primero la lectura Μειππείαις ἠγλαΐσαν Χάρισιν en lugar del incomprensible μελητειοῖς etc. Martí, que aprobó debidamente la sugerencia en *AE*, p. 26, al margen del epigrama n.º 24 de su colección, la hace suya ahora olvidándose injustamente de mencionar a su autor. Y no sólo se la apropia, sino que en ella se basa fundamentalmente para la datación de Meleagro.

Es curioso, en efecto, que Martí no recogiera el escolio marginal del lemmatista de P 23 referido a Meleagro: ἤκμασεν ἐπὶ Σελεύκου τοῦ ἔσχάτου. Pero esta omisión no implica desconocimiento del mismo, por lo menos de segunda mano. Aparece, como vimos, en el primer *excerptum* de la Epístola de León Allacio, a cuyo margen Martí se cuidó bien de anotar que el reinado del último Selúcida sólo duró el bienio de 97 a 96 a. C., para tachar después la observación, estimando sin duda el dato irrelevante. Como la crítica moderna, Martí pensó que dos años representan un margen cronológico excesivamente estrecho para encuadrar en él la *akmé* de nadie.<sup>46</sup>

En defecto de otros datos, deslumbrado por la corrección holsteniana, nuestro helenista parece considerar equivalente de contemporaneidad el hecho de cultivar un mismo género literario, dando sin más por sentado que Meleagro fue contemporáneo de Menipo. Le corrobora en esta opinión un pasaje de Diógenes Laercio (VI 8, 99), quien, sin otra base quizá que los dos epigramas biográficos citados, deduce que el poeta y el filósofo cínico no sólo fueron paisanos, sino también coetáneos. No contento con esto, Martí pretende apoyar su inferencia con sendos pasajes de Estrabón (XVI 2, 29) y de Esteban de Bizancio (s.v. Γάδαρα), a pesar de no afirmarse en ellos la contemporaneidad, sino exclusivamente la patria común de ambos. De ahí que asigne una fecha excesivamente temprana<sup>47</sup> a Meleagro, aunque no del todo descabellada, habida cuenta de que careció del tiempo necesario para hacer un análisis exhaustivo de la evidencia interna y externa de todos los epigramas de la Corona de dicho poeta.

Quizá haya también un poco de precipitación por parte de Martí en inferir de la alusión a las Μειππείαι Χάριτες —esta vez siguiendo a Ateneo (IV 52b)— la existencia de una obra

<sup>46</sup> «The “Last Seleucus” was Seleucus VI Epiphanes Nicator, who reigned for about one year only (96-95 B.C.), and a *floruit* pinned to a single year is not very helpful»; (A. S. F. Gow, D. L. Page, *The Greek Anthology, Hellenistic Epigrams*, Cambridge, 1965, p. XV).

<sup>47</sup> Según Martí, Meleagro vivió, al igual que Menipo, en la época de Seleuco Filopátor, que comenzó a reinar el 186 a. C. Para Gow y Page, *op. cit. (vide supra)*, p. XVI, la «Corona» debió de componerse antes de la muerte de Antípatro (uno de cuyos poemas es de ca. 150 a. C.), poeta incluido en ella, y antes de la publicación de los poemas de Filodemo de Gádara (nacido ca. 110 a. C.), no recogidos en la colección; a comienzos, pues, del siglo I a. C. (p. ej., 96/5). Ambos filólogos vienen a coincidir, aunque por otro camino, con el lemmatista del Cod. P 23.

del poeta helenístico intitulada «Las Gracias» (Χάριτες). Pero en su haber ha de registrarse el hecho de que tanto en este caso, como en el anterior, no se saca las conjeturas del caletre, sino de sugerencias documentadas en los textos, lo que es siempre el más recomendable método filológico. A quienes recriminaren por ello al deán de falta de espíritu crítico, se les podría replicar poniéndoles como ejemplo su rechazo de una noticia cronológica, precisamente por falta de verosimilitud. Que nuestro erudito es buen filólogo lo manifiesta, por un lado, su inclusión de Hermodoro en el censo de los poetas seleccionados por Meleagro, por descubrir una mención a su persona en los vv. 43-44 del Proemio de la Corona (AP IV 1) y encontrar en la Antología Planudea una composición suya (AP XVI 170). Por otro, su insistencia en afirmar que Meleagro militó, al menos en su juventud, en las filas cínicas, es algo que hoy se admite pero que se prestó a discusiones en el siglo XVIII.<sup>48</sup>

Frente al escueto esquematismo del *excerptum* n.º 1 de León Allacio, incompleta repetición del escolio de P 23 (incluso omite, lo que no se le escapa a nuestro humanista, que la primera «Corona» estaba dispuesta alfabéticamente), ¡cuánta mayor riqueza de datos y de elaboración filológica en Martí! Ante eso, los inevitables errores de toda construcción humana pueden fácilmente excusarse. Uno de ellos, señalado por Wesselingio, deriva del estado del texto ms., todavía no sometido al proceso de depuración de las obras repetidamente impresas, y se refiere a la fijación del lugar de nacimiento de Meleagro en «Gadaris, seu potius Atthide, oppido ad Euphratem, haud procul Gadaris». El sacarse de la manga —*sit venia verbo*— una supuesta localidad llamada Átide<sup>49</sup> cercana a Gádara deriva de la lectura de un texto que se presenta de esta forma (AP VII 417, vv. 1-2):

Νᾶσος ἐμὰ θρέπτειρα Τύρος· πάτρα δέ με τεκνοῖ  
 Ἄθις ἐν Ἀσσυρίοις ναιομένα Γάδαροις  
 (Una isla fue mi nodriza, Tiro; la patria que me engendró  
 fue Átide situada en Gádara la asiria)

En lugar de ofrecerse el segundo verso, como en las ediciones modernas, de esta guisa: Ἄθις ἐν Ἀσσυρίοις ναιομένα, Γάδαρα donde Ἄθις es adjetivo con una referencia cultural, no étnica o geográfica («la patria que me engendró es una ciudad ática —es decir helenizada— situada en Asiria: Gádara»). ¿Puede censurarse a Martí que, con un texto así a la vista, creyera hallarse ante una pequeña localidad o demo de Gádara?

De no menor mérito es la datación martiniana —algo que asimismo se le quedó en el tintero a León Allacio— de la Corona de Filipo de Tesalónica. Combina para establecer su fecha de composición la evidencia externa deparada por dos epigramas, AP IX 307 (alusión al nacimiento de un laurel en un altar de Augusto) y AP VI 236 (mención de la batalla naval de Actium), determinando, como era de esperar, su pertenencia a la época de dicho emperador. Tampoco aquí tuvo Martí el tiempo necesario para encontrar en los epigramas pertenecientes

<sup>48</sup> Sobre este problema, cf. Harles en Fabricius, *BG* IV, p. 417.

<sup>49</sup> La interpretación de Martí fue aceptada por Fabricius, Meineke y Harles (cf. *BG* IV 416).

a la colección de Filipo nuevas alusiones a hechos de los reinados inmediatamente posteriores.<sup>50</sup> Pero el haber marcado este hito cronológico es de por sí mérito no escaso. Menor, sin embargo, es la aportación de Martí al esclarecimiento de las sucesivas intervenciones de Agathias, Constantino Cephalás y Máximo Planudes en el proceso de recopilar nuevos materiales y en el de incorporarlos al acervo epigramático. En lo fundamental repite lo dicho por el lemmatista de *AP* IV 1 y por León Allacio.

Podríamos extendernos ahora en criticar las omisiones indudables de la Epístola a Zondadari, unas más justificadas que otras, fundamentalmente las relativas al período comprendido entre Filipo de Tesalónica (siglo I d. C.) y Agathias (siglo VI d. C.). Nada más fácil, por supuesto, para un helenista del siglo XX que señalar las ausencias de Leónidas de Alejandría (siglo I), del poeta Rufino, del gramático Diogeniano de Heraclea, de la *Μοῦσα παιδική* de Estratón de Sardes (siglo II), del *πάμμετρον* de Diógenes Laercio (siglo III), de los epigramas cristianos de Gregorio Nazianzeno (siglo V), etc. Pero nada también más injusto. Tampoco es menester, nos suponemos, señalar los defectos del *textus receptus* griego en época de Martí. El lector los captará fácilmente y podrá juzgar asimismo del acierto o desacierto de las notas críticas y correcciones del deán. Extendernos en el detalle nos parece ocioso, y tanto para eximirnos de esta obligación, como para facilitar la lectura de este singular opúsculo, reproducimos anastáticamente el texto de la edición matritense de 1735 con un puñado de notas adicionales. Parte de lo que aquí no haya quedado suficientemente explícito, allí encontrará su aclaración debida.

El carácter pionero de la Epístola a Zondadari, los primores de su prosa latina, su precisa erudición y exacto razonar hacen de ella una auténtica joya de los estudios helénicos. Su lectura nos devuelve a sus actuales cultivadores la confianza en el progreso, lento pero ininterrumpido, de la filología, así como el orgullo de continuar una tradición de siglos. En uno de los intrincados caminos por donde tantos esfuerzos siguen discurriendo le correspondió a un español el papel de precursor. Era, por tanto, un piadoso deber sacarle del injusto olvido de quienes, sin saberlo, tenían contraída con él una deuda de gratitud científica.

#### IV. TEXTO

<sup>50</sup> Como «upper limit» para la corona de Filipo Gow y Page ponen la primera década del siglo I d. C., como «lower limit» fechas —sugeridas por la evidencia externa— que llegan hasta el principado de Calígula (37-41 d. C.) inclinándose por el 40 d. C. (cf. *The Greek Anthology. The Garland of Philip and some Contemporary Epigrams*, Cambridge, 1968, pp. XLV-XLIX).

## EPISTOLARUM LIBER IV.

361

- v. *EMMANUEL MARTINUS*  
*Alexandro Zondadario Ecclesiae Senensis Archi-*  
*presbytero, Abbati Divi Salvatoris, & Prae-*  
*posito Pistoricensi, Viro ornatissimo*  
*& fautori suo S. D.*

*Mantuam Carpetanorum.*

**D**Iu mihi cogitanti, Vir doctissime atque integerrime, quonam potissimum indicij genere memorem acceptorum abs te beneficiorum animum mentemque significarem; nullum profectò visum est nec sincerius, nec praestantius, quàm si aliquo studiorum nostrorum, monumento inita abs te gratiae testificationem posteris exaratam relinquerem. Praesertim cum eo semper in me fueris animo, ut ( quae tua est humanitas ) ingeniolum nostrum & literulas, si quae modò sunt, minimè habueris despiciatui. Igitur cum per hos dies, otij potiùs exercendi causâ animique oblectandi, quàm ut diligentiam putidiùs ostentarem; disquisitionem illam, sanè quàm implexam, mihi enodandam susceperim, de Auctore Collectionis veterum Epigrammatum; eique, ut in proverbio est, summum jam assuerim centonem; nihil duxi antiquius, quàm, si quid de-

mum

mum id est lucubrationis, pro jure officii & observantiae in te nostrae, ad te mittere. Tu in me vel castigando, vel adinonendo, cā utere libertate, qua debes in hominem impensè tibi addictum.

Epigrammatum Graecorum Collectione, quae *Anthologiae* nomine circumfertur, vix aliquod ad nos pervenit eruditae antiquitatis monumentum, vel utilius, vel illustrius. Multi enim qui bene de literis meruerunt, longā oblivionis caligine obvolverentur, nisi eorum nomina, per has veluti propagines, ad aevum essent nostrum transmissa & propagata. Multorum etiam scripta funditus interciderent, quorum nos desiderium conficeret. Adde, argumentorum varietatem, sententiarum acumen, facetiarum leporem, multiplicem rerum abstrusarum notitiam, totiusque antiquitatis veluti complexum. Unde, tanquam è penu locupletissimā, quidquid libuerit, depromere licet. Tanti igitur operis dignitatem cum animo meo reputanti, subiit aliquando cogitatio de Auctore ejus Collectionis: praesertim cum viderem, eam rem eruditorum plerisque ignotam, aliquibus verò non benè compertam. Omnibus denique negotium facessere. Quae quidem cura cum acrius me pugugisset; omnes jam adhibueram nervos ut hanc rem eruerem; operique altius me accinxeram; quin  
inci-

## EPISTOLARUM LIBER IV. 363

incidi opportune in Epistolam quandam Leonis Allatii ad Gabrielem Naudaeum, quae exhat in Responsis Fortunii Liceti ad quaestraper epistolae. In qua Vir ille eruditissimus diligentiae meae praecurterat, consulto etiam insigni illo Palatino codice, nunc Bibliothecae Vaticanae, quem ego huic rei indagandae accuratus evoliveram: copiam mihi ejus faciendecuratio Laurentio Zaccagna, ejus Bibliothecae Curtoe dignissimo, mihi que, quandiu egi inUrbe, omnibus officis conjunctissimo. Igitur ab ea cogitatione tum retractus, aliò animun adjeceram. Tametsi non dissiderem, me, illa ipsa quae Allatius scripserat, longe uberioris arque enucleatis mandare literis possent. Nam ille, ut canis Nilum, obiter tantum ac in transcurtu, argumentum hoc delibat potius, quam abfolvit. Totius autem rei accuratius explanandae cupidine quadam nunc denudatus, ea quae super hac re comperta mihi fuerat, in medium proferam confusus fore, ut nosser hic labor Graecarum literarum studio: sis nec inutilis omnino evadat, nec injocundus. Primus igitur omnium, qui Graeca Epigrammata hinc inde dispersa, in unum corpus collegit, fuit Meleager Eucratii filius, natione Phoenix è Palaestina, patria Gadarensis. Hic nempe, vetustiorum Poetarum Epigrammata cogens scitiora, Audacterum nomina litera-

tarum ordine digessit, eamque Collectionem CORONAM inscripsit, dicavitque cuidam, cui nomen Diocli. Quod disertè habetur in Codice illo Palatino, qui Heidelbergâ Romanus translatus est. Cui praejecta est Corona Meleagri, in cujus margine haec annotata sunt, minutissimo caractere\*, literisque penè abiturientibus: Οὗτος ὁ Μελεᾶχος φοῖνιξ ἦν τῶν ἀπὸ Παλαστίνης. Εποίησε δὲ τὸν θαυμάσιον τριπλῶν ἐπιγραμμάτων σέφανον. Συνέταξε δὲ αὐτὸν κατὰ σοιχεῖον. Et paucis interjectis: ὁ Μελεᾶχος Γαδάρησος ἦν, τὸ γένος Σύρος. Επελεύτησεν ἐν Κω τῇ νήσῳ Recensitis deinde Poëtarum nominibus, subjungit: Ἐγραψε δὲ τὸν σέφανον πρὸς Διοκλέα. In Bibliotheca Barberina exstat Corona isthacc Meleagri, manu exarata, in qua hoc legitur sepulchrale distichon:

Εἰς τὸν σφὸν Μελεᾶχον, τ̄ τοὺς σέφανος  
τῶν ἐπιγραμμάτων πλεῖξαντα, τ̄ υἱὸν  
Ευκράτους τῷ Γαδάρησος.

Εὐκράτῳ Μελεᾶχον ἐχῶ, ξένε, τὸν σῶ  
Ἐρῶσι

Καὶ Μούσῃς κερᾶσαντ' ἠδυλόγους Χάριτας.  
Narus est Meleager, uti diximus, Gadaris, seu  
po-



potius Atthide, Oppido ad Euphratem, haud procul Padaris. Utrumque enim habemus ex duplici epitaphio, quae homo, famae suae non incuriosus ante funus sibi exaravit, senio jam confectus. In quibus genus suum, patriam, parentes, ingenium, & scripta recenset. Quorum alterum exstat libro tertio *Anthologiae*. Alterum exhibet Codex Barberinus. Prioris exemplar huiusmodi est:

Νᾶσος ἐμὰ θρε' πῆρα τυ'ρος· πάτρα δέ με πικνοῖ  
 Ατθίς, ἐν Αοσυριοῖς νομομένα Γαδάροις. (χρος,  
 Εὐκράτῳ δ' ἐβλασον ὁ σὺν Μούσαις μελέα-  
 Πρωτὰ Μενιπωείαις σωτροχάσας χάρισιν.  
 Εἰ δὲ Σύρος τί τὸ θαῦμα; μίαν, ξένε, πατρί-  
 δα κόσμον

Ναίομεν· ἐν' θνατοῖς πάντας ἐπικτεχάος.  
 Πικλυητῆς δ' ἐχάραξα τάδ' ἐν δέλτοισι πρὸ  
 τῷ μβϞ.

Γῆρας γὰρ γεῖτον κ' ἀγ' ὑ'θ'εν αἰδέω  
 Ἀλλὰ με τ' ἄλιον ἢ πρεσβύτην σὺ προσειπὼν  
 Χαίρειν, εἰς γῆρας κ' αὐτὸς ἴκοιο ἄλλον.

Posterius autem ita se habet: (τραϞ)

Πρωτὰ μοι Γαδάρων κλειτὰ πόλις ἐ' ὤλετο πά-  
 Η' ὑδρωσὴν δ' ἱερά δεξαμένη με τυ'ρος.

Εἰς

Εἰς γῆρας δ' ὅτ' ἔβην ἢ δ' ἰα θρεψαμένη Κως,  
 Κα' με θετὸν (1) μερόπων ἀΐον ἐγχοτρόφει.  
 Μοῦσα δ' εἰν ὀλίγοις μετὸν Εὐκράτῳ μελέα-  
 Παῖδα Μενιπείας ἠγλάισαυ χάρισιν. (2)ρον

In utroque hoc epigrammate incubabat mendum, quod facile deterfimus. In primo enim legebatur: Πρωτα μεν' ἰπυείας, in secundo verò: Παῖδα μελητειοῖς. quae vox nihili est. Pro quibus restitūimus: Μενιπυείας. De priorī, jam nos antè monuerant Henricus Stephanus, Joannes Brodaeus, & Vincentius Orsopoeus. De hoc ultimo, in proclivi res est. Fuit enim Meleager Menippi aequalis, & civis, & in scurrilibus aemulator, ejusdemque cum eo sectae. Diogenes Laërtius cū dixisset Menippum fuisse ἀνέκαθεν, sive à majoribus, Phoenicem, subjungit: τὰ δὲ βιβλία ἀυτοῦ πολλοῦ καταγέλωτος γέμει, ἢ τί ἴσον τοῖς μελεάγροισι κατ' αὐτὸν γενομένους. Strabo Lib. XVI. viros illustres Gadaris ortos recensens: Εὐκράτην γὰρ τῶν Γαδάρων φιλόδημος τε ὁ Ἐπικύρειος γέγονος, ἢ μελεάγρος, ἢ μενίππος ἀπασδογέλοισι, ἢ θεόδωρος ὁ καθ' ἡμᾶς ῥήτωρ. Theodo-

[1 μερόπων.] Meropes dicti sunt Coi, à Merope Triopae filio.

## EPISTOLARUM LIBER IV. 367

dorus nempē ille, qui Tibērii Caeſaris naturā ſagaciter perſpectā, appellabat eum, πῆλον αἰκίαν πεφουκτερον, *lutum ſanguine mactatum*, ut eſt apud Suetonium in Tibērio. Stephanus quoque Byzantius: Τάδρα, πῶναι κοίνας ζυγίας, η̄ς ἀνὸχαια ἔχει ἕκαστη καὶ ἐκατέρῳ ἐπιθῆναι ἢ μείνωσιν οὐ ἀνδρῶν-λοιοις. Iccirco ait Meſager in primo epiſgrammate, ſe in iuventa una cum Muſis curiſſe Μεινωταίης χάριον, *cum Gratiis Menippis*. Id eſt, perinde ut Menippus, riſui, ſalibus jocis, & feſtivityati ſtuduiſſe. In ſecundo autem, Muſas ſe illuſtrem reddidiſſe Μεινωταίης χάριον, *Gratiis Menippis*. Quo nomine intelligit opus quoddam a ſe iucbratum, quod inſcripſit Χάριος, ſive *Gratias*, cujus exiſtat mentione apud Athenaeum in quarto: ubi Nicium ſcortum ſic alloquitur Cynicum illum Carneum Megarenſem, caeteroque Cynicos Diſtrophitas: οὐ πρόβωρον ἢ τῶν Μεινωταίης εὐδαίμων, *cu παῖς χάριον ἐμπελάττειας*, &c. Ex his omnibus facile apparet, horuiſſe praefertim hunc Meſagram ſub Seleuco Philopatore, Antiochi Magno filio, qui regnum inivit Olympiadis CXLVIII. anno primo, Aerae Seleucidarum CXXVI. ante Chriſtum natum CLXXXVI. Quo pri- mum tempore hanc Collectionem fuiſſe adornatam, non eſt cur dubitemus. Poetae autem,

è quorum floribus suam nexuit Coronam Meleager, fuere: Anyte, Moero, Sappho, Melanippides, Simonides, Nofsis, Rhianus, Erinna, Alcaeus, Sammias, Leonida, Mnafalcus, Pamphilus, Panerates, Tymnes, Nicias, Euphemus, Damagetus, Callimachus, Euphotion, Hegesippus, Perseus, Diotimus, Menecrates, Nicaenetus, Phaënnus, Simmias, Parthenis, Bacchylides, Anacreon, Anthemius, Archilochus, Alexander, Polycletus, Polystratus, Antipater, Hermodorus, Posidippus, Hedylus, Sicelides, Plato, Aratus, Chaeremo, Phaedimus, Antagoras, Theodorides, Phantias, aliique sui temporis permulti, quorum nomina non recensuit, ne lectori taedium crearet. Ac tandem Meleager ipse *σεφανοπλόκος*. Sed libet videre Meleagram ipsum, Coronam hanc elegantissimè texentem, in quadam Elegia, quae in Vaticano Codice praemittitur, nec dum, (quod sciam) in lucem edita: Ea est ejusmodi:

ΜΕΛΕΑΓΡΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΣ.

Μοῦσα φίλα πνί τάνδε φέρεις πάγκαρπον  
αἰδάν;

Ἡ' τίς ὃ ἤ π' ὕξας ὕμνοθεΐται σεφانون;

Ἄνυσσε μὲν' μελέαγρος, ἀριζάλω δέ' Διοκεῖ  
Μναμόσων, τάυται ἐξεπύνησε χάριν.

Πολλὰ

Πολλὰ μὲν ἔμωπλεξας Ἀνύτης κρίνα, πολλὰ  
 δὲ Μοιροῦς

Λείρια, ἢ Σαπφοῦς ἑαῖά μὲν ἀλλὰ ῥόδα.

Νάρκισσον τε, χορῶν μελανιπώιδε εὔχουον  
 ὕμνον,

καὶ νέον οἰνάνθης κλῆμα Σιμωνίδεω.

Συνδ' ἀναμιξ πλεξας μυρόπνουον εὐάνθεμον

Νόσιδος, ἧς δέλτα κηρὸν ἐτήξεν ἔρωσ (ἴριον

τῆδ' ἄμα ἢ σαμψούχον ἀφ' ἡδύπνοιο Ριανού,

καὶ γλύκυν Ἠρίνης παρθενόχρωτα κρόκον.

Ἀλκαίη τε λάληθρον ἐν ὕμνοπόλοις ὑάκινθον,

καὶ Σαμίη δάφνης κλωνά μελαμπέταλον.

Ἐν δὲ Λεωνίδεω θαλεροῦς κισσοῦ κορυμβῶς,

Μνασάλκη τε κόμας ὄξυτόρη πίτυος. (νῆς,

βλαίσην τε πλατάνισον ἀπέθρισε Παμφίλη οἶ-

Σὺ μωπεκτον καρύης ἐρνεσι Παγκράτιος.

Τὺ μ-

εὔχουον ] Ob dithyrambos quos scripsit, quorum est proprium τὸ εὔχουον.

δέλτα ] Malè δέλτα in Cod.

ἡδύπνοιο ] Malè in Cod. ἡδυνόσιο.

παρθενόχρωτα ] Obiit enim Virgo.

οἶνης ] Latet mendum.

Τυ'μνεω τ' εὐπέπαλον λέυκην χλοερόν τε σίω  
 συμβρον

Νικίβ, εὐφήμα τ' ἀμμότροφον παράλον.

Ἐν δ' ἄρα δαμάγητον ἴον μέλαι· ἠδύ' τε μύρτον

καλλιμάχῃ σφελῶδ' μεσὸν ἀεὶ μέλιτος.

Λυχνίδα τ' εὐφορίωνος ἴδεν Μούσησιν ἀμεινον

Ὅς Διὸς ἔκ' κούρων ἔχεν ἑπωνυμίην.

Τῆσι δ' ἀμ' ἠγήσιππον ἐνέπλεκε μαινάδα βό-

πέσσα τ' εὐώδη χοῖνον ἀμησάμενος. (τρυν,

Συν' δ' ἄμα χυ γλυκυ' μῆλον ἀπ' ἀκρεμόνων

Διοτίμα.

καὶ ροίης ἀνθή πρῶτα Μενεκράτεος.

Μυρ-

ἀμμότροφον ] In Cod. corruptè ἀμμοτροφ-  
 φον.

παράλον ] Est quod in soluta oratione dicitur  
 παράλιον.

σφελῶδ' ] Ob poemation *Ibin* inscriptum.

εὐφορίωνος ] In hoc disticho latet mendium.

Scio Euphorionem hunc fuisse Chalciden-  
 sem, natum Olymp. CXXVI. Fioruisse verò  
 sub Antiocho Magno, cujus etiam Biblio-  
 thecae fuit ab ipso praefectus. Sed quod ait  
 de cognomento, mihi tenebrae.

ΕΠΙΣΤΟΛΑΡΥΜ ΛΙΒΕΡ ΙΥ. 371

Μυρριναις π χαδον Νικυειτ, ηδ' φαειν  
Τειρινον. Ερωτη τ αγαδα Σιμειω  
Εν δε χυ εκ Αημωνος Αμωμητιο σ'Αινα,  
Βαια διακνιζων α'νθα Παρθευιδος.

Αειψαυα τ ευκαρτηδντ μελισαντων απο  
Μεσων,  
Εαυθου εκ χαλαμης Βακχυλιδεω σαχουα.  
Εν δ' αρ' Ανακρειοντ. το μεν γλυκυ κεινο  
μελισηα

Νεκταροσ εις δ' εαεγρε α'ωπορον Αβελειον.  
Εν δε χυ εκ Φορηνσ σκολιτιγχοσ ανθου ακαν-  
θου  
Αρχιδοχ. Ηικρασ εργαγυασ απ' ωκεανωδ.  
Τουσ δ' απ' Αλεξανδροιο νερεσ ορηκασ. Ελαμης,

Η δε πολυκλειττ πορφυρειν κυανου.  
Εν δ' αρ' Αμαρακον ηκε, Πολυερατην, α'νθος  
αειδων,  
φοβιοσαν π νεην κυ'τρον απ' Αππατρσ.

Και

Μυρριναις ] Σηυρναισ π χαδον Ιεγιτ Σα-  
μανοσ contra fidem Codicis.  
φοβιοσαν ] Ιντελλιγιτ εργο Αντιπαριου Σιδω-  
νιουμ.

Καὶ μὴν ἢ Συρίαν σαχυότριχα θήκατο νάρδον;

Γμνοθέπεν Ἐρμὸς δῶρον ἀειδόμενον.

Ἐν δὲ Ποσιδίπῳν τε, ἢ Ἡΐδυλον, ἄξει ἀρού-

ρης,  
Σικελίδεω τ' ἀνέμοις ἄνθεα φυόμενα.

Ναὶ μὴν ἢ χρυσίον ἀεὶ θείοιο Πλάτωνος

κλωνα τὸν ἐξ ἀρετῆς πάντοθι λαμπρόμενον.

Ἀ΄τρων τ' ἴδριν Ἀ΄ρατον ὁμοῦ βάλεν, οὐρανο-  
φοίνικος κείρας πρωτογόνος ἑλίκας. (μάκευς

λωτόν τ' εὐχαίπην Χαϊρήμονος ἐν Φλογὶ μίξας  
φαδίμας, Ἀνταγόρα τ' εὐστροφὸν ὄμμα σοός.

Τὸν πε. Φαλάκρητον Θεοδορίδω νεοθαλῆ

Ἐ΄ρπυλλον· κυανῶν τ' ἀ΄νθεα φανίεω.

Σικελίδεω ] Theocritum intelligo Siculorum  
poëtarum Principem, cujus multi extant  
fructus in hac Corona pancarpia.

ἀνέμοις ] *Anemonas* intelligit, quibus nomen  
ἀπὸ πῶν ἀνέμων: quòd vento flante ex-  
panduntur, ut tradit Dioscorides lib. 2.  
cap. 207.

ὄμμα σοός ] *Buphtalmum* vertere possumus,  
quam poëticè vocat ὄμμα σοός. Aliàs di-  
citur *Cotyla* et χαμαίμηλον. Hispan.  
*Manzanilla* et *Ojo de buci*. Sed ea non est  
Coronaria.



Ἄλλων τ' ἔρνεα πολλὰ νεόχραφα • πῶς δ' ἄμα  
Μούσης

Καὶ σφετέρης ἐπὶ πρῶτα λευκία.

Ἀλλὰ φίλοις μὲν ἑμοῖσι φέρω χάριν • ἐσὶ δὲ  
μύσας

κοινὸς ὁ πῶν Μασεῶν ἠδυεπὴς σέφανος.

Ex quibus ultimis verbis apparet, non omnes Poëtas, quorum Epigrammata collegerat, in hanc Elegiam pancarpiam Melcagrum retulisse: sed illos tantum, quos adulta jam fama, & antiquitatis honor consecraverat. Praeteritis sui temporis sanequàm multis, ut indicat illud:

Ἄλλων τ' ἔρνεα πολλὰ νεόχραφα —

Necnon amicis. Quod significant verba illa:

— πῶς δ' ἄμα Μούσης

Καὶ σφετέρης ἐπὶ πρῶτα λευκία.

Nam subjungit:

Ἀλλὰ φίλοις μὲν ἑμοῖσι φέρω χάριν —

Monendus tamen es, multos ex iis, quorum nomina Coronae pancarpiae Melcager intexuit, in Anthologia typis editâ non reperiri; excerptorum injuriâ, qui tam secundum agrum pro libidine vastantes, multa demessuerunt, quibus carere siue maximo literarum detri-

mento non possumus. Nam quod ajunt, omnia quae in eo Codice praetermissa sunt, ob turpitudinem & obscoenitatem consultò fuisse rejecta; merae nugae. Legi enim egomet innumerabilia, exscripsi nonnulla, quae vel Cato ipse Censor gestaret in gremio. Utinam Salmasianam illam editionem non invidissent nobis fata, quam ipse totiens promisit. Consultum profectò esset melius rei literariae, nec tot venerandae antiquitatis monumenta nobis essent intercepta: non quidem injuriâ temporis. id enim esset tolerabilius. Sed (quod longè miserrimum) saeculi inertia. Verùm id est (quod dicitur) Hylam inclamare. Antequam hinc digredior, monere te quoque visum est, me Hermodorum Poëtam, qui jam dudum è Corona exciderat, illi denuò restituisse. Neque enim Graecus Scholiastes, qui omnes hujusce pancarpiae Auctores enumerat, illum recensuit, nec Leo Allatius. Quin & Joannes Bodaëus in Notis ad cap. 7. Libri IX. *Historiae Theophrasti*, hujus Poëtae nomen eraserat. Ut autem de illo esset, nî ego venissem suppetias. Meleagri versus sunt:

Καὶ μὲν ἢ Συρίαν σαχυότριχα θήκατο νάρδον,  
 Τμνοθεΐταν Ἑρμοῦ δῶρον ἀειδόμενον.

Quos ita vertit Bodaëus, vel potius pervertit:

Cer-

## EPISTOLARUM LIBER IV. 375

Certe quidem & Syriam spicatum capillum  
 habensposito nardum,  
 Hymnis cantatum, celebratum Mercuriido-  
 num.

In qua interpretatione (pace tanti viri dixi-  
 rim) tot pene sunt peccata, quot verba. Mis-  
 sa faciam ea quae in omnium oculos incur-  
 runt, nec hillum ad institutum nostram perti-  
 nent. Hermodoro tantum, hidem meam im-  
 ploranti, manum portigam. Quem aliquantu-  
 lum deformatum reperio in illis verbis: *Egrod-  
 dapor*. Cum enim lex carminis & ritus non-  
 men *Egrodapor* recipiat obsecrandam brevem;  
 coactus est Melager illam producere, rump-  
 ta vocali, quae compositionis causa excide-  
 rat. Itaque scripsit *Egrodapor*. Quod aperte  
 ostendit vox *υπεροστου*, quae aliter nullo  
 modo adgiurinari potest, nec habet cui adhae-  
 rescat. Adde, nisi ita legas, esse illud *δ' υπεροσ-  
 του* & inane. Quo nihil cogitari potest in-  
 eptius. Exstat hujus Hermodori Epigramma  
 quoddam in simiactum Veneris Cnidiae libro  
 quarto *Amblogiae*. Sed de Melagri collectio-  
 ne abunde satis.

Post hunc Philippus Thessalonicensis, ut  
 eos Epigrammatarios qui post Melagram  
 scribere, posteritate connumeret; quosdam  
 aemulatione ractus; novam Lyhogen-orditus  
 est.

est, quam itidem inscripsit *Coronam*. Tanquam accessionei quandam ad Melaeagrean. Dicavitque cuidam Camillo. Scholia ἀδέσποτα ad oram Codicis Palatini: Ἐ'περος σέ'φανος φιλίππου θεσσαλονικέως, ὃν ἐποίησε ἐν καταμιμήσει μελεάγρου. Συνῆξε δὲ ἕ'αυτὸς ἀπὸ τῶν ἐμφερομένων ποιητῶν &c. Ε'γραψε δ' οὐτὸς ὁ φιλίππος τὸν σέ'φανον πρὸς τὸν κάμλλον. Vixit hic Philippus temporibus Caesaris Dictatoris & Octaviani Augusti. Quod nos docent ejus Epigrammata. In quibus utriusque impudenter blanditur. Narrat praeterea, tanquam eo tempore divulgatum, portentum illud de palma sub statua Caesaris inter coagmenta lapidum Trallibus enata, vel Tarracoe in ara Augusti. Nam dubium quidem est ad quodnam ex iis miraculis referri debeat Philippi Epigramma, quod exstat Lib. i. *Antibologiae*. Certè utrumvis intelligas, suo tempore accidisse commemorat. Ait enim:

————— νῦν ἀνετείλε  
 Καίσαρος ἐκ βομῶδ' κλωνὰ μελαμπέταλον.

Tamen si ille non palmam, sed laurum enatam scribit. Contra veterum omnium fidem. Immo & numismatum. Sed Poëta veritatis nihil pensi habuit, modò victoriae signum poneret.

Meminit etiam Navalis pugnae ad Actium in alio Epigrammate Lib. 6. Quae pugna pugnata est Olympiadis CLXXXVII. anno secundo, C. Caesare Octaviano III, M. Valerio Messala Coss. IV. Nonas Septembreis, anno ab Urbe condita DCCXXI. ante Christum natum XXIX. Poetae à Philippo adjecti Coronae Meleagrae, hi fuere : Antipater , Crinagoras , Antiphilus, Tyllias , Philodemus , Parimenio, Antiphanes, Automedon , Zonas, Bianor, Antigonus, Diodorus , Evenus , & ipse Philippus coronarius. Qui Meleagræ ipsiusque suavitatis membrae membranæ Palatinae, Ea est hujusmodi :

ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΣ  
σεΨανος.

Ἄνθεά σοι δρέψας Ελικώνια, ἕκλυτο δένδρον  
Πιερίης κείρας πρωτοφυτῆς κάλυκας.

Καὶ σελίδος νεανῆς θερίσσας ἑάχυν, ἀντανέπλε-  
τοῖς Μέλεαγρῆος ὡς Ἴκελον σεΨάνοις. (Ξα  
Ἀλλὰ παλαιοτέρων εἰδῶς κλεός, ἐσθλὴ κάμιλλα,  
Γνωθὶ ἕκπλατέρων τὴν ὀλιγοσχήνην.

Ἀντίπατρος πρέψει σεΨάνῳ ἑάχυν, ὡς δὲ κό-  
ρυμβος  
Κρίνα γόδας, λάμψει δ' ὡς ἑότρος Ἀντίφιλος.

ἑάχυν ] Malè apud Allatium χάρις. Τυλ

Τυλλίας ὡς μελίλων, ἀμάρakon ὡς φιλο-  
 δημος (νης.  
 Μύρτα δ' ὁ Παρμενίων, ὡς ῥόδον Ἀντιφά-  
 Κισσός δ' Αὐτομέδων, Σωνάς κρίνα, ὄρος δὲ  
 Ἀντίγονος δ' ελαίη, καὶ Διόδωρος Ἴον. (Βιάνωρ,  
 Εὐηνῶν δάφνην σιωπέπλοκα: τοὺς δὲ περισσοὺς  
 εἶκασον οἷς ἐθέλοις ἀνθεσὶν ἀρτιψύτοις.

Ubi nota, exemplo Melcagri, sui aevi poetas  
 etiam praeternisisse, quorum flosculos vocat  
 ἀρτιψύτους, & opponit πρωψύτους.

Epigrammatum Collectioni tertius ma-  
 num admovit Agathias, sive Agathius, Scho-  
 lasticus, Memnonii Rhetoris & Pericleae filius,  
 patriâ Myrinaeus, ex Urbe Myrina, quae in  
 Asia minori veterum Aeolensium colonia fuit,  
 ad ostia Rhyfici fluvii. Hic Smyrnae Jurispru-  
 dentiam publicè professus est. Unde illi cog-  
 nomētum *Scholaſtici*. Floruit sub Justiniano Im-  
 peratore, cujus res gestas consignavit literis lib.  
 V. post Procopium Caesariensem. Scripsitque  
 alia, partim solutâ oratione, partim numeris ad-  
 strictâ. Cujusmodi fuerent poëmata illa, quae  
*Daphniaca* inscripsit: novemque libris com-

Εὐηνῶν ] Malè in Cod. M. S. Εὐηνῶν.

σιωπέπλοκα ] Ita est in Cod. Allatius le-  
 git: σιωπέπλοκα.

## EPISTOLARUM LIBER IV. 379

plexus est: quorum ipse meminit, cum libro de Bello Gotthorum primo, tum Epigrammate quodam lib. VI. *Antilogiae*. Hic igitur composuit etiam τὸν Κου'κλον τῆς νε'ων ἐμπελακῆ-  
κῆτων, ὡς αὐτὸς αὐτῆς ἐν ἐκ τῆς κατά κατὰ

πρῶτον. *Circulum novorum Epigrammatum*, quae ipse ex Poetis suo tempore viventibus col-  
legit. Ut refert Suidas. Esti Agathias, in praefatione ad suam Historiam, non *Circulum* a se fuisse inscripta ea Collectanea prodit, sed recentiorum Epigrammatum ἀλλογενῶν. Quae nuncupavit Theodoro Decurioni. Errat igitur toto coelo Vincentius Optopoeus, qui in suis ad *Anthologiam* annotationibus scribit, Agathiam hunc Scholasticum primum fuisse qui Epigrammata collegit. Immo ultimus. Eius aequales fuerunt. Paulus Silentarius, Macedonius Consul, alique, quos in hanc syllogem coniecit.

Deinde Constantinus quidam cognomento Cephalas, haec eadem epigrammata, quae (ut antea monuimus) literarum ordine fuerant digesta, in unum confudit, divisitque in capita diversa: separavit nempe *Amatoria*, *Votiva*, *Sepulchralia*, & *Demonstrativa*. Ea ratione, qua hodie in Codice Palatino digesta sunt. Quod discrete tradunt scholia marginalia ad *Coronam* Meleagri hinc verbi: ο' Μετ' ἀγῶες

επὶ ο'

ἔποίησε τὸν Θαυμάσιον τῶν ἐπιγραμμάτων σέφανον, σφέταξε δὲ αὐτὸν κατὰ συχεῖον. ἀλλὰ Κωνσταντῖνος ὁ ἐπονομαζόμενος κεφάλαια συνέχεεν αὐτὸν, ἀφορίσας εἰς κεφάλαια διάφορα, ἤγουν ἔρωτικά ἰδίως, καὶ ἀναθηματικά, καὶ ἐπτόμβια, καὶ ἐπιδεικτικά, ὡς ἴδον ἀποτέτακται ἐν τῷ παρόντι πικτίῳ. Sed bonus hic Constantinus ordinem tantum mutavit, nihil verò addidit.

Pessimo tandem consilio Maximus Planudes Monachus Constantinopolitanus, qui anno MCCCLXX. florebat, Collecta veterum studio Epigrammata amputavit, sine ingenio, sine judicio. Multa enim ex illis dimessuit, quibus defraudare posteros piaculare fuit. Multa reliquit, quibus carere sine jactura facile possemus. Sed homo lepidus, ex genio vel captu suo caeterorum studia dimensus est. Nililque existimavit aliis voluptatem allaturum, praeter ea quibus ipse delectaretur. Quamquam alioqui doctus. Nam & *Metamorphoses* Ovidianas Graecè vertit, & Caesaris *Commentarios de Bello Gallico*. Atque edidit ingenii sui egregia monumenta, è quorum numero sunt *Dialogi* quidam MS. *De re Grammatica*, qui asservantur in Bibliotheca  
Ex-



Excellentissimi Ducis Uzedac, in hac Urbc.  
 Ab Imperatore tandem jussus contra Latinos  
 scribere, utcumque id exsequutus est. Absol-  
 vi pensum. In quo dūcendo, tum demūm rec-  
 tē à me operam collocatam credidero, si tu  
 album adjicias calculum. Valctudini tuac quàm  
 diligentissimè consule, & vale. E Museo nos-  
 tro, XIX. Kal. Januarias, An. MDCCVII.

## V. NOTAS ADICIONALES AL TEXTO MARTINIANO

### Pág. 363

lín. 2: cf. p.

lín. 6: **Palatino codice**]. Se trata del Cod. Palatinus n.º 23, de la primera mitad del siglo X, descubierto por Claude Saumese en la Biblioteca Palatina de Heidelberg en 1606. Perteneció a Nicolás Sofianós, padre o abuelo de Miguel Sofianós, erudito de Ferrara († 1565) y pasó a dicha biblioteca después de 1584, fecha en que compuso el catálogo de la misma Sylburg, quien probablemente fue su propietario. Tomada Heidelberg por Tilly en 1622 y saqueada la biblioteca palatina por las tropas católicas, fueron llevados a Roma (1623), de acuerdo con el deseo de Maximiliano de Baviera, sus mejores códices por León Allacio. Dividido por entonces P 23 en dos tomos, permaneció en la Vaticana hasta 1797, en que fue trasladado a París. Reclamado por los aliados en 1816 para Heidelberg, sólo pasó a dicha localidad el tomo I (libros I-XIII). Considerado perdido el segundo, fue descubierto por Deubner en 1839 y permanece en París hasta la fecha, pese a haberlo reclamado los alemanes en 1873. Esta segunda parte se conoce como Cod. Parisinus, Suppl. Graec. 384 y se custodia en la Bibliothèque Nationale (libros XIV-XV).

### Pág. 364

lín. 2: **CORONAM**] Cf. AP IV 1. Martí, que había recogido los vv. iniciales de este epigrama en la epístola de León Allacio a Gabriel Naudeo en AE n.º 119, copió de P 23 el epigrama entero y la nota marginal que en él figura en AE n.º 121. Su texto lo hemos reproducido arriba. Nótese la lectura correcta γένος Σύριος que no hizo en su rápida anotación (\*γενουσιρος).

lin. 15-16: **Bibliotheca Barberina**] No se trata del Appendix Barberinus I 123 (M), sino del apographon Barberinum. La realidad sobre este manuscrito la dio a conocer Harles en su reedición de la *Bibliotheca Graeca* de Fabricius (IV, p. 435-36), donde reproduce íntegramente una carta de Schow, fechada en Roma en marzo de 1789, que desvelaba el misterio que sobre dicho códice se cernía. Se trata de una copia que hizo personalmente Lucas Holstein, hallándose en París, del apógrafo Salmasiano que sólo contenía «quae suo tempore, aut vitiose edita erant, aut prorsus incognita». El manuscrito holsteniano, selección a su vez del Salmasiano, fue colacionado en Roma con P 23 por su autor, que introdujo en él «animadversiones, emendationes, variaequae lectiones, quae hinc inde in margine apographi sunt notatae». Destinado a su uso personal y escrito descuidadamente, su título es: *Paulli Silentiaritii ἑκφρασις magna ecclesiae S. Sophiae et Ambonis eiusdem ecclesiae. Ex Mss. codd. Palatinae bibliothecae. Ex Cl. Salmasii exemplari transcriptis Lucas Holstenius MDCXXVI ad IX Kal. Sept. et revidit Romae ad ipsum Palatinum Vatic. bibliotheca MDCXXIX a. d. VII id. April.* Consta de 181 folios. Martí se dejó engañar por la autoridad de Salmasio y en AE n.º 23 (tomado de la edición holsteniana del *De urbis* de Esteban de Bizancio) anota: «Meleagri στέφανος, sive antiqua epigrammatum collectio in Biblioth. Barberina exstat. In quo opere haec reperiuntur, apud Holsthen. *ibid.*».

lin. 18: **distichon**] El epigrama, novedoso a la sazón por no encontrarse en la *APlan.*, se halla en AP VII 416, de donde lo tomaron Salmasio primero y Holstenio después.

### Pág. 365

lin. 9: **Prioris exemplar**] Se trata de *APlan.* Se encuentra también en AP VII 417.

lin. 3 (de abajo): **Posterius**] AP VII 418. Fue recogido por Martí en AE n.º 24 asimismo de la edición holsteniana del *De urbis* con la anotación: «conjugatur hisce alterum epigramma a libr. 3 Anthol. c. 6 (=AP VII 416) in quo Meleager totam vitam suam explicit, et in juvena se Menippum imitatum profitetur. quare pro μελητειοῖς, forte legendum Μενιππειοῖς. Holsthen. *ibid.*».

### Pág. 366

lin. 10: **Henricus Stephanus**] En las *Adnotationes in quosdam Anthologiae epigrammatum locos, et potissimum eos, qui secus, quam in hac eius editione aut scripti aut interpuncti inveniuntur scholia et adnotationes*, que se encuentran, junto con los escolios de Máximo, en su edición de la Ἄνθολογία. *Florilegium diversorum epigrammatum veterum, in septem libros divisum, Magno epigrammatum numero et duobus indicibus auctum* (París, 1566).

lin. 11: **Joannes Brodaeus**] Jean Brodeau, natural de Tours, hizo un comentario (1524) a la *API.* editada en Basilea por Galenius. Sus notas fueron recogidas en la edición que posiblemente manejara Martí de 1600:

*Epigrammatum Graecorum annotationibus Joannis Brodae Turonensis, nec non Vincentii Opsopoei et Graecis in pleraque epigrammata scholiis illustratorum libri VII. Acceserunt Henr. Stephani in quosdam Anthologiae epigrammatum locos annotationes. Additi sunt indices tres, pernecessarii. Francofurti apud Andr. Wecheli heredes Claudium Mannium et Io. Aubrium, anno 1600.*

lin. 11: **Vincentius Opsopoeus**] Vicente Heidnecker a quien se debe la obra (reeditada en 1600, cf. nota anterior) *In Graecorum epigrammatum libros quatuor annotationes longe doctissimae iam primum in lucem editae, Vincentio Obsopoeo auctore, cum indice. Basileae in officina Nicol. Brylingerii 1540.* Se trata de comentarios gramaticales y filológicos, con traducciones latinas suyas o de otros autores de epigramas pertenecientes a los libros I, II, III y VII de la *APL*.

lin. 12: **in proclivi res est**] Como habrá podido observarse, Martí se reviste aquí de plumas ajenas: la conjetura Μενιππέαις en el v. 6 de *AP VII 418* no es de su cosecha, sino de Holstenio y la ha tomado del *De urbibus*, como se deduce de *AE n.º 24*.

lin. 15: **Diogenes Laertius**] *Diog. Laert. VI 8, 99.*

lin. 19: **Strabo**] *Strab. XVI 2, 29.*

*Pág. 367*

lin. 4: **apud Suetonium**] *Suet. Tib.57, 1:* «Subinde in obiurgando apellans eum πηλὸν αἵματι πεφυραμένον id est lutum a sanguine maceratum».

lin. 5: **Stephanus Byzantius**] *Steph. Byz. Ἑθνικά, s. v., p. 193 Meineke.*

lin. 17: **apud Athenaeum**] *Athen. IV 57 b.*

*Pág. 368*

lin. 16: **taedium crearet**] La enumeración de los poetas de la «Corona» de Meleagro la toma Martí del escolio marginal de *P 23 a AP IV 1*, que recoge íntegramente en *AE n.º 121*. Se le olvidó, no obstante, por creer que era un mero resumen de la anterior, apuntar la anotación marginal de la pág. siguiente del códice (Γαδαρηνὸς ἦν ὡς ἐν τοῖς ἔμπροσθεν αὐτὸς ἑαυτοῦ ἐμνημόνευσεν ἤκμασεν ἐπὶ Σελεύκου τοῦ ἐσχάτου) de gran interés para la datación de Meleagro.

lin. 19: **Elegia...in Vaticano Codice**] *AP IV 1.*

*Pág. 374*

lin. 14: **Hylam inclamare**] Expresión proverbial tomada de *Verg. Ecl. VI 43-44:* «his adiungit, Hylam nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus “Hyla, Hyla” omne sonaret».

lin. 20-21: **Bodaeus**] Hay un error del impresor, se trata del médico holandés Joannes Brodaeus autor de la monumental edición comentada: *Theophrasti Eressi de Historia Plantarum libri decem, Graece et Latine in quibus Textum Graecum variis lectionibus, emendationibus, hiulcorum supplementis: Latinam Gazae versionem nova interpretatione ad margines: totum Opus absolutissimis cum Notis, tum Commentariis: item rariorum Plantarum iconibus illustravit Joannes Brodaeus à Atapel, Medicus Amstelodamensis. Accesserunt Iulii Caesaris Scaligeri, in eosdem libros Animadversiones: et Roberti Constantini Annotationes, cum Indice locupletissimo. Amstelodami Apud Henricum Laurentium. Anno 1644.*

lin. 4 (de abajo): **Meleagri versus**] *AP IV 1, vv. 43-44.*

*Pág. 375*

lin. 15: Ἑρμοῦδωρον] No hace falta suponer alargamiento métrico. Para un griego era evidente la alusión al poeta en la descomposición de su nombre («don de Hermes»).

lin. 7-6 (de abajo): **libro cuarto Anthologiae**] *Cf. Appendix Planudea (=AP XVI 170).*

*Pág. 376*

lin. 5-6: καταμμήσει] *AP IV 2* Martí recoge la anotación marginal en *AE n.º 120* con la abreviatura καταμμήπῃ precedida de asterisco, sin duda por no saber de momento resolverla.

lin. 9-8 (de abajo): **Lib I Anthologiae**] El texto completo del epigrama (*AP IX 307*) de Filipo es:

Φοῖβον ἀνηραμένη Δάφνη ποτέ, νῦν ἀνέτειλεν

Καίσαρος ἐκ βωμοῦ κλῶνα μελαμπέταλον·

Ἐκ δὲ θεοῦ θεὸν εὔρεν ἀμείνονα· Λητοῖδην γὰρ

Ἐχθρήσασα θέλει Ζῆνα τὸν Αἰνεάδην.

Se hace alusión al hecho mencionado por Quintiliano VI 3, 77 («et Augustus, nuntiantibus Tarraconensibus palmam in area eius enatam, “apparet—inquit—quam saepe accendatis”»). El poeta convierte la palmera en laurel «pour rencherir dans la flatterie» (Walz). El segundo verso es una imitación del proemio de la «Corona» de Meleagro (AP IV, 1, v. 14): καὶ Σαμίου δάφνης κλῶνα μελαμπέταλον.

Pág. 377

lin. 2: **alio Epigrammate**] Cf. AP VI 236. Aunque en la actualidad se tiende a situar la formación de la «Corona» de Filipo en la época de Calígula, la mención en este epigrama de los rivales de Augusto como ἐχθροί no parece corresponder ni al reinado de dicho emperador ni al de Claudio, bisnieto y nieto respectivamente de Antonio.

lin. 12-13: **suam etiam texuit Corollam**] AP IV 2, recogido en AE n.º 120.

Pág. 378

lin. 5 (de abajo): **res gestas**] Los cinco libros de las ἱστορίαι de Agathias —obra inconclusa— continúan la historia de Procopio de Cesarea hasta 558 d. C.

Pág. 379

lin. 2: **de Bello Gothorum primo**] Proem. 6.

lin. 2-3: **Epigrammate quodam**] AP VI 80; cf. vv. 1-2:

Δαφνιακῶν βίβλων Ἄγαθία ἡ ἔννεός εἰμι·  
ἀλλὰ μ' ὁ τεκτήνας ἄνθετό σοι, Παφίη.

Trataban en versos épicos mitos eróticos.

lin. 8: **Suidas**] S.v. Ἄγαθίας· καὶ τὸν Κύκλον τῶν νέων ἐπιγραμμάτων, ὃν αὐτὸς συνῆξεν ἐκ τῶν κατὰ καιρὸν ποιητῶν.

lin. 10-11: **recentiorum Epigrammatum** συλλογῆν] Cf. nota 29: συλλογὴ νέων ἐπιγραμμάτων, así también en el lemma de AP IV 3 (vide nota 23).

lin. 12: **Theodoro Decurioni**] Cf. lemma de AP IV 3: Συλλογὴ νέων ἐπιγραμμάτων ἐκτεθεῖσα ἐν Κωνσταντίνου πόλει πρὸς Θεόδωρον Δεκουρίωνα τὸν Κοσμᾶ.

lin. 18-19: **quos in hanc syllogen coniecit**] Cf. Suidas, s. v. Ἄγαθίας.

lin. 2 (de abajo): **scholia marginalia**] Schol. ad AP IV 1 recogido por Martí en AE n.º 121.

Pág. 380-381

lin. última y primera: **Bibliotheca... Ducis Uzedaë**] Estos manuscritos pasaron después a la Biblioteca Real (actualmente Biblioteca Nacional) y los describe Iriarte en su catálogo (pp. 372, 387 ss. y 391 ss.).

Luis Gil  
Universidad Complutense



## Cuatro ediciones renacentistas del Fr. 640 (Rose) del *Peplo* de Aristóteles

La primera edición, aunque no sea completa, de los *Veterum Heroum Epitaphia* fue realizada en Amberes en 1566. El que este dato haya pasado inadvertido para la mayoría de los estudiosos de este texto se debe al hecho de que hubiera visto la luz cosida como un apéndice en las últimas páginas de la edición, también primera, de las *Cartas Eróticas* de Aristéneto.<sup>1</sup> En efecto, Sambuco, el célebre erudito y compilador de manuscritos húngaro,<sup>2</sup> ofrece a Plantino estos epitafios, hasta entonces inéditos, de un manuscrito de su biblioteca privada para compensar al lector por la mutilación del *codex unicus* que contenía el epistolario de Aristéneto.<sup>3</sup> Sin embargo, lejos de ser las alegadas por Sambuco, las causas de la inclusión de este opúsculo en el volumen fueron, al parecer, otras muy distintas. En efecto, gracias a los datos extraídos de la correspondencia privada del editor de Amberes hemos desvelado que, debido a la reducida extensión del epistolario, siempre hubo la intención de publicar el volumen de las *Cartas* con un apéndice<sup>4</sup> y que, tras rechazar otras obras, algunas de ellas de considerable envergadura, candidatas a ocupar este lugar, finalmente Plantino se inclinó por los epitafios.<sup>5</sup>

---

\* La presente comunicación, por razonables limitaciones de espacio impuestas por los responsables de esta publicación, debe ser entendida como una presentación del material de trabajo y un resumen de las conclusiones a las que llegamos en nuestro estudio: «Las primeras ediciones de los *Veterum Heroum Epitaphia*» de próxima aparición en *Euphrosyne*.

<sup>1</sup> Ἀρισταινέτου ἐπιστολαὶ ἐρωτικά καὶ τινὰ τῶν παλαιῶν Ἡρώων ἐπιτάφια. *E bibliotheca C. V. Ioan. Sambuci. Antwerpiae, ex officina Christ. Plantini. MDLXVI.*

<sup>2</sup> H. Gerstinger, «Johannes Sambucus als Handschriftensammler», en *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien zur Feier des 200-jährigen Bestehens des Gebäudes*, Viena 1926, 251-400 (reseña de H. Rabe en *Gnomon*, 3 (1923), 155-157); L. Varga, «De operibus philologicis et poeticis Ioannis Sambuci» *Acta Antiqua*, 14 (1966), 231-244. Actualmente el códice forma parte de los fondos de la Österreichischen Nationalbibliothek de Viena (*Vind. Phil. Gr. 310*).

<sup>3</sup> Tal como reza en la carta-prólogo de la edición: *Deest quiddam ultimae epistolae, quod quidem restitui ex nulla, quod sciam, Europae Bibliotheca poterit: cuius in iacturae desiderio ut lector esset minore, substitui velut ἀντιβαλλόμενον τι epigrammatia Graeca veterum...*

<sup>4</sup> Procedimiento habitual en la edición hasta finales del siglo XVIII; cf. J.-R. Vieillefond, *Aristénète. Lettres d'amour*, París 1992.

<sup>5</sup> Esta cuestión ha sido ampliamente tratada con documentación inédita en un trabajo anterior; cf. R. Gallé, «Remarques sur l'édition plantinienne des *Lettres d'Aristénète*» *RHT* 23 (1993), 211-218.

Por otra parte, ese mismo año fueron publicadas dos ediciones más de los epitafios: una en Basilea a cargo de W. Canter<sup>6</sup> y otra en París de la mano de H. Étienne.<sup>7</sup> Sin embargo, las diferencias existentes entre las tres ediciones son de tal relieve, no sólo en el número de epitafios, sino también en el orden en que éstos han sido editados, que no consideramos cuestión baladí realizar un estudio comparativo de las tres ediciones.

En cuanto al orden en que aparecen dispuestos los epitafios, las diferencias más acusadas son las que se producen entre la edición de Canter, de una parte, y las de Étienne y Sambuco, de otra. Si tomamos como punto de referencia la edición de Étienne, por ser la única que identifica el manuscrito del que procede,<sup>8</sup> observamos que la de Sambuco tan sólo presenta dos epitafios fuera de orden: el 29 y el 30 (Pirecmes y Orfeo) que en la edición parisina cierran la colección (47 y 48), mientras que, por el contrario, la edición de Canter presenta un orden completamente distinto y, en principio, aleatorio. Ahora bien, el erudito holandés expone en el prefacio de su edición las razones que le han llevado a decantarse por este orden aparentemente arbitrario. Explica Canter que, según el testimonio de Porfirio, el *Peplo* de Aristóteles, obra con la que el editor identifica la colección de epitafios, incluía además del epigrama dedicado a cada héroe una breve genealogía de los mismos y el contingente de naves y hombres que aportaron a la coalición helena que luchó contra Troya.<sup>9</sup> Así pues, Canter, tomando como modelo esta obra, decide ilustrar también su edición con algunas anotaciones de ese mismo género y para ello toma como referencia, claro está, el catálogo de naves y héroes del canto II de la *Ilíada*, la *Alejandra* de Licofrón y la información que se puede deducir del contenido de los propios epitafios. Y, para que la labor resultara más expedita y consecuente con la principal fuente de información, el erudito holandés decide respetar el orden de los héroes en el citado catálogo homérico. Ahora bien, Canter topa con una dificultad añadida: ¿qué hacer con aquellos epitafios de héroes que no aparecen citados en el catálogo de la *Ilíada*, esto es, Teucro, Deípilo, Antíloco, Patroclo, Taltibio y Automedonte? Pues bien, Canter salva este escollo, al menos en parte, disponiendo varios de esos epitafios según una serie de vínculos filiales de los héroes a los que están dedicados. Así el epitafio de Teucro

<sup>6</sup> *Aristotelis Stagiritae, Pepli fragmentum sive Heroum Homericorum epitaphia. Nunc primum auctori suo restituta, latine versa et adnotationibus illustrata per G. Canterum. His adiecta sunt, propter argumenti similitudinem, Ausonii epitaphia heroum qui bello Troiano interfuerunt, aliquot locis ab eodem emendata. Basileae MDLXVI.*

<sup>7</sup> Contenida en las páginas 497-502 de su *Florilegium diversorum epigrammatum veterum, in septem libros divisum, magno epigrammatum numero et duobus indicibus auctum. Anno MDLXVI excudebat H. Stephanus, illustris viri H. Fuggeri Typographus.*

<sup>8</sup> Cf. la vaga referencia del editor en H. Étienne (*op. cit.*, n.º 7), 497: *Primum autem locum suo quodam iure sibi vindicare existimavi ista veterum heroum epitaphia, ex vetere quodam Mediceae Bibliothecae codice a me olim Florentiae descripta.* El código parece coincidir con el *Cod. Laurent. 56, 1 bombyc. (saec. XIII), fol. 20*, cotejado por V. Rose. *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta collegit...*, Stuttgart 1886, 397.

<sup>9</sup> La principal fuente de información del editor son los comentarios de Eustacio a la *Ilíada* en varios pasajes (cf. Eust. 285, 19; 1698, 24, y 356, 30-33). Más información en torno a los Παραλιπόμενα de Porfirio puede consultarse en el extenso artículo de H. Schrader, «Porphyrios bei Eustathios zur Βοιωτία» *Hermes*, 14 (1879), 231-252.

sigue al de Agapenor (su hermanastro), los de Antíloco y Deípilo a los de Néstor y Tlepólemo respectivamente (sus padres) y el de Patroclo tras el segundo epitafio de Aquiles, disposición que, casualmente, viene a coincidir con el orden del manuscrito (salvo en el caso de Deípilo). Pero no está reservada la misma suerte para los epitafios dedicados a Taltibio y Automedonte, ya que, despreciados sus vínculos filiales con Agamenón y Dioreo respectivamente, quedan relegados al final de la colección.

Mayor dificultad interpretativa plantean las significativas diferencias que presentan las tres ediciones en lo que se refiere al número de epitafios: frente a los treinta y siete de la de Cantero y los cuarenta de la de Sambuco, la edición de Étienne contiene cuarenta y ocho epitafios. Téngase en cuenta, además, que la de Sambuco presenta una serie de añadidos que nada tienen que ver con héroes griegos o troyanos.<sup>10</sup> Si aceptamos como punto de referencia la edición de Étienne por las razones de transmisión manuscrita que ya se han aducido habría que explicar entonces cuál ha sido la razón por la que se han suprimido algunos epitafios en las ediciones de Sambuco y Cantero y cuál el criterio seguido en esa eliminación, interrogantes para los que, lamentablemente, aún no conocemos la respuesta. Los únicos datos ciertos que, a nuestro entender, se pueden extraer de un primer análisis de las dos ediciones son los siguientes: que los epigramas que faltan en ambas ediciones son exactamente los mismos (salvo el n.º 7 que falta en la de Sambuco) y que la supresión de los epitafios que ha tenido lugar en ambas ediciones ha sido hecha por parejas correlativas y de forma aparentemente arbitraria.<sup>11</sup>

Como ya hemos señalado, no disponemos de información suficiente para conocer ni las causas ni los criterios tenidos en cuenta para esta supresión, pero sí podemos establecer una hipótesis sólida sobre el origen de las coincidencias entre las ediciones de Cantero y Sambuco. Ahora bien, antes de pasar a este punto habría que considerar previamente el orden cronológico de aparición de las tres ediciones.

Las tres ediciones son de 1566; sin embargo, en un trabajo ya citado hemos demostrado que este dato puede ser precisado con estrecho margen de error: la edición de Sambuco vio la luz en torno al mes de marzo de 1566<sup>12</sup>; la de Cantero presenta fecha de julio de ese mismo año y es, con seguridad, posterior a la de Sambuco y anterior a la de Étienne<sup>13</sup>; y, por último, la de Étienne no contiene la fecha exacta de publicación, pero por los datos que se pueden

<sup>10</sup> Nos referimos a los epitafios 31, 32, 33 y 40. Para más información sobre estas cuatro composiciones, cf. nuestra aportación al *IX Congreso español de estudios clásicos* (Madrid, 27-30 de septiembre de 1995): «Una glosa afortunada (a propósito de D. L. 8, 65)», en prensa.

<sup>11</sup> Salvo el número 7 (Áyax Telamonio) omitido en la edición de Sambuco y el 44 (Atalanta, la única mujer), en ambas ediciones. Los demás son: 23-24 (Toante-Filoctetes); 26-27 (Podarces-Polipete y Leonteo); 31-32 (Anfimaco y Dioreo-Guneo); 35-36 (Esténelo y Euríalo-Talpio y Polixeno); 39-40 (Fidipo y Ántifo-Deípilo).

<sup>12</sup> Cf. R. Gallé (*op. cit.*, n.º 5).

<sup>13</sup> Este dato se puede deducir de la lectura de los prefacios de esta edición: en el de 1566 sólo cita la edición de Sambuco; sin embargo, Cantero cambia el prefacio de la edición de 1571 para citar también la de Étienne, prueba de que no la conoció antes: confróntese el texto del prefacio de la edición de 1566: *prodierunt nuper ex bibliotheca*



extraer de las otras dos y por un pasaje en el que el editor trata de insistir en el hecho de que algunos de sus epitafios ya habían sido editados, aunque otros eran inéditos, aludiendo claramente a las ediciones incompletas de Sambuco y Canter, creemos tener suficiente información para poder defender que de las tres ediciones es la última en salir al mercado.

Estos datos confirman las sospechas que albergábamos con respecto a las influencias de la edición de Sambuco sobre la de Canter. El hecho de que saliera antes al mercado, el que Canter conociera un manuscrito de la edición de Amberes antes de su publicación y la información que se infiere de las anotaciones del erudito holandés, todo ello nos lleva a concluir que Canter tuvo que trabajar sobre el texto que le proporcionó Sambuco, eso sí, suprimiendo aquellas inclusiones injustificadas del editor de Amberes e incluyendo el epitafio doble dedicado a Áyax Telamonio, otro de los argumentos aducidos por Canter para defender la autoría aristotélica de los epitafios.<sup>14</sup> Una prueba, a nuestro entender sólida, de lo que venimos defendiendo lo constituye el hecho de que Canter, conforme elabora las anotaciones de los epitafios, va lamentando a su vez el que a algunos héroes del citado catálogo de Homero no se les haya compuesto un epitafio.<sup>15</sup> De esta forma, movido por este interés por guardar fidelidad a la fuente de información, llega a componer él mismo el epitafio que a su entender merecen algunos de los héroes del catálogo.<sup>16</sup> Es obvio, pues, que si Canter hubiera conocido la existencia de esos epitafios nunca los hubiera suprimido de su edición, ni, por supuesto, se hubiera visto en la obligación de inventarlos.

Sin embargo, pronto tuvo el erudito holandés oportunidad de emendar sus deficiencias, dado que cuatro años más tarde Plantino, el editor de Amberes responsable de la primera edición, le encarga una nueva edición de los epitafios, ya no como apéndice de otra obra, sino como un libro singular: una nueva edición bilingüe (texto original con traducción latina), con

---

*C. V. I. Sambuci, éque typ. C. Plantini, Belgae typographi elegantissimi, Heroum antiquorum aliquot epitaphia*, con el que aparece en la de 1571: *prodierunt nuper ex typographia C. Plantini éque H. Stephani typographorum elegantissimorum, Heroum antiquorum aliquot epitaphia*.

<sup>14</sup> Cantero se basa nuevamente en los testimonios de Porfirio transmitidos por Eustacio en sus comentarios a la *Ilíada*. Éste cita el epigrama y el testimonio de que todos los epitafios del *Pepló* estaban formados por dos versos, salvo el de Áyax Telamonio que lo componían dos dísticos (cf. Eust. 285, 19). Canter, además, confiesa haber visto este mismo epitafio en un borrador de la edición de Sambuco antes de que se imprimiera y que luego fue suprimido por ser considerado innecesario; cf. Canter (*op. cit.* n.º 6): *At id in nostris cernitur apertissime, nisi quod Aiakis epigramma quoniam in libris Graecorum epigrammatum legitur, in priori editione [tamquam supervacuum] fuit omissum. id quod equidem, qui et scriptum libellum, antequam imprimeretur, dudum descripsi, et idem epigramma iampridem impressum extare primus animadverti, facile testari possum.*

<sup>15</sup> Cf. Canter (*op. cit.*, n.º 6) p. 13: tras Diomedes cita a Esténelo y Eurialo; p. 15: tras Agapenor cita a Anfión, Diores, Talpio y Polixeno; p. 17: tras Odiseo cita a Toante; p. 18: tras Nireo cita a Fidipo y Ántifo; p. 21: tras Eumelo a Filoctetes; p. 22: y tras Eurípilo cita a Polipete, Leonteo y Guneo. Podarces es el único héroe que, inexplicablemente, no es mencionado por Canter.

<sup>16</sup> Cf. Canter (*op. cit.*, n.º 6) p. 21: *Huic (Filoctetes) nos epitaphium tale scripsimus: "Ἦδε Φιλοκίτην Ποιάντιον, Ἄρει Ἀχαιῶν / δμηθέντ' ἐν πολέμῳ, ξείνος ἔκρυψε κόνις; y en la página 22: *Huic (Guneo) quoque epitaphium istud scripsimus: Γουνεῖ τόνδε μέγαν Περῆραιβοὶ ἄνδρες ἔτευξαν / τύμβον, τοῦ δὲ δέμας πόντος ἄθαπτον ἔχει.**

introducción y anotaciones.<sup>17</sup> El editor le permite, además, que conserve la misma disposición de los epitafios que la edición de Basilea, pero, eso sí, incluyendo ahora todos los epitafios que no habían aparecido en la edición de 1566.<sup>18</sup>

Rafael J. Gallé Cejudo  
Universidad de Cádiz

---

<sup>17</sup> Es ésta una prueba más de que de las tres primeras ediciones la de Plantino-Sambuco fue la más deficiente: la supresión injustificada de algunos epitafios, la inclusión innecesaria de otros, pero sobre todo los innumerables errores de tipo textual que presenta hicieron que Plantino pronto pensara en una reparación. Ésta segunda edición no verá la luz hasta 1571, pero el privilegio de impresión está fechado el dieciocho de diciembre de 1569, luego para esa fecha ya estaba el proyecto en marcha. Ésta sería la primera de una larga lista de obras filológicas, algunas de ellas póstumas, que Plantino encargaría al erudito holandés: *Deorum et hominum illustrium progenies* (1571); *Novarum lectionum libri octo* y *De ratione emendandi Graecos auctores syntagma* (1571); *Euripides* (1571); *Stobaeus et Pletho* (1575); *Sophocles* (1579); *Aeschylus* (1580); y *Variae lectiones ad Biblia Graeca* en el sexto volumen de la *Biblia Poliglota*. Cf. Rooses (*op. cit.*, n.º 6), 111, n.º 3

<sup>18</sup> Salvo el epigrama n.º 44 (dedicado a Atalanta) que sigue sin ser incluido en esta segunda edición.



## Marguerite Yourcenar, *Fuegos*: «Clitemnestra o el crimen». Razones clásicas —¿y contemporáneas?— del amor femenino a la Muerte

A Charo Ojeda

En esta época nuestra, caracterizada por la agresividad, el abuso en cualquiera de sus múltiples formas, el realismo en ocasiones nauseabundo de las imágenes y un largo etcétera, parecería incluso que ni los criminales ni el crimen necesitan ya de excusa alguna para urdir y defender sus razones. Son demasiadas las atrocidades de este siglo, para que nadie pueda creer ya que las conciencias de los ciudadanos sufren todavía ante el espectáculo, cotidiano y mundial, de la violencia más descarnada. Ante tamaño horror, mitigado tan sólo por la información reiterada *ad infinitum* en un mismo día y su lógico efecto insensibilizador, la crueldad del pretendido primitivismo de las sociedades antiguas deviene casi un juego de niños, cuya inocencia podría sonrojar incluso a las mentes contemporáneas menos maléficas. Y, sin embargo, debe de haber lugar aún para la esperanza, cuando se intuye la vigencia de ciertas convicciones o ideales éticos que, a pesar de los pesares, siguen empujando a las personas hacia la creación de un marco mínimamente armónico que garantice la convivencia de intereses múltiples y a menudo contrapuestos.

Huelga decir que estas reflexiones iniciales obedecen al deseo de justificar la seducción que siempre han ejercido en mí esas pequeñas pero magistrales prosas líricas de Marguerite Yourcenar en *Fuegos*, y en concreto la titulada «Clitemnestra o el crimen». La elocuencia de la disyuntiva me exime de aclarar *in extenso* lo que de por sí es previsible. El texto trata de ahondar en los motivos últimos de un comportamiento femenino en principio singular e intransferible —el de la esposa de Agamenón, rey de Micenas—, pero susceptible de convertirse en paradigma universal.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nos situamos, pues, en una atmósfera griega que preside ocho de las nueve prosas —excepción hecha de «María Magdalena o la salvación». Corría el año 1935 y Marguerite Yourcenar parece abrir un paréntesis en el ritmo de su producción literaria. Acompañada por André Embiricos, poeta surrealista, comunista y psicoanalista griego, inicia un largo cruceo rumbo a Estambul y, en el curso de la travesía, empieza la redacción de *Fuegos* con la intención de atemperar su pasión imposible por André Fraigneau, su editor (Véase Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. La invención de una vida*, Alfaguara, Madrid, 1991, p. 115 —título original: *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, 1990). Sea como fuere, no faltan testimonios de la influencia ejercida por Embiricos

En efecto, más allá de valoraciones subjetivas inevitables, pocas tragedias como el *Agamenón* de Esquilo deben de despertar mayor unanimidad respecto de la presentación de un personaje verdaderamente trágico, sin fisuras. Incluso aquellos menos habituados a la Literatura Griega y, por ende, a esquemas éticos ajenos a la cristianización evidente de la sociedad occidental, pueden entender —que no justificar— los motivos de un «ajusticiamiento anunciado». Así es, una madre no puede permanecer impasible, claro está, ante quien accedió a sacrificar en Áulide a su hija Ifigenia, anteponiendo de este modo intereses de guerra a la fidelidad debida a quien era sangre de su propia sangre. Y, por supuesto, una esposa, en este caso la misma Clitemnestra, no puede tolerar tampoco la infidelidad del marido —aunque tenga lugar en la lejanía encubridora—, ni aceptar la presencia intrusa de otra mujer, botín de guerra, ajena por tanto al vínculo matrimonial asumido sólo por dos contrayentes. La transgresión es cualitativamente demasiado grave para que Clitemnestra atisbe siquiera la posibilidad de un silencio resignado y cómplice, y mucho menos la oportunidad de un perdón gratuito, bien ajeno a la mentalidad griega. Al contrario, ella asume enérgica su destino trágico, consciente, además, del escalofriante encadenamiento de desgracias posteriores a su acción, y que, como es sabido, la conducirán en funesta lógica a la muerte a manos de su hijo Orestes.

Si no fuera por la anacronía manifiesta que ello supondría, la trabazón de los hechos debería atribuirse a una elemental lógica aristotélica, pero el lector contemporáneo sabe muy bien que los cimientos éticos de nuestra sociedad, maltrechos hasta lo indecible por alta y reiterada traición, no permiten en teoría semejantes silogismos. Clitemnestra, madre y esposa, humanamente «no puede perdonar» a Agamenón, pero en ningún caso, desde luego, «debe» ajusticiarlo». Y es entonces cuando, una vez más, la literatura, creación consciente de un ámbito de ficción donde todo es posible y permitido, acude en ayuda de Marguerite Yourcenar para facilitar sus proyectos más osados. Y en la literatura halla, ¿cómo no?, el mito, relato fabuloso pero idóneo para construir paradigmas referenciales, verdaderas herramientas del intelecto humano, cuya versatilidad sigue sorprendiendo a los más incrédulos. No en vano y, según afirmación tajante de la misma escritora belga:

«Este relato de una crisis interior —se refiere a la totalidad de *Fuegos*— utiliza a veces, con fines diferentes, unos procedimientos que fueron también los de otros poetas de 1936, reconstruyendo el mito o la leyenda. La transposición voluntaria y el detalle anacrónico no tiene por objeto aquí actualizar el pasado sino volatilizar toda noción del tiempo ... En todas partes, lo que cuenta en la leyenda y el mito es su capacidad para servirnos de piedra de toque, de coartada si se quiere, o más bien de vehículo para llevar lo más lejos posible una experiencia personal y, si es posible, para acabar por superarla».<sup>2</sup>

---

en Marguerite y otros muchos intelectuales, hasta el punto de que, con independencia del impacto directo del país heleno en su personalidad, él actúa de vector de una transformación espiritual que la ata a la «materialidad y la permanencia de las cosas». «Con él encontró el camino hacia lo que deseaba hacer. En *Memorias de Adriano* aparecen las huellas de esa Grecia cotidiana. En Grecia, Marguerite Yourcenar maduró y Embiricos fue el vector de esa transformación» (Dimitri Analis, citado por Savigneau, *op. cit.*, p. 115).

<sup>2</sup> «Advertencia» a *Feux*, Editions Plon, 1957, pp. 1-3 (citado por Savigneau, *op. cit.*, p. 489).

Consecuentemente, gracias a «una intención, muy clara, de doble impresión», de mezcla del «pasado con el presente, que se convierte a su vez en pasado»,<sup>3</sup> gracias a la visión aguda de una mujer atenta a las sinrazones de una comunidad que se sabe o debería saber configurada en torno de valores masculinos excluyentes, Clitemnestra, el modelo Clitemnestra, vehicula amargos sentimientos femeninos pasados y presentes fruto de una marginación y humillación seculares. Amor y odio, admiración y rencor, nobleza y doblez, esperanza y frustración son algunas de las coordenadas con que acotar una personalidad seductora y fuerte capaz de asumir sin pestañear la lógica a veces implacable —y para algunos perversa— de la concepción primitiva de la justicia. Ni que decir tiene que no todos los ojos podrán leer sin sobresalto líneas inmisericordes de literatura casi maldita, pero quien sienta revolverse las entrañas siempre tiene a su alcance el consuelo de pensar que, al fin y al cabo, se trata de nuevo de uno de esos «engendros» inspirados por la moral depravada del paganismo.<sup>4</sup>

«Clitemnestra o el crimen», al igual que el resto de prosas líricas incluidas en *Fuegos*, se cierra con unas breves reflexiones finales, epílogo pertinente a una corta trama argumental y que ella misma definió como «cierta noción del amor».<sup>5</sup> Ni que decir tiene que si, contra lo que cabría esperar, se parte del final y no del principio, el comentario puede centrarse de inmediato en el corazón mismo de la angustia de la esposa de Agamenón o, mejor dicho, de cuantas esposas o mujeres simplemente enamoradas han sentido en carne propia la desazón y sed de venganza de aquella emblemática mujer. Dice así:

«Dejar de ser amada es convertirse en invisible. Tú ya no te das cuenta de que poseo un cuerpo./ Entre la muerte y nosotros no hay, en ocasiones, sino la necesidad de un único ser. Una vez desaparecido ese ser, ya no queda más que la muerte./ ¡Qué insípido hubiera sido ser feliz!./ Debo cada uno de mis gustos a la influencia de amigos de paso, como si yo no pudiera aceptar al mundo, sino por mediación de unas manos humanas. De Hyacinthe me quedó el amor a las flores, de Philippe la afición a los viajes, de Celeste el amor a la medicina, de Alexis el gusto por los encajes. Y de ti ¿por qué no el amor a la Muerte?» (6).

<sup>3</sup> «Prólogo» a *Fuegos*, ed. 1967, Alfaguara, Madrid, 1983, p. 15.

<sup>4</sup> Y, naturalmente, si se llegara incluso a la náusea, basta con recordar que la sociedad occidental tiene ya sobre sus espaldas siglos enteros de crítica desinhibida y audaz de la paganidad que le han permitido cuestionar y calibrar en sus justos términos la talla ética de sus personajes más ilustres, incluido Sócrates, el gran maestro de Atenas. Léase, por ejemplo, *El verí del teatro* del autor valenciano Rodolf Sirera, Ed. 62, Barcelona, 1978. Por supuesto, no pretendo sugerir que esa misma sociedad no se ha atrevido a hacer lo mismo con figuras insignes de la cristiandad —quien lo desee puede leer en la actualidad una *Historia criminal del cristianismo* (Karlheinz Deschner, *Kriminalgeschichte des Christentums*, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1986) por no citar la implacable *Genealogía de la moral* de Friedrich Nietzsche o su *Anticristo*—, pero, tratándose de ciertas elucubraciones «manchadas de sangre», quizá resulte todavía aconsejable refugiarse en modelos ya censurados y siempre censurables. Por lo demás, no niego que tanta prevención, tal vez irreal, fruto de mi imaginación y ajena por completo a la voluntad consciente de la escritora, debería tranquilizar tan sólo a las conciencias puritanas, pues estoy firmemente convencido de que Marguerite Yourcenar puso todas sus esperanzas en la complicidad que surge habitualmente entre escritor y lector, enamorados ambos de un referente clásico, trágico pero imperecedero.

<sup>5</sup> Citado por Savigneau, *op. cit.*, p. 121.

<sup>6</sup> Ediciones Alfaguara, p. 112.

Sabedores, pues, de la libre asunción de la erótica de *thánatos*, el tránsito hacia la primera escena resulta cómodo y fácil. Ante todo, cumple cuestionar sin ambages el pretendido derecho a juzgar a la criminal por parte de una sociedad de valores y sensibilidad estrictamente masculinos, representada a su vez por jueces varones. Ni las «innumerables órbitas de ojos, de pupilas fijas de donde mana la mirada, y de bocas cerradas de donde el silencio madura un juicio», esto es, de «verdaderas audiencias de piedra»<sup>7</sup> lograrán acallar la confesión orgullosa: «Maté a aquel hombre», confiesa la esposa de Agamenón, «con un cuchillo, dentro de la bañera, con ayuda de mi miserable amante que ni siquiera era capaz de sujetarle los pies»<sup>8</sup>. Se halla en realidad ante jueces amedrentados por su propia conciencia, mala conciencia, corporativamente solidarios con Agamenón y todos los maridos, conscientes de que no hay «ni una de (sus) mujeres que no haya soñado alguna vez con ser Clitemnestra».<sup>9</sup> Víctimas, probablemente conscientes, de una rígida y fatal división de la sociedad en cotos masculinos y femeninos, recelosos de un ser necesario para la procreación, pero a la vez extraño y ya enemigo, la acusada añade certera:

«Vuestros pensamientos criminales, vuestras ansias inconfesadas ruedan por los escalones y vienen a derramarse en mí, de suerte que una especie de horrible vaivén hace de vosotros mi conciencia y de mí vuestro grito».<sup>10</sup>

El juicio, por consiguiente, es una farsa, puesto que sus actores principales anidan sin rubor instintos criminales inconfesados e inconfesables, que invalidan cualquier veredicto emitido desde la naturaleza perversa de sus mentes.

Pero es que, además, la correcta valoración de un crimen —si es que en realidad pudiera darse— exigiría de los jueces poder retroceder en el tiempo, adoptar impertérritos la personalidad de la criminal y comprender e incluso saborear la lenta gestación, durante años, de sus rencores. Por contra, «os espera el hogar y la cena y sólo podéis dedicar unas cuantas horas a oírme llorar».<sup>11</sup>

Todas las sociedades, parece sugerir el certero diagnóstico de Clitemnestra, debieran dedicar largas horas de análisis al proceso de consolidación de sus valores, para descubrir así que quien genera asesinos difícilmente está legitimado para castigar el criminal desenlace de sus actos. Y todo por culpa de la defensa cerrada y enfermiza de la prepotencia practicada unilateralmente por uno de los cotos mencionados antes, el del varón, que termina esclavizándose a sí mismo abrumado por la sofocante dependencia de la mujer de un único centro vital de referencia: «Esperé a aquel hombre», se lamenta Clitemnestra, «antes de que tuviera un nombre, un rostro, cuando aún no era sino mi lejana desgracia... Mis padres me lo escogie-

<sup>7</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>8</sup> *Ibid.*, cf. A, A 1236-40, 1378-81, 1393-95, 1401-6.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, cf. A, A 1424-25.

<sup>11</sup> *Ibid.*

ron». <sup>12</sup> Durante siglos, mujeres privadas del natural derecho de elección y preparadas para «ellos» desde la niñez, han aprendido a castrar sus voluntades para seguir mejor la guía supuestamente juiciosa de sus padres. Clitemnestra, al menos, gozó del «privilegio» de verse unida a un hombre en principio excepcional, pero pronto descubrió el nulo poder de una reina y la desmesura de los antojos del rey, de su rey:

«Le deje sacrificar el porvenir de nuestros hijos a sus ambiciones de hombre: ni siquiera lloré cuando murió mi hija. Consentí en deshacerme en su destino como una fruta en una boca, para aportarle sólo una sensación de dulzura». <sup>13</sup>

Pues bien, esas mismas mujeres, final y fatalmente enamoradas del hombre que accedía a arrancarlas de su insignificancia, han tenido la sensación, fugaz, de convivir con un dios —o, como mínimo, con un ser humano en su época divina—, a quien gustosas han servido y para quien, orgullosas de un don intransferible, han alimentado en su seno el fermento preciado de los hijos, «pero los hombres», descubre dolorosamente la reina de Micenas, «no están hechos para pasar toda la vida calentándose las manos al fuego del mismo hogar: partió hacia nuevas conquistas y me dejó allí, abandonada como una casa enorme y vacía que oye latir un inútil reloj». <sup>14</sup> A partir de entonces, la vida de Agamenón —o, mejor, su voluntad— quedó a merced de «judías de Salónica, armenias de Tiflis, turcas pesadas y dulzonas», <sup>15</sup> pero la herida en el pecho de una mujer enamorada y consagrada desde siempre a un único dueño —¡Egisto ni tan siquiera cuenta!— sabe encontrar el drenaje adecuado a su sangre emponzoñada. ¿Cómo, si no, compensar una lucha incesante, de años, contra el deseo insatisfecho, contra los celos, envidiando las viudas «por no tener más rival que la tierra y por saber, al menos, que su hombre dormía solo?». <sup>16</sup> ¿Cómo resarcirse, si no, de la abnegada custodia de la hacienda familiar en ausencia del marido, envejeciendo irremediable y humillantemente en contraste con la juventud renovada de los «botines de guerra femeninos» de Agamenón? ¿Y Egisto? ¿No fue acaso su merecido solaz? En modo alguno, pues:

«Señores jueces», exclama Clitemnestra, «no existe más que un hombre en el mundo: los demás no son más que un error o un triste consuelo, y el adulterio es a menudo una forma desesperada de la fidelidad. Si yo engañé a alguien, fue con toda seguridad al pobre Egisto. Lo necesitaba para percatarme de hasta qué punto el que yo amaba me era irremplazable». <sup>17</sup>

Por consiguiente, atrapada como está en la red de araña que astuta teje para sí misma, Clitemnestra no puede sino reírse de Egisto «asustado como un niño culpable que siente llegar el castigo del padre». <sup>18</sup> Su plan es simple e ingenioso: procurará que el rey conozca sus

<sup>12</sup> Ediciones Alfaguara, p. 104.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Ediciones Alfaguara, p. 105.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Ediciones Alfaguara, p. 106. Cf. A, A 205-36, 1412-18, 1524-29.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 107.



infidelidades e incluso exagerará sus culpas en la carta anónima que le entregará un correo. Mentes racionales calificarían sin duda esta acción de «tremendo desatino», pero la anomía de Eros es proverbial:

«Afilaba el cuchillo que debía abrirme el corazón. Pensaba que tal vez me estrangularía con sus propias manos que yo tan a menudo había besado: por lo menos, moriría envuelta en una especie de abrazo».<sup>19</sup>

Sin embargo, Clitemnestra tampoco verá satisfecho este último deseo suicida. Agamenón, como todos aquellos que han tenido —ellos sí— la prerrogativa de diversificar sus apetitos, reacciona con «indulgencia masculina» ante la misiva autoinculpadora de su infiel esposa:

«Subió con nosotros los escalones del vestíbulo que yo había alfombrado de púrpura, para que no se notaran las manchas de sangre. Apenas me miraba ... El sobre abierto de la carta anónima asomaba por uno de sus bolsillos. Le guiñó un ojo a Egisto y farfulló unas cuantas bromas de borracho sobre las mujeres que buscan consuelo».<sup>20</sup>

Al fin y al cabo, él ha llegado acompañado de la hechicera que ha escogido como parte del botín, y son diez años ya los que lleva reemplazando a Clitemnestra con naturalidad total y absoluta. O quizá el silencio del rey obedezca a la nueva humillación, cualitativamente excepcional, que le tiene preparada: pedirle que acoja amablemente a Casandra, a ella y al hijo que lleva en su seno. Así lo refiere la reina:

«Era casi una niña; unos hermosos ojos oscuros le llenaban el rostro amarillento ... la ayudó a bajar del coche, me besó con frialdad y me dijo que contaba con mi generosidad para tratar amablemente a la muchacha cuyos padres habían muerto ... me di cuenta de que llevaba un hijo en su seno. ¿Sería de él o de alguno de los soldados que la habían arrastrado riendo fuera del campamento y arrojado a latigazos de nuestras trincheras?».<sup>21</sup>

Leído con ojos modernos, todo este despliegue pasional podría parecer una absurda historia, en verdad trasnochada, de ridículos e incomprensibles amores únicos y de disparatadas, casi irracionales, exigencias de fidelidad. La *ratio* egoísta y egocéntrica del hombre actual condenaría sin contemplaciones tamaño derroche de integridad. Pero hubo épocas ejemplares, podría insinuar Marguerite Yourcenar, en que la sagrada fuerza de Eros luchaba con tesón contra quienes urdían el sacrilegio de intentar domeñar lo indomeñable y de racionalizar-contener lo que necesita una expansión sin freno, sin ley o incluso vía libre para llegar al crimen en el legítimo ejercicio de la autodefensa. Y, al respecto, cumple señalar que Clitemnestra advierte inmediatamente en el añorado esposo signos evidentes de vejez:

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Ediciones Alfaguara, p. 108.

<sup>21</sup> *Idem*, pp. 108-9. Cf. A, A 950-57.

«El también había cambiado. Resoplaba al andar y su cuello enorme y colorado desbordaba del cuello de la camisa ... Era hermoso, pero hermoso como un toro en lugar de serlo como un dios».<sup>22</sup>

Protegida, por tanto, contra lo que hubiera sido un magnicidio teñido de *hybris*, la esposa burlada sacrificará simplemente un animal, cuya conducta infiel y desafiante se ha convertido en un claro peligro para la pervivencia de valores ancestrales:

«Lo iba a matar, para que se diera cuenta de que yo no era una cosa sin importancia que se puede dejar o ceder al primero que llega ... le di torpemente un primer golpe que sólo le hizo un corte en el hombro ... mugía como un buey. Egisto, aterrorizado, lo sujetó de las rodillas, acaso para pedirle perdón. El perdió el equilibrio y cayó como una masa, con la cara dentro del agua, con un gorgoteo que parecía un estertor. Entonces fue cuando le di el segundo golpe que le cortó la frente en dos ... Se habló de rojas oleadas: en realidad, sangró muy poco. Yo sangraba más cuando di a luz a mis hijos».<sup>23</sup>

Sólo resta añadir que, tratándose de un amor tan apasionadamente único, ni tan siquiera la muerte puede suponer el capítulo final de una historia que se quiere eterna. Al contrario, el hecho de haber librado al transgresor del lastre reiterado de sus culpas, lo devuelve íntegro a aquella a quien siempre debiera haber rendido tributo; al menos, claro está, que también en el reino de la Muerte —y desde la óptica femenina que ha presidido el relato— la razón del hombre consiga imponer su ley:

«Han pasado unas semanas ... pero ya sabéis, señores jueces, que nunca acaba nada y que todo vuelve a empezar ... Le corté los pies, para impedirle salir del cementerio ... Pero esto no evitó que él se deslizara por la noche en mi cuarto ... Yo creía que por lo menos en la prisión estaría tranquila, pero sigue volviendo: parece como si prefiriese mi calabozo a su tumba ... Volveré a hallar a ese hombre en algún rincón de mi infierno y gritaré de nuevo con alegría con sus primeros besos. Luego, me abandonará para irse a conquistar alguna provincia de la Muerte ... Entonces volverá, para burlarse de mí ... ¿Qué puedo hacer? Es imposible matar a un muerto».<sup>24</sup>

\* \* \*

Son bastantes ya los años dedicados a la pedagogía de la «Tradición Clásica», en que he intentado, ojalá que con acierto, subrayar la necesidad experimentada por múltiples representantes de la Cultura Occidental de apoyarse, expresarse e incluso renovarse a partir de modelos clásicos, aptos —a pesar del peso a veces asfixiante de la misma tradición— para ayudar a quien se acerque a ellos con mente ágil y audaz. Pretender dar cumplida cuenta de todos los porqués, aunque sea en el marco de una asignatura universitaria, es a todas luces quimérico, pero siempre está a nuestro alcance centrarnos en textos, autores, géneros o corrientes signi-

<sup>22</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>23</sup> *Idem*, pp. 109-10. Cf. A, A 1343-45, 1382-85, 1633-46.

<sup>24</sup> *Idem*, pp.110-11.

ficativos, e intentar «desenmascarar impudicamente» nuestras notables ataduras con la que en ocasiones ha sido calificada de «infancia cultural del hombre europeo». Huelga decir que por «infancia» conviene entender tan sólo la base subyacente y primigenia sobre la que poder continuar, de un modo desinhibido y sin complejos, una apasionante experiencia de creación ininterrumpida.

Marguerite Yourcenar, como tantos otros y otras, tuvo también su «experiencia pasional» inspiradora de *Fuegos*. Es cierto que con frialdad inteligente no duda en afirmar que «el amor por una persona determinada, aun siendo tan desgarrador, no suele ser sino un hermoso accidente pasajero, menos real en cierto sentido que las predisposiciones y opciones que lo preceden y que sobrevivirán a él».<sup>25</sup> Con todo, este realismo casi despiadado tampoco le impide reivindicar la anomía, la desmesura, la transgresión del simple e interesado cálculo racional:

«No es éste el lugar», dice, «para examinar si el amor total por una persona en particular, con los riesgos que comporta ... merece o no el lugar exaltado que le han concedido los poetas. Lo que sí parece evidente es que esta noción del amor pasión, escandalosa en ocasiones pero imbuido de una especie de virtud mística, no puede subsistir a no ser asociándolo a una forma cualquiera de fe en la trascendencia, aunque no sea más que en el seno de la persona humana, y que una vez privado de soporte de valores metafísicos y morales que hoy se desprecian ... el amor locura pronto se convierte en un inútil juego de espejos o en una manía triste».<sup>26</sup>

Pues bien, mucho me temo que el hombre moderno tiene verdaderas dificultades para asociar términos como «mística, trascendencia y valores metafísicos o morales» con el talante trágico, pero ejemplar, de la griega Clitemnestra. Y, sin embargo, es a través de ella que, según podría estar sugiriendo la escritora belga, cabría la posibilidad de recuperar una fuerza moral atávica no contaminada de prudente —o quizá mezquina— contención. Y podría estar sugiriendo igualmente que los varones deberían saber que las mujeres, las Clitemnestras contemporáneas a la publicación de *Fuegos* —y quizá otras muchas más cercanas en el tiempo— andan tal vez sobradas de razones para el crimen. De esos varones depende, en consecuencia, cambiar actitudes y abandonar definitivamente su dejación peligrosa —y nunca mejor dicho— de una integridad plenamente exigible en todos los órdenes.

Esto por lo que hace a la «lectura universal» —perfectamente lícita— de su relato. Sin embargo, «Clitemnestra o el crimen» y el resto de prosas líricas de *Fuegos* responden ante todo a un episodio de amor-pasión, personal e intransferible, pero que exige la solidaridad intelectual y humana del lector:

«Quizá ocurra con este libro», asegura, «como con algunos edificios que sólo tienen una puerta secreta, y de los que el extranjero no conoce más que un muro infranqueable. Detrás

<sup>25</sup> «Prólogo» a *Fuegos*, ed. 1967, Alfaguara, Madrid, 1983, pp. 22-3.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 22.

de ese muro se da el más inquietante de los bailes de disfraces: aquel en que uno se disfraza de sí mismo. Si el lector se halla destinado a comprender y amar el orden al que obedece esa arquitectura humana, las columnatas se abrirán para él como flores. Si no posee la llave de una experiencia análoga, se le puede, todo lo más, prometer que adivinará ... unas ráfagas de música quizá discordantes y un ruido de corazones rotos».<sup>27</sup>

Poco debería importarnos en realidad saber el nombre de la persona concreta que suscitó esta pasión, André Fraigneau, y las circunstancias que rodearon su gestación y desarrollo —la bibliografía especializada se encarga de llenar estas lagunas. Mejor será que, conscientes del valor alegórico de las imágenes, lo aprovechemos para comprender el verdadero alcance de los sentimientos de un ser humano enamorado —quizá incluso los nuestros, hombres y mujeres de hoy—, y compartamos su experiencia. En efecto, nada impide la identificación con un ser poseído y transformado por Eros que se siente elegido desde la niñez para el ser amado, que ve ahogada su voluntad, que espera anhelante el día en que se convertirá en su prisionero y siervo, que por amor accederá a peticiones sacrílegas, y que finalmente se verá abandonado al tiempo que intentará llenar una ausencia irremplazable con el triste consuelo de un ser indigno. ¿Habrá llegado entonces la hora del crimen? ¿Habrá que preparar ya el baño, las redes, el cuchillo y adoptar la frialdad de quien se sabe con derecho a ajusticiar?

Marguerite Yourcenar nos aclara, en todo caso, que el expresionismo casi desmedido de estos poemas continúa pareciéndole «una forma de confesión natural y necesaria, un legítimo esfuerzo para no perder nada de la complejidad de una emoción o del fervor de la misma».<sup>28</sup> Los críticos especializados se apresuran a señalar que se advierte en ellos la huella de Paul Valéry, así como su reacción contra «la Grecia ingeniosa y parisinizada de Giradoux».<sup>29</sup> Sin duda, pero, para poner punto final a este pequeño escrito, prefiero subrayar que con seguridad no soy el único que le agradece semejante eclosión expresionista, máxime si, mientras confiesa sus pasiones más humanas —y quizá por ello criminales—, nos invita a asistir a una excelente recreación literaria del mito de Clitemnestra, que en absoluto desmerece el modelo original. Merece la pena agradecer la osadía y el esfuerzo, tanto a ella como a una «Tradición Clásica» que reivindica su derecho a no ser rebajada, como sucede con harta frecuencia, a la categoría de simple adorno cultural, y que, por contra, desea convertirse en verdadero revulsivo de mentes adormecidas.

Pau Gilibert Barberà  
Universitat de Barcelona

<sup>27</sup> «Advertencia» a *Feux*, Editions Bernat Grasset, 1936, pp. 2-10 (citado por Savigneau, *op. cit.*, p. 489).

<sup>28</sup> «Prólogo» a *Fuegos*, Alfaguara, Madrid, 1983, p. 19.

<sup>29</sup> Citado por Savigneau, *op. cit.*, p. 122.



## Fuentes historiográficas clásicas en la «Historia de la Lógica» de Petrus Ramus

En el prefacio de la *Dialectique* de 1555, Ramus presenta el primer bosquejo de una historia de la lógica. Respecto a aquellas relaciones nominales de sus primeras obras, en las que sólo aparecía un reducido número de sabios antiguos (Prometeo, Zenón de Elea, Hipócrates, Sócrates, Platón, Aristóteles, Teofrasto, Eudemo, Crísipo),<sup>1</sup> el texto del «préface» ya se puede tener como una viva expresión de la didáctica histórica. Ramus nos habla de las escuelas a las que pertenecen los peritos en «l'art de bien disputer», y muestra cómo esas formaciones se van sucediendo a lo largo de la historia.<sup>2</sup> Sin embargo, La Ramée indicará al cardenal Charles de Lorraine, a quien va dirigida la carta-prefacio, que «des autheurs de Dialectique», «sera parlé plus amplement au premier des Animadversions».<sup>3</sup>

Nuestro autor estaba revisando la edición de las *Animadversiones Aristotelicae* de 1548, reeditadas y reimpresas en 1549 y 1550. Es muy probable que hubiera decidido modificar y ampliar el capítulo relativo a los primeros dialécticos, el cual apenas había sufrido cambios desde su primera edición. La nueva versión de las *Aristotelicae Animadversiones* vio la luz en 1556 y, ciertamente, como muy bien había apuntado a su mecenas, en ella se ofrecía una información mucho más precisa de las escuelas y de sus adeptos. En 1569, esta obra pasó a formar parte de las *Scholae in liberales artes*, hecho que determinó que, a partir de entonces, fuera conocida como *Scholae dialecticae*. Ramus no introdujo apenas cambios en su contenido; pero sí se aventuró a dividir el texto en ocho capítulos, cada uno con su título correspondiente: I. *De Logica Primorum patrum*; II. *De Logica Mathematicorum*; III. *De Logica Physicorum*; IIII. *De Logica Socratis, Pyrrhonis et Epicuri*; V. *De Logica Antistheniorum et Stoicorum*; VI. *De Logica Academicarum*; VII. *De Logica Peripateticorum*; y VIII. *De Logica Aristoteleorum interpretum et praecipue Galeni*. Para nuestro autor, estas *logicae* podían

<sup>1</sup> Vid. Petrus Ramus, *Dialecticae Partitiones*, París, 1543, pp. 9-12; *Aristotelicae Animadversiones*, París, 1543, ff. 2r-3r; *Animadversionum Aristotelicarum libri viginti*, París, 1548, pp. 2-3.

<sup>2</sup> Pierre de la Ramée, *Dialectique*, París, 1555, ff. II-VII.

<sup>3</sup> *Ibidem*, f. VII.

reducirse perfectamente a cuatro escuelas: la divina (cap. I), la matemática (cap. II), la física (cap. III) y la política (caps. IIII-VIII).<sup>4</sup>

Para la redacción de este bosquejo histórico, Ramus tuvo presente muchas y diversas fuentes historiográficas y filosóficas. En el presente trabajo, nos proponemos comentar tres de las fuentes que le sirvieron para la confección de los capítulos relativos a la escuela divina, la matemática y la física. Nos referimos a Platón, Flavio Josefo y Diógenes Laercio.

En el *Filebo*, La Ramée encuentra el fundamento teórico para proponer a Prometeo como el primero de los dialécticos de la historia. Sócrates recuerda a Protarco que la ciencia que hace posible resolver el problema de la unicidad y la multiplicidad fue el regalo que los dioses hicieron a los hombres a través de Prometeo. De esta tesis platónica, el maestro picardo deduce que el valeroso titán fue el descubridor o inventor de la lógica.<sup>5</sup>

En todos sus proyectos históricos, Ramus había presentado a Prometeo como el primer lógico. Antonio de Gouveia (1505-1566), su enemigo declarado, en la *Pro Aristotele Responsio*, señala que no es necesario remontar la dialéctica a un origen tan remoto como el de Prometeo. Al contrario de nuestro autor, el jurista lusitano creía que sólo era posible adentrarse en el terreno de la lógica con los tratados aristotélicos,<sup>6</sup> y, por ello, entendía que la pretensión de La Ramée de hacernos creer que él había aprendido lógica de los primeros filósofos no era más que una provocación antiaristotélica.

El mito de Prometeo sirvió también para ilustrar los contenidos de la *doctrina dialectica*. En las *Dialecticae Institutiones* de 1543, después de haber expuesto la silogística o *primum iudicium*, Ramus introduce un segundo juicio, basado en la previa definición de la cosa y en la posterior atención a las partes que la componen.<sup>7</sup> El maestro picardo ve este procedimiento como el don divino proporcionado por Prometeo.<sup>8</sup> En las *praelectiones* de la *Dialéctica* de 1566, cita también el texto de Platón para justificar el origen divino de la *methodica lex*. Pero, en este lugar, hallamos una novedad significativa: Prometeo comparte fama con Noé. Según Ramus, *si vera est de tempore, Platonis interpretatio, de patriarchis Hebraeorum Noëus aliquis Prometheus hic fuit, tot annorum millibus antequam in Graecia Logicae vel Dialecticae nomen esset auditum*.<sup>9</sup> Esta equiparación marcará la futura hermenéutica del

<sup>4</sup> Petrus Ramus, *Scholarum dialecticarum seu animadversionum in Organum Aristotelis, libri xx*, Frankfurt, 1594, p. 4.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 4: *Haec de Prometheo Socrates, & multo pluribus verbis; quibus Prometheus Logicae methodi inventorem facit. Cf. Platón, Filebo, 16 c.*

<sup>6</sup> Antonio de Gouveia, *Pro Aristotele Responsio*, París, 1543, pp. 56-58: *Artis dialecticae inuentionem ad Prometheus philosophum antiquissimum refert, utrisque ad eam rem Platonis testimonio, sane id quidem grauitur; utinamque semper ita faceres; magis essent testata quae scribis. Verum quid erat opus tam ueterem a te proferri memoriam? An id eo facis ut iis qui te ignorant persuadeas alios te habuisse doctores praeter Aristotelem unde artem istam discere potueris?*

<sup>7</sup> *Vid.* Petrus Ramus, *Dialecticae Institutiones*, 1543, f. 28v.

<sup>8</sup> *Ibidem*, ff. 27r-28v.

<sup>9</sup> Petrus Ramus, *Dialecticae libri duo*, Dussendorf, 1566, p. 386.

mito; así, en las *Scholae dialecticae*, veremos cómo nuestro humanista incorpora a la escuela divina —la de Prometeo— la de los hebreos (*Prima, est Hebraeorum: a Prometheo*).<sup>10</sup>

Sus convicciones religiosas tuvieron parte en esa decisión. A lo largo de toda su vida, Ramus dio muestras de ser un fervoroso creyente. Su respeto por las verdades de la religión cristiana se puede percibir en obras de diversa índole.<sup>11</sup> La teoría que formuló sobre el origen divino de la dialéctica, a pesar de estar expresada con un lenguaje platónico, recuerda las epistemologías espiritualistas del agustinismo bajomedieval. A raíz de su conversión al calvinismo en 1561, Ramus se adentrará en el estudio de la Biblia.<sup>12</sup> El celo que tenían los reformados por presentar las Sagradas Escrituras como la fuente única de fe llevó a poner en duda todo aquello que pudiera entrar en conflicto con la verdad revelada. Es probable que nuestro autor se hubiese acogido a esa alternativa exegética, y que la asimilación del mito de Prometeo a la historia bíblica hubiera sido una de sus claras consecuencias.

En esta empresa de equiparaciones e interpretaciones, fue decisivo su conocimiento de la obra de Flavio Josefo. Ramus contó con los testimonios de este escritor judío sólo porque partían de las Sagradas Escrituras. Nuestro humanista siguió la costumbre medieval de tener a Flavio Josefo como el historiador que mejor había sabido hacer concordar la historia humana con la divina.

En las *Scholae dialecticae*, después de haber justificado la existencia histórica de Prometeo, Ramus indica: *Nec alienum sit credere; de Logicis artibus, a primis illis parentibus aliquid praeceptum esse: quos apud Josephum legimus, de mathematicis disciplinis accuratam philosophastos esse: Neque praestantissimas artes & inveniri & iudicio certe ordinari potuisse, sine certa aliqua & inventionis & iudicii regula*.<sup>13</sup> En ocasiones anteriores ya había señalado, siguiendo a Flavio, que los *primi parentes* se habían dedicado a las matemáticas. El hecho de haber sostenido que la dialéctica era la columna vertebral de todas las *artes* le sirvió para reinterpretar o ajustar la información a sus objetivos. El deseo de Ramus es ver a esos primeros padres, de los que saldrá el pueblo hebreo, en la misma posición que Prometeo, y para ello ya cuenta con un camino abierto gracias a la ayuda que le ofrecieron las *Antiquitates*.

En el prefacio de la edición de los *Elementa* de Euclides, escrito en 1544, el maestro picardo indica, según el testimonio de Flavio Josefo, que los primeros hombres (*primi illi homines*), de Adán a Noé, fueron grandes concedores de las ciencias matemáticas, y que de ellos habían aprendido los demás pueblos del mundo conocido.<sup>14</sup> En el prefacio de los

<sup>10</sup> Petrus Ramus, *Scholarum dialecticarum seu animadversionum in Organum Aristotelis, libri xx*, Frankfurt, 1594, p. 4. Vid. Nelly Bruyère, *Méthode et Dialectique dans l'oeuvre de La Ramée. Renaissance et Age Classique*, París, 1984, pp. 286-290.

<sup>11</sup> Vid., por ejemplo, *Dialecticae Institutiones*, 1543, f. 2v.

<sup>12</sup> Vid. la carta de 1570 que Ramus envía a Charles de Lorraine, en P. Ramus y A. Talaeus, *Collectanae, Praefationes, Epistolae, Orationes...*, 1599, p. 213.

<sup>13</sup> Petrus Ramus, *Scholarum dialecticarum seu animadversionum in Organum Aristotelis, libri xx*, Frankfurt, 1594, p. 5.

<sup>14</sup> Vid. «*Mathematicae Praefationes Prima*» en P. Ramus y A. Talaeus, *Collectanae, Praefationes, Epistolae, Orationes...*, 1599, p. 120.



*Arithmeticae libri tres* de 1555, nuestro autor empieza con la enumeración ordinal de los que habían participado en el desarrollo de la matemática: hebreos, egipcios, griegos y romanos.<sup>15</sup> En el prefacio de 1544, los hebreos no habían sido citados: se pasaba de los primeros hombres a los egipcios.<sup>16</sup> Se puede llegar a pensar que el maestro picardo presuponía la presencia de ese pueblo entre los «primi homines», considerados como patriarcas antediluvianos por la tradición judaica; sin embargo, parece ser que lo que realmente quería destacar en dicho texto era la condición de esos hombres de ser los primeros, y, por lo tanto, los más cercanos a la sabiduría divina.<sup>17</sup> En el prefacio de 1555, en cambio, nombrados ahora éstos *primi generis humani parentes*, se muestran como los que comunican los conocimientos matemáticos al pueblo hebreo: *Haec enim primorum generis humani parentum, Adami, Sethi, Noëi diuina contemplandis optimi maximique Dei mathematicis operibus otia fuerunt: haec Aegyptiorum per Abrahamum & caeteros deinceps Hebraeos eruditorum nobilia, religionis & sacerdotii vacatione studia fuerunt.*<sup>18</sup> Ramus coloca al Pueblo Escogido en primer lugar. Con ello no hace más que confirmar la genealogía directa que hay entre los primeros hombres y el patriarca Abraham, tal como enseña el Antiguo Testamento y repite Flavio en las *Antiquitates*.<sup>19</sup> En la última cláusula de este texto, nos percatamos de la síntesis que realiza Ramus de dos fuentes distintas: la de las *Antiquitates* de Flavio (*haec Aegyptiorum per Abrahamum & caeteros deinceps Hebraeos eruditorum nobilia, ... studia fuerunt*) y la de la *Metafísica* de Aristóteles (*...religionis & sacerdotii vacatione... fuerunt*).

En primer lugar, nuestro autor reproduce fielmente la idea expuesta por Flavio Josefo, según la cual, Abraham, en su paso por Egipto, había enseñado aritmética y astronomía a sus habitantes. Estas disciplinas eran desconocidas por los egipcios antes de la llegada de los hebreos a aquellas tierras. Ramus se fija en el relato de la estancia de Abraham en la tierra de los faraones, anunciada en *Génesis* 12:10-20, pero narrada por Flavio Josefo. El historiador

<sup>15</sup> Petrus Ramus, *Arithmeticae libri tres*, París, 1555, pp. I-II: *Mathematica elementa (mecoenas) incredibili quondam scientiae laude apud Hebraeos, Aegyptios, Graecos, Italos vigerunt.*

<sup>16</sup> P. Ramus y A. Talaeus, *Collectanae, Praefationes, Epistolae, Orationes...*, 1599, p. 120: *Hinc Aegyptii, Graeci, Itali, Siculi, Arabes, Hispani, Galli, omniumque terrarum populi acceptam excoluerunt, atque amplificauerunt.*

<sup>17</sup> Cabe la posibilidad de pensar que los juicios que había sobre las costumbres y actividades de los primeros hombres en el primer libro de las *Antiquitates iudeorum* sirvieron al maestro picardo para respaldar su epistemología naturalista. El carácter que refleja el discurso del prefacio de 1544 induce también a creer que esos primeros hombres, sin nacionalidad ni identidad religiosa, representaban al hombre que sigue los pasos de la dialéctica natural: *Itaque in anima tam excellentes notitias ab intelligentiae primae ingenitis & aeternis exemplis insitas, & ingeneratas crediderunt. eique propterea nomen ipsum MATHÉSEOS quasi reminiscenciae, recordationisque (ut Proclus author est) affinxerunt: quasi tanta scientia non ab homine inventa, sed divinitus in animis nostris impressa, recordatione animadversarum rerum paulatim recrearetur. Verumenim vero quam longa oblivio, quam tarda recordatio ista fuit? Primi illi homines (ut Josephus antiquitatis Judaicae scriptor ait) Adamus, Sethus, Enus, Noeus vita & longissimae & contemplationi deditissimae beneficio, in hanc recordationem incubuerunt: & ne alia novae oblivionis caligine circumfusa, duabus ingentibus columnis exaratam, descriptamque ad posteritatem transmiserunt (op. cit., pp. 120-121).*

<sup>18</sup> Petrus Ramus, *Arithmetica*, París, 1555, pp. I-II.

<sup>19</sup> Vid. *Génesis* 10-11; I *Crónicas* 1: 1-28; Flavio Josefo, *Antiquitates iudeorum*, L. I, c. 6,5.

judío nos presenta a los egipcios como un pueblo de costumbres rudas y de actitudes violentas, y, en cambio, dibuja a Abraham como el hombre sabio e ingenioso que tiene que ayudarles —con racionalidad— a conocer la verdad.<sup>20</sup> Unida a ésta, hay aquella opinión del primer libro de la *Metafísica* de Aristóteles, en donde se defiende que la matemática se había desarrollado en Egipto a causa del tiempo libre que tenían sus sacerdotes. Pero Ramus sólo reproduce una parte de lo que dijo Aristóteles. Éste, antes de hablar del privilegio sacerdotal, declara que la matemática surgió en Egipto. El picardo sólo consideró aquella parte que no había caído en contradicción con el juicio de Flavio Josefo y desproveyó de veracidad la aristotélica, que confirmaba su posible origen egipcio.

En el libro primero de las *Scholae Metaphysicae*, La Ramée reproduce en latín el citado texto de Aristóteles.<sup>21</sup> Lo divide en las dos partes anunciadas anteriormente: la del origen egipcio, que no aceptará, y la de las ventajas ociosas del sacerdocio, que creará verosímil. Nuestro autor ve bien que se hable del ejercicio de las matemáticas, pero no ve tan bien que éste se atribuya injustamente a los egipcios, ya que cae en contradicción con el testimonio de Josefo: *Verumtanem artes equidem mathematicas celebrari libenter audio; sed ejus laudis fructum possessoribus injustis attribui, non libenter audio. Harum enim artium inventa, primorum hominum jam ante diluvium propria fuerunt, ut est apud Josephum.*<sup>22</sup>

La Ramée expone también las opciones de otros sabios: Calístenes creyó que los forjadores de la matemática habían sido los babilonios; Cicerón piensa que fueron los asirios, a causa de sus avances astronómicos; y Plinio coloca a los babilonios en el primer lugar de los cuatro pueblos que ayudaron a desarrollar la astronomía, antes de los egipcios, los griegos y los romanos. Las diversas opiniones le llevan a mantener que Aristóteles no tenía ninguna razón para presuponer que los egipcios habían sido los iniciadores de la disciplina matemática.<sup>23</sup>

El comentario sobre la relación existente entre el tiempo de ocio de los sacerdotes egipcios y su dedicación a las matemáticas es una pieza importante: Ramus lo acepta como un rasgo característico propio del curso de esta ciencia. *Est tamen illud animadvertendum, de sacerdotibus Aegyptiis, quibus otium & vacatio publice esset*, señala el filósofo picardo. Escéptico ante esta elucubración de Aristóteles, llegará a justificarla después de haber visto que las Sagradas Escrituras reflejan la situación privilegiada de los sacerdotes egipcios. Ramus se refiere al capítulo 47 del *Génesis*, en donde se habla de la habilidad de José para acumular riquezas en beneficio del faraón. Las tierras se convirtieron en propiedad del soberano; por el beneficio de un decreto, las tierras de los sacerdotes fueron las únicas que no se adquirieron. Esto hace que nuestro humanista contemple como válido el factor del tiempo libre en la

<sup>20</sup> Flavio Josefo, *Ant. jud.*, I, I, c. VII,2.

<sup>21</sup> Petrus Ramus, *Scholarum Metaphysicarum libri quatuordecim, in totidem Metaphysicos libros Aristotelis*, Frankfurt, 1583, pp. 13-14: *Magna autem est ista laus artificis; sed multo etiam major sequitur, quod artifex hominibus admirabilis fuerit, quicumque primus artem aliquam, sed praecipue qui liberalem & ingenuam artem invenerit; quales sunt mathematicae in Aegypto a sacerdotibus publica vactione fretis inventae.*

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 14.

dedicación a la aritmética. La información bíblica garantiza el consentimiento del enunciado aristotélico y su inmediata asimilación en el curso de la historia de la matemática.

Si el pueblo hebreo tomó la iniciativa en el desarrollo de las ciencias exactas, a la fuerza tenía también que haberla tomado, aunque de ello no se hubiera dado cuenta, en el de la *ars bene disserendi*. Ramus deja claro que, difícilmente, se puede hacer nada en matemáticas sin las reglas de la *inventio* y del *iudicium*. Como vemos, ya tenía un argumento racional y consistente para identificar a Prometeo con Noé: ambos obedecieron la voz divina, fuente y magisterio de la *natura* dialéctica. *Ergo, si primi Logicae artis magistri requirantur* -concluye Ramus-; *Deos scholae hujus magistros & principes fuisse Plato respondebit: eorumque internuntium & interpretem fuisse Prometheus, id est, in sacris literis Noëum. Hic enim post diluivium, generis humani instaurator est: ut Hebraeorum gloria haec logica, testimonio Platonis esse videatur.*<sup>24</sup>

Los testimonios de Platón y de Flavio Josefo son propuestos como dos fuentes complementarias: Prometeo es el Noé de la filosofía griega, y Noé es el Prometeo de la tradición judía. Ramus echa mano de un método retórico ya utilizado a lo largo de la Edad Media: la interpretación figurada. Ésta fue mejorada en la época renacentista, pero se respetó la idea medieval que la impulsó: buscar similitudes entre las cosas y los hechos del mundo para entenderlos como elementos constitutivos de una realidad total con sentido, a pesar de su diferencia natural o esencial. Ramus utilizó este método, y, como hemos apuntado antes, quizá tuvo que hacerlo para no contrariar las verdades de la Revelación. Para él, Noé y Prometeo representaban una misma actitud ejemplar: la del hombre que piensa y actúa correctamente. Ésto hace que el maestro picardo no vea ninguna incompatibilidad entre lo que expuso el filósofo ateniense y lo que notifican las fuentes hebreas, e incluso llegue a pensar que, si no se estaban refiriendo al mismo personaje, al menos describían una misma actitud humana.

Las *Vitae Philosophorum* de Diógenes Laercio fueron la base teórica de los capítulos dedicados a la lógica de los matemáticos, de los físicos y de parte de los políticos. La obra de Laercio es el primer lugar al que acude La Ramée para obtener material con el que justificar las contribuciones de los antiguos a la dialéctica. Las *Vitae* son un archivo de datos. Al respecto, nos parece significativa la indicación que hace al empezar a hablar de Demócrito en el artículo dedicado a la escuela física: *Democritus anno major, quam Socrates fuit; e cujus libris tametsi nihil ad Logicam Laërtius referat*<sup>25</sup>; o la que se advierte en el capítulo destinado a los peripatéticos: *De Peripateticis philosophis jam e Laërtio nihil habemus...*<sup>26</sup>. Hemos de señalar que el nombre de Laercio aparece en ocasiones muy precisas: cuando se trata de notificar que las opiniones de un autor acerca de otro se citan a través de él, y cuando se quiere confirmar si, en los catálogos que nos ofrece de las obras de un determinado filósofo, hay o no tratados de lógica.

<sup>24</sup> Petrus Ramus, *Scholarum dialecticarum seu animadversionum in Organum Aristotelis, libri xx*, Frankfurt, 1594, p. 5.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 25.

A la escuela de los matemáticos *et imprimis Pythagoreorum*,<sup>27</sup> pertenecen el propio Pitágoras, Jenófanes, Heráclito, Empédocles, Epicarmo y Parménides. De las *Vitae Philosophorum*, Ramus copia textos que cree cargados de fuerte contenido lógico y epistemológico, tales como las polémicas sentencias de Heráclito: *Opinio, sacer est morbus, & aspectus fallitur* (fr. 46) y *Multiplex notitia mentem non docet* (fr. 40),<sup>28</sup> o los fragmentos del poema de Parménides, en los que se enuncia su teoría de la doble vía del conocimiento: la de la verdad y la de la opinión.<sup>29</sup>

Zenón de Elea, Demócrito, Protágoras e Hipócrates son, para el humanista picardo, los representantes de las escuelas físicas. Explícitamente, Ramus habla de aquel fragmento de Laercio según el cual Aristóteles consideraba a Zenón el inventor de la dialéctica.<sup>30</sup> Para corroborar estos juicios, nuestro autor dirige su mirada hacia los diálogos platónicos, en los que confía hallar datos fidedignos. La Ramée indicará que también Platón había presentado a Zenón como un auténtico *doctor* en lógica, cosa que perfectamente podía observarse en el *Parménides*. De este último diálogo, reproduce un texto en el que vemos cómo el viejo eleata recomienda a Sócrates ejercitarse en las explicaciones de Zenón.<sup>31</sup> La Ramée reproducirá también un fragmento del *De placitis Hippocratis et Platonis* de Galeno, en el que se pone de manifiesto el interés de Parménides y de Zenón por el estudio y la práctica de la dialéctica.<sup>32</sup>

Aparte de su voluntad por querer transformar lo mítico o legendario en histórico, Ramus hace todo lo posible por confeccionar un cuadro histórico sólido de las escuelas filosóficas propiamente dichas; y ello es lo que le lleva a consultar la obra de Laercio. Sin embargo, hallamos un caso peculiar que nos permite ver lo contrario: el testimonio llega al autor, y éste aprovecha la coyuntura para introducirlo en la crónica. Nos estamos refiriendo a Hipócrates.

Al médico de Cos, lo vemos ya en las primeras listas de sabios de 1543. La lectura del *Fedro*<sup>33</sup> fue el motivo de su integración en el mundo de los filósofos dialécticos. El picardo se fija en la intervención de Sócrates en ese diálogo de Platón, en la que sostiene que el método hipocrático para conocer el alma concuerda con el que dicta la recta razón. El procedimiento de Hipócrates no sólo deja el camino abierto a la investigación de la naturaleza del alma, sino a la de cualquier cosa. Sócrates señala que Hipócrates había seguido los pasos de la *vera ratio*, hecho suficiente para que Ramus le concediera un lugar en su historia.<sup>34</sup>

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>28</sup> Diógenes Laercio *Vitae Philosophorum*, IX, 7 y IX, 1, respectivamente.

<sup>29</sup> Petrus Ramus, *Scholarum dialecticarum seu animadversionum in Organum Aristotelis, libri xx*, Frankfurt, 1594 pp. 6-7; Diógenes Laercio *Vitae Philosophorum*, IX, 22.

<sup>30</sup> Petrus Ramus, *Op. cit.*, pp. 7-8: «... *apud Laertium octavo & nono libris, teste Aristotele, inventor efficitur*»; Diógenes LAERCIO *Vitae Philosophorum*, IX, 25.

<sup>31</sup> Petrus Ramus, *Op. cit.*, p. 8; Platón, *Parménides*, 135 d.

<sup>32</sup> Petrus Ramus, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>33</sup> Platón, *Fedro*, 270 c-271 a.

<sup>34</sup> Petrus Ramus, *Op. cit.*, p. 10: *Itaque (inquit Socrates) quid tandem praecipiat Hippocrates, & vera ratio, considera.*

Estudiar el curso que habían seguido las *artes liberales* era, para Ramus, un ejercicio fundamental; y, por ello, en la medida que pudo, no se abstuvo de practicarlo. Hemos visto cómo iba a la búsqueda de fuentes historiográficas que fueran idóneas para sus objetivos y no supusiesen ningún tipo de contradicción con las Sagradas Escrituras. No podemos negar que la consulta y elección que hacía de la bibliografía histórica y filosófica era parcial y muy particular; pero hemos de tener en cuenta que La Ramée perseguía un objetivo concreto: crear una historia de la dialéctica desde los orígenes hasta su decadencia. El problema era saber quién ponía los límites. Recordemos que para Gouveia no era una postura inteligente ir a buscar el origen de esta disciplina en Prometeo y en los filósofos anteriores a Aristóteles. Cuando la historia se ha de escribir a partir de unos criterios propios, la especulación y la subjetividad rápidamente acechan. Una de las razones que llevó a nuestro autor a presentar una historia de la lógica fue la necesidad de determinar quién había contribuido al avance de la lógica y quién no. Esa determinación podía ser tomada como la expresión de un juicio parcial; sin embargo, Ramus hacía todo lo posible por justificarla documentalmente, con lo cual equilibraba la subjetividad original. Aquí podemos ver el valor que para él tenía la historiografía. El picardo sabe que en materias historiológicas, el método de razón o natural no tiene entrada; y por ello se decide a poner en práctica el de prudencia. Éste otorga prioridad a aquello que es más conveniente para un determinado fin.<sup>35</sup> Pues bien, gracias a este criterio, Ramus llevó a término una interpretación bíblica del mito de Prometeo sin violar la normativa de las exégesis calvinistas; gracias a este criterio, pudo formular una ley interna según la cual se rechazaran todos aquellos testimonios que, como los de Aristóteles, pudieran repugnar a la Sagrada Escritura, expresión clara de la verdad divina; gracias a ese criterio, Demócrito e Hipócrates pudieron constar, cuando no era lo propio, en la nómina de los dialécticos. En resumen, gracias a ese criterio, consiguió alcanzar su principal objetivo: presentar una historia de la dialéctica, coherente y documentada, en la que quedara reflejado el origen divino y el trabajo humano.

*Andrés Grau Arau*  
«Grupo “KAL” de investigación»  
(Universidad de Barcelona)

---

<sup>35</sup> Pierre de la Ramée, *Dialectique*, París, 1555, p. 128.

## Los nueve líricos griegos y Vicente Mariner

El manuscrito 9866 de la Biblioteca Nacional de Madrid contiene una traducción de los escolios de Píndaro, bajo el título *Pindari Olympia Pythia Nemea Isthmia, Antiquis Scholiis et commentariis illustrata. Vicentio Marineri valentino interprete*. No es el único caso en que Mariner se dedica a poner en latín los escolios a autores griegos, ya que igualmente lo hizo con los de Sófocles (BNM 9867) y los de Eurípides (BNM 9868). Su relación con textos griegos es así mismo más extensa, pues también tradujo al latín la *Iliada* y la *Odisea*.<sup>1</sup>

Entre esos escolios pindáricos aparece un epigrama griego dedicado a los nueve líricos griegos que, a pesar de su poca importancia literaria, ha suscitado ya una cierta bibliografía por las cuestiones filológicas que plantea. Por ello será interesante considerar cómo se ha enfrentado Mariner a estos versos, de donde tendremos nuevas noticias de su proceder como traductor, teniendo además la posibilidad de confrontar su versión con la que Juan Lonicer ofrece en su traducción de Píndaro de 1535, la primera completa al latín.

Ofrecemos en primer lugar los textos: para el griego, contamos hoy con una serie de ediciones modernas sucesivas, desde las contenidas en las de escolios pindáricos a trabajos particulares sobre esta pieza, y que son las de Drachmann, Färber, Labarbe, Gallo y Davies.<sup>2</sup> No obstante debemos centrarnos en un texto que pudiera usar Mariner, y para ello contamos con las ediciones pindáricas del siglo XVI o su aparición en manuscritos. En la edición princeps, la aldina de 1513, no había escolios, ya que éstos aparecen por primera vez en la veneciana de 1515, de Zacharias Callierges, de donde procede el texto de la *vulgata* que es el que ofrecemos. Aunque se admite su origen alejandrino,<sup>3</sup> procede el texto de la recensión

<sup>1</sup> Estas traducciones son estudiadas pormenorizadamente por G. Rodríguez Herrera, *Vicente Mariner y su versión latina de la Iliada*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 1993 y M.<sup>a</sup> Dolores García de Paso Carrasco, *Estudio de la versión latina de la Odisea de Vicente Mariner*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 1994.

<sup>2</sup> Drachmann, *Scholia Vetera in Pindari Carmina*, t. I, Leipzig 1903; Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, Munich, 1936, II, 8; Labarbe, «Une épigramme sur les neuf lyriques grecques», *Ant. Clas.*, 37 (1968), 449-466; Gallo, «L'epigramma biografico sui nove lirici greci e il canone alessandrino», *QUCC*, 1974, pp. 91 ss. (el texto en 98-100); Davies, *Poetarum melicorum graecorum fragmenta*, t. I, 1991, p. 2.

<sup>3</sup> Cf. Gallo, *art. cit.*

tricliniana, con varias intervenciones del sabio bizantino, y Mariner pudo acceder a él por muy diversas fuentes, ya que la edición veneciana gozó de amplia difusión, al igual que la de Lonicer, de la que luego hablaremos, y de la que hay bastantes ejemplares en España (algunos pertenecieron, por ejemplo, a Quevedo, al conde duque de Olivares, a Fernando Colón...). E igualmente aparece el texto en varios manuscritos de los pocos, pero interesantes, que tenemos en España.<sup>4</sup> En cualquier caso, estos textos difieren poco y, como base, ofrecemos el de la llamada *vulgata*.

Ἐννέα τῶν πρώτων λυρικῶν πάτρην γενέην τε  
 μάθανε καὶ πατέρας καὶ διάλεκτον ἄθρει.  
 ὦν Μιτυληναῖος μὲν ἔην, γεραρώτερος ἄλλων  
 Ἄλκαῖος πρότερος καὶ ἠχικός Αἰολίδος.  
 ἦ δ' ἐπὶ τῷ ξυνήν πάτρην φωνήν τε δαεῖσα  
 Σαπφῶ Κληίδος καὶ πατρός Εὐρυγύρου.  
 Στησίχορος Σικελός, πάτρι δέ οἱ, Ἰμέρα ἐστίν,  
 Εὐφήμου πατρός, Δωρικός ἀρμονίην  
 Ἴβυκος Ἴταλός αὖ ἐκ Ρηγίου ἢ Μεσσήνης,  
 Ἡελίδα πατρός, Δωρίδα δ' ἠμόσατο.  
 Παρθενίου δέ πατρός, λιγυρὸς πάϊς ἡετιήου,  
 ἦν ἄρα μελπόμενος Τήϊος Ἀνακρέων  
 Πίνδαρος ἦν Θηβαῖος, ἀτὰρ πατρός Σκοπελίνου,  
 Δώριον αἰνήσας ἀρμονίην ἐπέων.  
 Ἡδὲ Σιμωνίδεω Κεῖου Δωριστὶ λαλοῦντος,  
 τὸν πατέρ' αἰνήσας ἴσφι ἀριπρεπέα.  
 Ἴσσαδαῆς καὶ κεῖος ἔων γενεῆ μελοποιός,  
 Μείλωνος πατέρος ἔπλετο βακχυλίδης.  
 Ἄλκμαν ἐν Λυδοῖσι μέγα πρόπει, ἀλλ' ἀδάμαντος  
 ἐστὶ καὶ ἐκ Σπάρτης, Δωρίδος ἀρμονίης.

El texto de Lonicer, que traduce esta *vulgata*, está en sus *Pindari Olympia Pythia Nemea Isthmia, Iohanne Loniceri latinitate donata*, Basilea 1535,<sup>5</sup> y en sus siguientes ediciones:

*Primos scire nouem Lyricos patriamque genusque  
 Ac dialecton auens, haec tibi dicta uide.  
 Omnibus his Mitylenaeus praecellit honore  
 Alcaeus, lingua est usus is Aeolica.  
 Haud alia sequitur Sappho lex et patriaque,  
 Cui mater Cleis, ac pater Eurygyras.*

<sup>4</sup> Por ejemplo está el poema en el BNM 4633, y los doctores Rodríguez Herrera y García de Paso me apuntan la posibilidad, que aún no he podido comprobar, de que usara algunos de los manuscritos escurialenses, ya que en los años de su versión anduvo Mariner por el Escorial.

<sup>5</sup> La primera edición de su traducción, de Basilea, 1528, no incluye comentarios y su texto difiere sensiblemente de las restantes ediciones. La importancia de esta edición para el conocimiento y tradición de Píndaro en los siglos XVI y XVII es considerable; cf. T. Schmitz, *Pindar in der französischen Renaissance*, Gotinga, 1993, *passim*.

*Stesichorus Siculus, genuitque hunc Himera uatem,  
 Euphemi gnatum, Doridis harmoniae.  
 Rhegion agnoscit Italum Ibycon, atque Mesena,  
 Eelidemque patrem: Dorica et is pepigit.  
 Dulcia concinuit bona proles Eetiei  
 Parthenii patris, Teius Anacreon.  
 Pindarus ex Thebis prodit, pater huic Scopelinus,  
 Sublime inspirat Dorica Musa melos.  
 Inde Simonideω, pariter quod Doricus idem  
 Patrem commendans, eximium reputa.  
 Imparis haud uirtutis adhuc Cium tibi uatem  
 Ex Milone satum suscipe Bacchylidem.  
 Alcman et Lydos inter fulgens, Adamantis  
 Filius et Spartae est: Doricum et ille canit.*

Por último el texto de Mariner, del citado manuscrito autógrafo 9866 BNM, fechado en 1630, en sus ff. 5-6:

*De lyricis poetis.*

*Lyrici poetae nouem sunt Alcaeus, Sappho, Stesichorus,  
 Ibycus, Bacchylides, Simonides, Alcman, Anacreon, Pindarus.*

*In ipsos lyricos poëtas, metrum  
 ex heroico et elegiaco constans.*

*Primorum patriam lyricorum, et sanguinis ortus  
 disce simul patres, disce quoque oris opes.  
 Est Mitylæneus cunctis præstantior unus  
 Alcaeus magnæ uox strepera Aeolidis.  
 Communem patriam, uocem et sortitur eandem  
 Sappho, est Eurygyris gloria magna patris.  
 Stesichorus Siculus, patria est huic Himera magna  
 est pater Euphemus, Dorica et harmonia.  
 Ibycus est Italus Rheginus, siue Mesenæ  
 Eelidam patrem, Doricum habetque sonum.  
 Parthenio est patre, Eetiei filius almus,  
 maximus intonuit Teius Anacreon.  
 Thebanus, Scopelino patre est Pindarus ingens  
 Dorica diuino carmina ab ore dedit.  
 Estque Simonideum Cææ, uox Dorica carmen  
 immensum gestis exhibet ipse patrem.  
 Et genere est Cieus nouis dulcedine cantor  
 Milone et fulgens est patre Bacchylides.  
 Lydiis est alcman, Adamantis filius acer,  
 et Spartæ, dulci Doridis ore sonat.*



Salta a la vista, en primer lugar, que el poema original no es de felicísima construcción. Se limita a poner en verso, probablemente para mnemotecnia escolar, ciertos datos elementales de los poetas líricos griegos seleccionados por el canon alejandrino, de manera que su sintaxis y, por ende, su expresión, son desde luego repetitivas y sumamente elementales, telegráficas, diríamos hoy. Una traducción, pues, al latín, y en verso, como son las de Mariner y Lonicer, no cuentan por tanto con muchas posibilidades de ser originales, sino más bien con un espectro de fórmulas métricas equivalentes bastante limitado.

Fijada ya esta primera dificultad, que explica la sequedad de ambos textos latinos, podemos atender a la traducción de algunos términos que nos harán ver las habilidades de uno y otro traductor. Podemos disponer algunos de estos ejemplos en un cuadro que nos permita una más rápida comparación:

| Verso | Texto griego   | Lonicer                   | Mariner              |
|-------|----------------|---------------------------|----------------------|
| 1     | γενέην         | genus                     | sanguinis ortus      |
| 2     | μάνθανε        | uide                      | disce                |
| 2     | διάλεκτον      | dialecton                 | oris opes            |
| 3     | γεραρώτερος    | praecellit                | praestantior         |
| 4     | ἤχικός         | (lingua est usus Aeolica) | uox strepera         |
| 5     | ξυνήν          | haud alia                 | communem             |
| 6     | Κληϊδος        | Cleis                     | gloria magna (?)     |
| 13    | Πίνδαρος       | Pindarus                  | Pindarus ingens      |
| 14    | Δώριον αινήσας | Sublime inspirat          | Dorica diuino        |
|       | ἄρμουίην ἐπέων | Dorica Musa melos         | carmina ab ore dedit |
| 16    | ἀριπρέπεα      | eximium                   | inmensum             |
| 17    | ίσαδαής        | imparis haud uirtutis     | nouis                |
| 19    | πρέπει         | fulgens                   | ...acer              |

De estos simples ejemplos advertimos ya cómo Lonicer se ciñe mucho más a la concisión del texto griego, mientras Mariner recurre a perífrasis algo más complicadas (ejemplos de los versos 1 y 2), de mayor amplitud métrica y desde luego motivadas por un afán de claridad, de precisión en la traducción del término griego que no es igual que su equivalente en latín. Por ejemplo al traducir, con la misma palabra griega *dialecton*, Lonicer parece referirse a nuestra acepción actual de «dialecto», más limitada a juicio de Mariner que ve en el griego no sólo una peculiaridad lingüística sino un determinado lenguaje poético propio de la lírica arcaica, lo que se refleja con más amplitud en *oris opes*. La habilidad con que ambos traductores recrean matices queda por otra parte demostrada en las traducciones *praecellit/praestantior*, ambas con ese *prae-* que recoge la idea de excelencia del verso 3, redundante además con πρότερος.

Esta fineza es especialmente destacada en Mariner, que llega a acuñar un término propio para traducir el adjetivo griego ἤλικός, que ha confundido a tantos copistas y comentaristas. Efectivamente, son muchos los textos que ofrecen la lectura Κίκιος, hermano de Alceo también confundido con su padre según algunos autores.<sup>6</sup> En cualquier caso, si Κίκιος es *difficilis* si el copista no conoce el nombre del padre de Alceo, ἤλικός es *difficilior*, por ser un término infrecuente que con la crasis κ'ήλικός da fácilmente el nombre de ese Κίκιος que podía sonar a «pariente» de Alceo. En cualquier caso Mariner traduce sonoramente ἤλικός en ese *uox strepera*, derivado lógicamente del verbo *strepo* y que parece ser neologismo suyo.<sup>7</sup> Desde luego logra un efecto grandilocuente que podríamos repetir, en uno de esos nuestros sáficos, como

*voz resonante de la magna Eolia.*

Y del mismo modo que Mariner se permite ese rasgo de su propio estilo, ofrece algún otro como la intensificación *Pindarus ingens* del verso 13 visiblemente motivada por un recuerdo de la oda IV 2 de Horacio tan recordada siempre que se trata de Píndaro. Tal vez ello le haya ayudado también a la hora de arreglárselas con el pentámetro siguiente, donde ese *ab ore* puede venir lejanamente sugerido por el verso 4 de la citada oda horaciana. Resulta curioso como ambos traductores parecen encontrar dificultades en este verso, por su sintaxis algo más compleja alejada de la latina: Δῶριον αἰνήσας ἀρμονίην ἐπέων. Y, sin embargo, ambos han recurrido a fórmulas diferentes que han dado como resultado sendos versos bastante logrados.

Los errores, en cambio, están ocasionados por la difícil materia del poema, ese maremagnum de nombres propios no siempre bien atestiguados y que el traductor no tenía por qué conocer minuciosamente. Un ejemplo claro lo tenemos en el verso 6, donde Κλεῖς, la madre de Safo,<sup>8</sup> como bien traduce Lonicer, no es conocida de Mariner, lo que le lleva a interpretar un supuesto derivado de κλέος, término por otra parte tan pindárico, y que vierte como *gloria magna*.

Del mismo modo, las dificultades críticas del texto se ven reflejadas en la traducción, como esos *Eurygyras/Eurygyri* del verso 6 que traducen el Εὐρυγύρου de la vulgata, aunque a partir de la *Suda* se ha corregido debidamente en Εὐρυγύου; igual ocurre con el ἀλλ' ἀδαμάντος del verso 19, reconocido como *Damantos* por la *Suda* y otras fuentes, pero que ambos traducen como *Adamantis*. Como éste, hay muchos nombres propios que han sido puestos en duda y corregidos en muy diversas investigaciones sobre la biografía de los líricos griegos, pero ese es tema que no nos interesa aquí. Sí es de más importancia recordar alguna lectura dudosa por la versión unánime de que es objeto por parte de Mariner y Lonicer: el

<sup>6</sup> Cf. Crusius en *Pauly-Wysowa*, I (1894), col. 1500, y Farnell, *Greek Lyric Poetry*, Londres, 1991, p. 135.

<sup>7</sup> Nuevamente he de agradecer a los Drs. Rodríguez Herrera y García de Paso su información de que tal neologismo aparece también en ciertos lugares de las traducciones homéricas de Mariner con significado, se deduce, semejante.

<sup>8</sup> Tal era el verdadero nombre de su madre, aunque también tenía una hermana del mismo nombre según ha atestiguado el papiro oxirrinquita, XV, 1800, 1, fr. 27.

verso 11 da la lectura ἠετιήου, que habría que escribir con mayúscula pues se supone nombre propio. Sin embargo Wilamowitz<sup>9</sup> propone la lectura ἠὲ Σκυθίνου, porque el escolio a *Fedro* 235e dice que Anacreonte es de padre Σκυθίνου ἢ Παρθενίου. Más bien parece que el último término está claramente asumido (*Partheniis/Parthenio*), y la duda subyace en el otro término que los dos traductores vierten *Eetiei*.

Otro caso de duda por confusión del texto es la diferente traducción *imparis haud uirtutis/nouis* del verso 17, en apariencia antitéticos, y que responden a un problemático ἰσαδαής del texto griego que luego se ha corregido en ἰσσα δαεῖς.

En cualquier caso, se observa cómo ambos traductores se muestran hábiles en la resolución de los problemas del texto, y especialmente Mariner nos parece más airoso frente, y pese, a la sequedad del original. Se muestra incluso superior en la construcción del dístico, recurriendo menos que Lonicer a esos *et* y *-que* tan cómodos para la consecución de sílabas comodín. Ello a pesar de algún verso algo flojo como el 13 donde no se respeta la pentemímera, siempre con la excusa de la dificultad de encajar varios nombres propios, entre ellos el de *Scopelino*.

Sirva esto como pequeño aporte a la reivindicación de las habilidades de uno de nuestros más insignes humanistas, y una prueba más de que, a pesar de la esterilidad general con que hemos de enfrentarnos, el estudio de los helenistas españoles, que D. Luis Gil con tanto entusiasmo ha promovido, puede seguir deparando grandes satisfacciones.

*Rafael Herrera Montero*  
Universidad Complutense

---

<sup>9</sup> *Pindaros*, Berlín, 1922, p. 59.

## La adaptación de Plutarco en el humanismo español por medio de las traducciones: algunos ejemplos de *Moralia*

Es bien conocido el entusiasmo que Plutarco despertó desde los albores del Renacimiento. Su presencia en España puede rastrearse en las obras de nuestros humanistas; se acude a él en busca de información sobre la Antigüedad y como fuente de enseñanzas, ejemplos y anécdotas moralizantes. Su obra es comentada en nuestras aulas: Pedro Simón Abril lo propone entre los historiadores a estudiar, es leído por el Brocense en sus clases de griego de Salamanca, está incluido en el programa de la *Ratio Studiorum*. Si bien entre los círculos eruditos Plutarco fue conocido por las versiones latinas que pronto se extendieron por toda Europa, el interés hacia él en nuestro país hizo que fuera traducido al castellano para acercarlo a un público más amplio.<sup>1</sup>

Los intérpretes españoles de Plutarco pertenecen a una nueva clase de traductores-vulgarizadores surgida en el Renacimiento, que acogen con diligencia el papel de intermediarios entre la literatura clásica y los lectores de su tiempo y se sienten herederos de aquellos primeros humanistas italianos que unas generaciones antes se afanaban en su misión de «donar a la latinidad» los tesoros de la literatura antigua.<sup>2</sup> Con ellos no estamos ante eruditos, como en sus prólogos se encargan de recordar<sup>3</sup>: son, sobre todo, divulgadores, y su oficio como intérpretes es traducir estas obras de modo que «todos las gozen enteramen-

<sup>1</sup> En el pobre panorama de traducciones de obras griegas al castellano durante los siglos XV y XVI en España, Plutarco fue uno de los autores más traducidos. cf. los datos que aporta T. H. Beardsley, *Hispano-classical translations printed between 1482-1699*, Lovaina, 1970.

<sup>2</sup> El mismo Gracián añora esta época en su prólogo a la traducción de Jenofonte (1552): «Pero mas presto se acabarian, (los libros de caballería) si como sabemos que se hizo en tiempos del papa Nicolao Quinto en Italia, se hiziesse assi agora en España».

<sup>3</sup> Cf. las palabras del propio Gracián en el prólogo a su traducción de Jenofonte: «Yo por mi parte no dexare mientras pudiere de me emplear en semejante exercicio de traduzir buenos autores, quanto mis fuerzas bastaren: alomenos sacar a luz para el provecho comun de todos lo que hace algun tiempo traslade en el estudio y otras partes antes que viniessse al servicio de su Majestad, quando tenia mas ocio y sossiego que agora. Lo demas como digo, quede a personas doctas, que lo sabran mejor hacer que yo, y estan mas desocupadas de negocios para que con el mismo celo el Theologo y el Philosopho y el Rhetorico, y cada qual en su arte y profession haga lo mismo que yo en la mia de interprete...».

te». <sup>4</sup> Bajo este deseo subyace la intención de difundir en su tiempo un autor, Plutarco, caracterizado siempre por su valor moralizante y didáctico. <sup>5</sup> Pero para poder cumplir su programa, estos vulgarizadores se enfrentaban con un problema: la traducción supone la recreación o adaptación del texto original a un contexto cultural bien distinto, y ello en mayor medida en el caso de los textos del pasado. ¿Cómo se enfrentaron nuestros traductores a este conflicto? ¿Cómo resolvieron esta opacidad de la traducción de un código cultural, expresado en términos actuales? <sup>6</sup> No pretendemos buscar en absoluto en estos traductores una reflexión sistemática sobre el tema, aunque sí hay atisbos en sus palabras de cierta conciencia de estos problemas. <sup>7</sup> Pero es sobre todo en su práctica traductoria donde hemos de ver de qué mecanismos de adaptación se valieron en su trabajo y cómo, llegando aún más lejos, en algunos momentos traspasaron el límite entre la adaptación y la deformación o censura, para ofrecer a la sociedad de su tiempo una imagen «maquillada» de Plutarco. <sup>8</sup>

En lo que sigue intentaremos poner de relieve alguno de estos procedimientos, centrándonos en los traductores de *Moralia*. Para ello ofrecemos algunos ejemplos de la traducción de Diego Gracián de Alderete, <sup>9</sup> de la que llevó a cabo Diego de Astudillo del tratado *Conniugalia praecepta*, <sup>10</sup> y de la versión anónima del escrito *De cupiditate divitiarum*, atribuida por

<sup>4</sup> Gracián, prólogo a la traducción de *Moralia* en la edición de Salamanca de 1571.

<sup>5</sup> Valores que explican la predilección hacia este autor en un momento en que predomina, como indica el profesor L. Gil, «un desinterés por todo conocimiento que no tuviera una aplicación inmediata de carácter práctico o carácter moral». Este factor aclara la casi total ausencia de literatura de imaginación en traducción. Cf. L. Gil, «El Humanismo español: una reinterpretación», p. 714; A. Martínez Díez, *Actualización científica en Filología Griega*, Madrid, 1984.

<sup>6</sup> Para una definición de los conceptos de «adaptación», «equivalencia», etc. en la traductología actual, puede verse E. Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, 1994, 121-157. Un resumen de la problemática y de los modernos procedimientos de traducción ante ella, en el capítulo «Traducción y Cultura» de P. Newmark en su *Manual de traducción (= A textbook of translation, 1987, trad. esp. V. Moya)*, Madrid, 1992, 133-146.

<sup>7</sup> Cf. por ejemplo, las palabras de Astudillo en el prefacio a su traducción: «que las cosas que estan bien dichas en Griego y en Latin, con muy gran dificultad, y aun porventura en ninguna manera pueden igualar a dezirse tan bien en nuestro Romance, por la gracia que generalmente todas las cosas pierden, quando de una lengua son sacadas a otra..., pues cada una tiene sus propiedades, sus gracias, sus maneras de dezir muy conformes a las costumbres de las gentes, y a sus maneras de bivar...». Similares declaraciones de otros traductores en J. C. Santoyo, *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Barcelona, 1987 y M. A. Vega, *Textos clásicos de Teoría de la Traducción*, Madrid, 1994.

<sup>8</sup> Sobre esta práctica, usual en la época cf. E. Blanco Gómez, «La omisión deliberada en las traducciones humanistas», *Livius*, 3 (1993), 31-40; M. Morrás, «El traductor como censor de la edad media al Renacimiento», L. Charlo Brea, *Reflexiones sobre la traducción*, Cádiz, 1994, 415-425.

<sup>9</sup> Publicó en 1533 una versión de los *Apotegmas* de Plutarco, a la que siguió en 1548 una selección de tratados de *Moralia* incluyendo los apotegmas, que fue reeditada en 1571 en Salamanca con la adición de ocho tratados. Esta última ha sido la empleada por nosotros en este trabajo para los textos presentados de los tratados: *De liberis educandis*, *Conniugalia praecepta*, *De cupiditate divitiarum*, *An seni gerenda res publica*. Sobre su labor como traductor de Plutarco, cf. J. García López «Diego Gracián de Alderete, traductor de los *Moralia* de Plutarco», *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, Murcia, 1990, 155-164; J. Bergua Cavero, *Estudios sobre la tradición de Plutarco en España (siglos XIII-XVII)*, Madrid, 1993, 206-323 (Tesis doctoral).

<sup>10</sup> «Una carta de Plutarco, que enseña a los casados como se han de aver en su bivar» añadida a su versión de la *Introducción a la sabiduría* de Vives. Esta traducción fue publicada póstumamente por su hermano, a quien

Beardsley a Ruiz de Virués.<sup>11</sup> El estilo y la técnica de los tres traductores difieren bastante entre sí: la traducción de Gracián, basada en el texto griego y ayudada por las versiones latinas, se caracteriza, en líneas generales, por su búsqueda de la fidelidad. Astudillo, que tradujo del latín, opta por una versión libre y personal, con cierta tendencia a la infratraducción. Por último, el traductor anónimo, basado también en el latín, lleva a cabo una traducción libre en la que con frecuencia introduce ampliaciones.

Comencemos ya nuestro análisis. Como hemos dicho, las adaptaciones parecen deberse en gran parte de los casos al afán por presentar ante el lector un texto que sienta actual, cercano y del que pueda extraer enseñanzas. Esta motivación didáctica se antepone, pues, al deseo de acribía filológica, y como consecuencia de esto se llega a veces a inexactitudes con el texto que resultan inauditas para nuestra concepción actual de la traducción.

Podemos apreciar este intento de acercamiento del texto al lector en la traducción que Gracián hace de un pasaje del tratado *De liberis educandis*: cuando Plutarco habla de los requisitos que han de tener las nodrizas que críen a los hijos, dice que éstas han de ser, «en primer lugar griegas en cuanto a su carácter»: πρῶ τον μὲν τοῖς ἤθεσιν ἐλληνίδας (3e). Gracián vierte el pasaje: «primeramente que sean nascidas en tierras de buenas costumbres y de buena gente» (125r). Más adelante se ocupa Plutarco de enumerar las virtudes que han de tener los esclavos encargados de los hijos, considerando fundamental que hablen bien griego: Ἑλληνικὰ καὶ περίτρανα λαλεῖν (4a).<sup>12</sup> De nuevo la traducción de Gracián busca hacer universal el consejo suprimiendo la alusión concreta: «hablar la lengua bien pronunciada y desembueltoamente» (125v). Con esta misma intención creemos que traduce Astudillo, traductor mucho más libre que Gracián, y que no duda en suprimir las referencias culturales muy concretas que podrían resultar incomprensibles para el lector y provocar en él un distanciamiento del texto y de sus enseñanzas morales. Sólo un ejemplo en este sentido será suficientemente ilustrativo. En *Conniugalia praecepta* nos habla Plutarco de las distintas fiestas de la labranza que celebraban los atenienses, la de Esciro, la de Raria y la celebrada en Busigio:

---

va dedicada, en Amberes, en casa de Steelsius en 1551, cf. M. Bataillon, *Erasmus y España* (= *Erasme et l'Espagne*, 1937, trad. A. Alatorre), 2.<sup>a</sup>, Madrid, 1986, 635-636. La traducción está realizada a partir del latín y aunque Astudillo no indica qué versión empleó, el cotejo de la suya con la latina de Valgulo (1497) ofrece indicios de la dependencia de la traducción castellana hacia la latina. Esta ha sido manejada en el volumen *Plutarchi Chaeronei ethica seu Moralia opuscula, quae quidem in hunc usque diem e graeco in latinum conversa extant, universa*, Parisiis, M. Vascosanus, 1544.

<sup>11</sup> *Libro de Plutharcho contra la cobdicia de las riquezas*, impreso por Diego Fernandez de Cordova en Valladolid en 1538. Cf. Th. S. Beardsley, «An unexamined translation of Plutarch: *Libro contra la cobdicia delas riquezas*», *HR*, 41, (1973), 170-214. Beardsley ofrece una reproducción de la traducción que ha sido la utilizada por nosotros. La numeración de los fragmentos se refiere a la página del artículo. Esta versión, realizada a partir del latín, depende con toda probabilidad de la de Erasmo (1514), como se desprende de la comparación entre ambas. Esta última ha sido consultada en la edición crítica con comentario realizada por A. Koster en *Opera Omnia Des. Erasmi Roterodami*, Amsterdam, 1969, IV-2.

<sup>12</sup> λαλοῦντα.

ἸΑθηναῖοι τρεῖς ἄροτους ἱεροὺς ἄγουσι, πρῶτόν ἐπὶ Σκίρω, τοῦ παλαιοτάτου τῶν σπόρων ὑπόμνημα, δεύτερον ἐν τῇ ἸΑρίᾳ, τρίτον ὑπὸ πέλιν<sup>13</sup> τὸν καλούμενον Βουζύγιον. τούτων δὲ πάντων ἱερώτατός ἐστιν ὁ γαμήλιος σπόρος καὶ ἄροτος ἐπὶ παιδοτεκνώσει<sup>14</sup> (144b).

Astudillo elimina estas referencias y traduce resumiendo: «De los sacrificios que los Athenienses hazian al tiempo de la sementera, ninguno celebravan con mayor solemnidad que el que era pidiendo fructo de bendicion» (100v).<sup>15</sup>

Así pues, la dificultad que encuentra el traductor ante una referencia cultural extraña aparece resuelta por dos vías: la supresión o neutralización y la introducción en el texto de explicaciones. Ambos procederes los encontramos en las versiones del pasaje de *Conniugalia praecepta* en que Plutarco enaltece a la mujer que conquista al marido por medio de su moral y virtud frente a las que emplean otro tipo de encantos. Astudillo suprime la alusión al κεστός de Afrodita, mientras que Gracián intenta recoger el detalle del original, y por ello, se ve obligado a aclarar la referencia con una glosa introducida en el texto.<sup>16</sup>

Gracián, como hemos visto, traductor más respetuoso con el texto, se esfuerza por adaptar el original al contexto cultural de su época. Esto es bien visible en su traducción del vocabulario perteneciente a instituciones y a *realia* en general. Citaremos sólo un par de ejemplos:

<sup>13</sup> πόλιν.

<sup>14</sup> παίδων τεκνώσει.

<sup>15</sup> La traducción latina de Valgulo dice: *Athenienses tres arationes sacras dicunt. Prima in Sciro est vetustissimarum sationum monumentum. Secunda in Rharia. Tertia sub Pelin, qui locus Busygium appellatur. Omnium autem harum sacratissima est nuptialis satio atque aratio, quippe quae fiat ad procreationem liberorum* (78v).

<sup>16</sup> ἄμαχον οὖν τι γίγνεται πράγμα γαμετῆ γυνῆ καὶ νόμιμος, ἂν ἐν αὐτῇ πάντα θεμένη καὶ προῖκα καὶ γένος καὶ φάρμακα καὶ τὸν κεστόν αὐτὸν ἦθει καὶ ἀρετῇ κατεργάσῃται τὴν εὐνοίαν (141c). Valgulo traduce: *inexpugnabilis igitur res est uxor legitima, si omnia in seipsa collocans, dotem, genus, potiones, cingulumque ipsum, moribus atque virtute comparet benevolentiam* (77r). Astudillo: «Colligese de aqui, que no ay cosa que baste a poner mal a la muger con su marido, ni a sacar la de su gracia, sino se fiando ella en su linaje ni en su dote, ni en su hermosura, ni en bebedizos ni en hechizarias, pretende solamente con virtud y buenas costumbres granjear la voluntad del marido» (96r). Gracián: «Assi que inexpugnable, e invencible cosa es la muger legitima, si todo lo tiene en sí misma (es a saber) el dote, el linage, los hechizos y el mesmo \*cesto o el cinto de Venus: y con costumbres y virtud ganare la benevolencia y amor del marido. \*Cesto de Venus tiene la que con nuevas maneras atrae qualquiera a su amor: porque el cesto de Venus era un cinto de mucha virtud y efficacia para a traer las gracias y el amor: con el qual dizen que ella vencio al dios Marte» (121r). La introducción de glosas aclaratorias es algo habitual en Gracián, quien se revela como un traductor más cuidadoso y posiblemente con una mayor formación clásica que le permite comprender mejor las alusiones del texto. Compárese también en este sentido las versiones del anónimo y de Gracián para el siguiente pasaje de *De cupiditate divitiarum*: καὶ διὰ τοῦτ' ἸΑντίπατρος εἶπε, θεασάμενος αὐτὸν γέροντα, καθάπερ ἱερείου διαπεπραγμένου μηδὲν ἔτι λοιπὸν ἢ τὴν γλώσσαν εἶναι καὶ τὴν κοιλίαν (525c). Erasmo: *Unde et Antipater hunc iam senem conspicatus dicebat velut e sacro peracto nihil esse reliquum praeter linguam et ventrem*. Anónimo: «y por esto solia dezir deste quando le veyá viejo y no enmendado de sus vicios: que todas las cosas avia quasi sacrificado y consumido la edad en Demades, sino la lengua y el vientre» (p. 183). Gracián: «que assi como de sacrificio acabado, no le avia quedado otra cosa, si no la lengua y el vientre: como se acostumbra en fin del sacrificio, donde de toda la victima no queda sino el vientre que se echa a mal y la lengua (186v).

traduce la expresión τὴν χλαμύδα περιθῆται (796e) por un comprensible equivalente castellano: «vestirse la purpura» (114v). Los hoplitas son en la versión de Gracián simplemente «hombres de guerra» (784d, 106v), el δισκεύειν (793b) es sustituido por algo más familiar a sus contemporáneos «tornear» (112r), los ἐπίκωμοι μεθύοντες (128d) se convierten en «truhanes y juglares desordenados» (138r), en versión castiza bien reconocible para sus lectores y, cuando dice Plutarco que el hombre que se ha dedicado durante su vida a la política y cambia ésta por los negocios cuando es anciano se asemeja a aquel que, despojando a una mujer libre de su vestido y dándole un delantal, la envía a la taberna, Gracián traduce γυναικὸς ἐλευθέρης καὶ σώφρονος (785d) por «una muger honrrada y casta» (107r), interpretando el adjetivo «libre» que podría resultar chocante a sus contemporáneos.

Otro de los ámbitos en que esta adaptación del texto resulta evidente es en el proceso de «cristianización» de la obra. Este intento de dotar de un tinte cristiano a la obra traducida es usual entre los traductores de la época, y, en el caso de Plutarco viene reforzado por una tradición que lo valora por sus concomitancias morales con el cristianismo y que queda plasmada en las célebres palabras de Erasmo en su epístola conocida como *Catalogus Erasmi lucubrationum: nihil enim legi secundum literas divinas hoc autore sanctius*.<sup>17</sup> En este sentido, las invocaciones del original aparecen «despaganizadas» y sustituidas por equivalentes cristianos en las versiones de los tres traductores que comentamos<sup>18</sup> y de la misma manera, como es esperable, se sustituye el plural por el singular monoteísta.<sup>19</sup>

En la historia de la traducción ha ocurrido con más frecuencia de la deseable que el traductor se acercara al texto no de forma «inocente», sino cargado de los prejuicios e ideologías de su tiempo. Este hecho está constatado también entre los traductores renacentistas, que conscientes, como dijimos, de su papel de intermediarios entre las obras clásicas y el público, no dudan en manipular el texto para adaptarlo al concepto de honestidad y «buen gusto» de la época. Son numerosas las declaraciones en este sentido que se suceden en los prólogos de los traductores de este período.<sup>20</sup> Evidentemente ya no se puede hablar aquí de adaptaciones más o menos inocentes, sino de una censura moral intencionada, que, como era esperable, con frecuencia se dirige al ámbito de la sexualidad. Por lo que respecta a las referencias a la homosexualidad y la pederastia, son eliminadas cuando aparecen: en efecto, no duda Gracián en suprimir completamente el capítulo 15 del tratado *De liberis educandis*

<sup>17</sup> Epístola dirigida a John Botzheim con fecha de 30 de enero de 1523. Cuando se refiere a sus traducciones de Plutarco, dice: *Ausi sumus idem in Plutarchi Moralibus, cuius et phrasis aliquanto difficilior est et res habent plus obscuritatis ob reconditam hominis eruditionem... in his eo libentius exercebar, quod praeter linguae peritiam vehementer conducerent et ad mores instituendos...* Cf. P. S. Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Oxford, 1906-58, I.

<sup>18</sup> Cf., p. ej., Gracián: Ὡ Ἡράκλεις (720b), «o dios» (142v); Ὡ θεοί (126e), «o dios» (137r); μὰ τοὺς θεοὺς (788d), «dios» (109r); Ἄπολλον (525a), «por vuestra fe» (Gracián, 185r) «o dios immortal» (Anónimo, p. 182) etc.

<sup>19</sup> Cf. p. ej., τὸ γινώσκειν ἃ δεῖ περὶ θεῶν (527f); Erasmo: *de diis scire quae scitu sunt necessaria* (232v); Gracián: «conocer lo que conviene de dios» (187r); Anónimo: «conocer de dios: lo que es necesario saber» (p.192).

<sup>20</sup> Cf. M. Morrás, *art. cit.* Testimonios de otros traductores en las antologías citadas en la nota 7.



que trata el tema de las relaciones entre los niños y sus amantes.<sup>21</sup> Veamos sólo un texto como ejemplo. En el tratado *An seni gerenda res publica* dice Plutarco que el que se dedica a la vida pública ha de evitar no sólo el «tirano» del amor hacia mujeres y muchachos, sino también el del amor a la gloria, a la disputa etc. El pasaje que nos interesa dice: ἐν δὲ ταῖς πολιτείαις οὐχ ἓνα δέϊ δεσπότην, ἔρωτα παίδων ἢ γυναικῶν (788e), que Gracián vierte suprimiendo la mención a los παίδων: «mas en las republicas no solamente dexamos y nos apartamos de un señor, como es el amor de las mugeres» (109r).<sup>22</sup>

Ante pasajes cuyo contenido pudiera atentar contra la «decencia» optan nuestros traductores por una versión eufemística y ambigua que intenta suavizar lo dicho en el original. Así obran, por ejemplo, al trasladar el τὰς δὲ μουσουργοὺς καὶ παλλακίδας (140b) del *Conniugalia praecepta*, que en la versión latina de Valgulo es *citharistrias meretriculas* (76v): resulta un «amigas y mugeres tañedoras y desembuelltas» (93r) en Astudillo y «algunas juglares y cantoras» (120v) en Gracián, o el ἐταιρικὴν καὶ ἀκόλαστον (140c), en latín *meretricem et intemperantem* (76v) que en versión de Astudillo se convierte en «mala muger» (93v).

Analizaremos, a continuación, un pasaje como muestra de este tipo de versión ambigua y eufemística. Plutarco en el mismo tratado aconseja a la mujer casada que no se enfade con el marido si éste busca placeres con criadas o heteras, pues, continua, lo hace por respeto hacia ella. El texto es:

ἂν οὖν ἰδιώτης ἀνὴρ, ἀκρατῆς δὲ περὶ τὰς ἡδονὰς καὶ ἀνάγωγος, ἔξαμάρτη τι πρὸς ἐταίραν ἢ θεραπαινίδα, δεῖ τὴν γαμετὴν μὴ ἀγανακτεῖν μηδὲ χαλεπαίνειν, λογιζομένην ὅτι παροινίας καὶ ἀκολασίας ὕβρεως αἰδοῦμενος αὐτὴν, ἐτέρα μεταδίδωσιν (140b)

vertido al latín por Valgulus:

*Igitur vir privatus et intemperans, in voluptatibusque profusior, si cum scorto aut ancilla delinquere aliquid deprehendatur, non debet uxor succensere, nec aegre ferre, considerans eum temulentiae suae, lasciviae et procacitatis aliam adhibere participem, ipsius ductum verecundia* (76v).

La traducción de Gracián es la siguiente:

«assi qualquier hombre particular, si es desordenado y derramado en delytes, si a dicha fuere tomado en algun yerro, conviene que no se indigne la muger, ni reciba pesar, considerando que el marido en su desorden y beber, y en su demasia, teniendo verguenza della no la quiso hazer participante dello» (120v).

La versión de Astudillo para el mismo fragmento es:

«Assi que si una muger honrrada tomare en hurto a su marido, o supiere del que se da a torpes deleytes, no se deve de enojar ni tomarlo a mal, sino pensar que de verguença que el

<sup>21</sup> Cf. J. García López, *art. cit.*, p. 161.

<sup>22</sup> Ilustrativo también el añadido de Erasmo: *amorem... vel in pueros vel in mulieres insanum*.

marido tiene della, y de respecto no osa en su presencia *desmandarse a cosas tan desordenadas*» (93r).

Como se puede apreciar, ambos traductores suprimen la referencia πρὸς ἑταίραν ἢ θεραπαινίδα, sustituyéndola por una expresión ambigua y eufemística. Consecuentemente es eliminada la mención a la «otra»: todo queda sobreentendido en ese general «desmandarse a cosas tan desordenadas» de Astudillo.

Por otra parte no es extraño en estas versiones encontrar momentos en que claramente dejamos de oír la voz de Plutarco para escuchar en su lugar la del traductor, que hace pequeñas aportaciones personales, llevado siempre, sin duda, por ese afán moralizador y didáctico que venimos comentando a lo largo del trabajo. Ilustraremos este punto con un sólo ejemplo tomado de la versión anónima del *De cupiditate divitiarum*. Nos habla Plutarco de las servidumbres de aquellos mandatarios ávidos de gloria que organizan banquetes, subvencionan ejércitos o disponen juegos. El texto es:

ἐκείνοις ἀνάγκη διὰ τὴν φιλοτιμίαν καὶ τὴν ἀλαζονείαν καὶ τὴν κενὴν δόξαν ἐστιῶσιν, χαριζομένοις, δορυφοροῦσιν, δῶρα πέμπουσι, στρατεύματα τρέφουσι, μονομάχους ὠνουμένοις: (525d)

El traductor anónimo vierte bastante fielmente el pasaje, pero se ve obligado a añadir un breve comentario en el que justifica este comportamiento de los principales en tanto que evita problemas con el «pueblo», alejándose así del sentido del texto plutarqueo:

«Pero si bien lo miras hallaras: (*aunque las mas veces se que son mas culpables*) que a estos les mueve la necesidad de mostrar su autoridad: y ser reputados: o el appetito de gloria vana: y por esto hazen banquetes, hazen mercedes, mantienen mucha gente que los acompañen: embian presentes, y sustentan soldados: y *no solamente aprovecha esto para su reputacion: mas aun tambien para que con el temor y respecto que con esto gana del pueblo: refrene muchas questiones y rebueltas: que avria a no hazerse ellos assi estimar y querer*» (p. 184).<sup>23</sup>

Por último, el texto es adaptado también a las maneras y modales de la época. Es algo que encontramos, sobre todo, en Astudillo, que gusta de dramatizar y vivificar el texto y hacerlo más expresivo y literario. En efecto, en su versión del *Coniugalium praecepta* Poliano y Eurídice, destinatarios del tratado, son siempre «Señora Eurídice» y «Señor Poliano». Escuchemos ahora la respuesta que una mujer da a Filipo cuando intenta seducirla contra su voluntad en la voz del Plutarco «cortesano» de Astudillo: «Por amor de dios Señor, que me dexeis yr en paz, que ya sabeys que estando a escuras muy poca diferencia ay de una muger a otra» (102r), y compárese con la versión de Gracián para el mismo fragmento,

<sup>23</sup> La versión latina de Erasmo dice: *At his quidem necessitas est, dum ob ambitionem, fastum et inanem gloriam exhibeant convivia, largiuntur, satellitium alunt, munera mittunt, alunt exercitus, dum, qui singulari certamine congregiuntur, emunt.*

aséptica y apegada al texto: «dexadme que toda muger apartada la candela es una misma» (123r).<sup>24</sup>

En conclusión, a la vista de los ejemplos que hemos traído aquí y que podrían multiplicarse, creemos que el conjunto de traducciones de *Moralia* impresas en el siglo XVI conforman un material muy rico que en un análisis exhaustivo, que aquí sólo ha sido posible apuntar, revela interesantes datos sobre el modo en que un mismo autor, Plutarco, fue divulgado de maneras distintas y aporta además testimonios valiosos para una historia de la traducción en nuestro Humanismo que pretenda describir los distintos procedimientos traductorios de la época. Por otra parte, pretendimos destacar cómo las tres versiones, la de Gracián, la de Astudillo y la anónima, a pesar de haber sido llevadas a cabo con distintos métodos y estilos, se caracterizan por un deseo común: hacer llegar al de Queronea a un público no erudito. Para ello fueron empleados, de forma más o menos consciente, procedimientos que van desde la neutralización de las referencias culturales concretas, la adaptación a la cultura contemporánea y la búsqueda de equivalentes castellanos hasta el eufemismo y la censura, en un tipo de versión que difícilmente puede ser juzgada desde el punto de vista de nuestras rigurosas traducciones filológicas.

En definitiva, estos intérpretes hicieron su aportación al viejo conflicto de las armas y las letras en nuestro país. Así lo declara Gracián, quien, tras alabar la labor de los hombres de letras italianos que tradujeron la literatura griega y latina, expresa su deseo: «Y assi devrian hazer agora los doctos en España: donde por la bondad de Dios florece el culto divino y la religion Christiana sin macula de secta mala, y las armas mas que en otro ningun reyno: y las letras mucho mas que en tiempos passados».<sup>25</sup>

Alicia Morales Ortiz  
Universidad de Murcia

<sup>24</sup> El texto griego es ἄφες μ'εἶπε, πᾶσα γυνή τοῦ λύχνου ἀρθέντος ἢ αὐτὴ ἐστὶ (144e) y la versión latina de Valgilio *Dimitte me, inquit; omnis enim mulier sublata lucerna eadem est*, 79r.

<sup>25</sup> Cf. prólogo a su traducción de Jenofonte.

## El vocabulario ascético griego en Pedro de Valencia (anotaciones marginales al manuscrito *Matritensis BN 149*)

Como testimonio de la actividad traductora de textos griegos por parte del humanista español Pedro de Valencia (P.V.), conservamos versiones de Lisias, Demóstenes, Tucídides, Teofrasto, Dión de Prusa, Epicteto y San Macario, entre otros. La naturaleza y el objetivo de estas traducciones son muy diversos, desde esa función didáctica o práctica que prima en algunas de las traducciones, como es el caso de Lisias, hasta aquellos textos elaborados con una finalidad literaria, como vemos en Dión de Prusa o en San Macario.<sup>1</sup>

Ahora bien, en este último caso, en el del santo padre griego, nos encontramos con un elemento añadido que distingue y que hace peculiar este trabajo de traducción del resto de las versiones de P.V., a saber, su interés por el contenido teológico y, en especial, ascético de este texto griego.

Por el epistolario de P.V. al padre Sigüenza sabemos que nuestro humanista estuvo trabajando en un estudio crítico y en una traducción latina y castellana de San Macario desde febrero de 1603 al 1 de marzo de 1606. Se han podido localizar dos de las ocho *Homilías* que tradujo al castellano y su versión latina de los opúsculos. Concretamente esta última se halla en el manuscrito 149 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Sancti Macarii opuscula*, ff. 207-260, y es la que va a constituir el objeto de nuestro estudio.<sup>2</sup> Efectivamente, a diferencia de otras traducciones de P.V. es aquí donde, además de las típicas variantes *supra lineam* o marginales y de algunas glosas latinas, nos encontramos en los márgenes con un total de 46 anotaciones en griego, introducidas por la señal " , o más raramente por su variante \* . \* , que se coloca delante de la palabra o sintagma en cuestión. Seguramente nos hallemos ante el

<sup>1</sup> Cf. G. Morocho, «Trayectoria humanística de Pedro de Valencia», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, 1989, 607-612.

<sup>2</sup> Para las cuestiones generales de esta versión de P.V. nos remitimos a nuestros trabajos J. M. Nieto y A. M. Martín, «Humanismo y literatura monacal antigua: la traducción de San Macario el Egipcio por Pedro de Valencia», *Humanismo y Císter. Actas del I Congreso sobre Humanistas españoles* (Cóbreces, 1994), León, 1996, 531-538, y G. Morocho y J. M. Nieto, «Opuscula of Saint Macarius in the Escorial Library (Ms. Graec. Y.III.2)», *Le Muséon*, 108 (1995), 335-341. El Doctor A. M. Martín Rodríguez está preparando la edición de este texto, que se incluirá en las *Obras completas de Pedro de Valencia*, dentro de la colección «Humanistas Españoles» de la Universidad de León.

borrador de la traducción que, según el epistolario, P.V. envió al padre Sigüenza, dado que son numerosas las enmiendas, tachaduras, subrayados, notas, etc... ¿Cuál es el sentido o finalidad de estas anotaciones en griego? En principio, podríamos pensar que se trata simplemente de precisiones o ilustraciones de la traducción, similares a esas variantes marginales o supralineales, en latín, que abundan en éste y en otros manuscritos de traducción de P.V. Es verdad que varias de estas indicaciones griegas pueden situarse en esta línea, ya sea para destacar términos griegos poco frecuentes, acepciones poco usuales fuera de los textos cristianos, variantes textuales de algunas citas bíblicas, etc... En determinados pasajes se apela a la consulta del original griego, capítulo 44, *corruptum in Graeco*, o capítulo 78, *vide Graeca*, por ejemplo, lo que parece indicar que nuestro humanista ha traducido directamente del griego.

Ahora bien, un estudio detallado y preciso de cada una de estas anotaciones marginales apunta en otra dirección, sobre todo si tenemos en cuenta que aunque tales términos aparecen en diversos pasajes, sin embargo sólo son señalados al margen en determinados capítulos. La clave nos la da el propio P.V. en alguna de sus cartas. Así lo vemos en la del 7 de mayo de 1603<sup>3</sup>:

«En la otra carta dezia a V. P. como leia con mayor gusto i provecho a S. Macario en Griego, i hallava cosas que enmendar en la version: que erro el interprete mas por ignorancia de las cosas que del lenguaje, que es muy senzillo i claro el del Santto...».

En estos problemas de índole doctrinal vuelve a insistir en la carta de 22 de marzo de 1604<sup>4</sup>:

«La version de S. Macario procuro que sea fiel y clara. La que anda en las homilias tiene algunas faltas en estas dos cosas, porque en el Griego no tiene dificultad ninguna el stylo del Santo que es muy senzillo i familiar, en las cosas si tiene difficultad...».

Parece claro que P.V. no se limitaba a los aspectos filológicos del texto, sino también a sus contenidos espirituales. Así, el grueso más importante de estas anotaciones lo va a constituir el vocabulario específico de la doctrina macariana, en especial, de su ideal ascético.

La tradición sobre el personaje y la obra atribuida a San Macario es realmente tan enigmática y confusa que ahora sería imposible ni siquiera mencionar sus líneas fundamentales.<sup>5</sup> La fama y difusión de los escritos macarianos ya desde la Antigüedad tardía han dado lugar a un gran número de versiones de extractos de sus obras reunidos en diversos florilegios. P.V. traduce uno de estos extractos, el formado por 150 *Capita*, el más importante de ellos, conocido por el nombre de *De perfectione in spiritu* y que contiene paráfrasis de diferentes escritos macarianos, en especial de las *Homilias*. Esta traducción es una auténtica novedad en España y Europa, aunque no llegue a publicarse y se circunscriba al marco de una comunidad monacal

<sup>3</sup> Ms. BRME, L.I. 18 ff. 30r-31u. Cf. G. Antolín, *La Ciudad de Dios*, 42, 1 (1897), 129-135.

<sup>4</sup> Ms. BRME, L.I. 18 fol. 18r-u. Cf. G. Antolín, *La Ciudad de Dios*, 42, 1 (1897), 295-296.

<sup>5</sup> Una puesta al día, con abundante bibliografía, sobre este autor puede verse en A. Guillaumont, «Macaire l'Egyptien», *Dictionnaire de Spiritualité*, 10 (1980), cols. 11-13, y V. Desprez y M. Canevet, «Macaire (Pseudo-)», *ibid.*, cols. 20-43.

concreta, como es la de los Jerónimos de El Escorial, pues se adelanta en casi un siglo a la primera edición latina de estos opúsculos publicada de la mano de J. G. Pritio.<sup>6</sup>

No hay que olvidar el auge que el ascetismo experimenta en esta época, tanto en literatura original como es traducciones, latinas o vernáculas, de los textos griegos considerados como manuales clásicos del ideal ascético.<sup>7</sup> El *corpus* macariano, uno de los primeros testimonios del monaquismo cristiano primitivo, desempeña en este contexto la función de maestro espiritual de la vida interior, según lo demuestra la proliferación de las ediciones y traducciones que por primera vez se imprimen en los siglos XVI y XVII en Occidente, sobre todo sus *Cincuenta Homilías espirituales*, y su influencia en las órdenes religiosas católicas e, incluso, en la espiritualidad del protestantismo.<sup>8</sup>

En efecto, la aceptación de esta doctrina ascética parece contradictoria.<sup>9</sup> Por una parte estas *Homilías* de San Macario figuran entre los textos aconsejados a los maestros de novicios de la Compañía de Jesús y, por otra, la Inquisición española condena e incluye en los *Índices Expurgatorios*, entre otras, la versión griega y latina de esta obra publicada en Francfurt en 1594 por Zacarías Paltenio, según consta, entre otras, en las diligencias de los calificadores inquisitoriales de 1631, 1707 y 1736.<sup>10</sup> Parece, entonces, que el contenido doctrinal no era muy ortodoxo para la época, según reconocía el propio P.V. en las cartas arriba señaladas. Además, ello viene confirmado por la impronta que San Macario dejará en determinados aspectos protestantes y metodistas.<sup>11</sup>

Pasemos ahora al comentario de estas anotaciones marginales griegas, tanto desde la óptica de su importancia doctrinal como filológica. Para ello compararemos la traducción de P.V. con las de la primera versión latina impresa de los opúsculos y, en aquellos casos en que existan pasajes paralelos, también de las *Homilías*.

Los capítulos 112 y 114 destacan al margen ἀσκησις.<sup>12</sup> Este término, que propiamente significa «ejercicio», *exercitatio* en su traducción latina, tiene ya el sentido de término técnico de la vida y de las prácticas monásticas de «ejercicio espiritual».

Al mismo campo temático pertenece κατοπτεῖν, capítulo 74, *intueor*. En los diferentes grados de perfección ascética el alma puede llegar a contemplar a Dios. Es curiosa esta forma

<sup>6</sup> Leipzig, 1698 y 1699 (existe una segunda edición de 1714); cf. Migne, PG 34, cols. 821-968.

<sup>7</sup> Cf. M. Andrés, *La teología española en el siglo XVI*, vol. I, Madrid 1976, 383-389 y 408-420. Para una visión general de la religiosidad y espiritualidad del momento es fundamental el libro de este mismo autor, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y en América*, Madrid, 1994.

<sup>8</sup> J. Picus publica en París en 1559, de forma independiente, el texto griego de estas *Homilías* y su versión latina. En 1594 ve la luz en Francfurt una edición bilingüe, griega y latina, de la mano de Z. Paltenius.

<sup>9</sup> Una monografía reciente sobre la teología de San Macario la tenemos en H. Dörries, *Die Theologie des Makarios-Symeon*, Göttingen, 1978.

<sup>10</sup> Así aparece en el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, 1.ª 3720.

<sup>11</sup> En este aspecto es fundamental la monografía de E. Benz, *Die protestantismus Thebais. Zur Nachwirkung Makarius des Aegypters im protestantismus des 17. und 18. Jahrhunderts in Europa und Amerika*, Mainz, 1963.

<sup>12</sup> En éste y en el resto de los casos, por razones prácticas de exposición, recogeremos el vocablo griego en nominativo, si bien en el manuscrito aparecen indistintamente en nominativo o en el caso correspondiente del original.

griega, pues lo habitual en este tipo de textos es el verbo καθοράω. Así lo vemos en la *Homilía* 17, 33, cuyo pasaje es idéntico al de este capítulo salvo en esta palabra.

Al margen del capítulo 79 aparece el vocablo ἀπαθείας, muy destacado en San Macario, traducido en el cuerpo del texto por *vacuitas*. Como paso previo para llegar a la perfección está la «impasibilidad», es decir, la «paz contemplativa» que se consigue tras la liberación de las pasiones, *passionum vacuitas*. No se trata de «apatía» o «ataraxia», sino de un amor tan fuerte que esté por encima de la inestabilidad de las pasiones.<sup>13</sup>

El concepto de πληροφορία, capítulo 107, es uno de los más característicos de San Macario; la «plenitud», la «realidad plena», la *evidentia* traducirá P.V. (*possessio beata* en Pritio o *plena fides* en Paltenio, *Hom.* 17, 9). El sentido de la palabra oscila entre «sentimiento de plenitud», «satisfacción» y «certeza íntima» de la presencia del Espíritu divino en uno mismo. Es, pues, el último grado de la ascesis, y precisamente es esta última acepción la que encontramos en P.V. y en los traductores de San Macario. Este concepto peculiar del padre griego ha sido puesto en relación con una ascesis poco interior, que busca una experiencia demasiado superficial, un conocimiento evidente y claro.<sup>14</sup> Sin embargo, en los textos macarianos también es fundamental, por su reiteración, el aspecto intelectual de su ascesis. El propio P.V. así lo testimonia en los capítulos 45 y 137. También en estos textos, siguiendo al apóstol Pablo, lo más importante es llegar a la experiencia divina a través del conocimiento, διὰ γνώσεως, *per scientiam*. En tres pasajes se anota el vocablo φρόνημα, cuyo amplio sentido griego es más difícil de recoger en la traducción latina. Normalmente lo vamos a encontrar como *sapientia* (Pritio) o *cogitatio* (Paltenio, *Hom.* 5, 11). P.V., aunque en algún caso lo traduzca por *sapientia*, capítulo 63, sin embargo en el capítulo 127 lo hace por *sensu sapientiaque*, que además aparece subrayado. Con esta doble versión parece reproducirse de una forma más completa el valor original. Más aún, en capítulo 143 el humanista glosa el porqué de la traducción por *sensus* a propósito de la cita paulina de *Rom.* 8, 5-8 con estas palabras: *sensus quod caro sapit ad quodque impotenter tendit*, para así distinguir lo material de lo espiritual, la carne del espíritu.

Y no podía faltar la κατόρθωσις, capítulo 31, la *correctio* (*reformatio* en Pritio), la superación de todas las pasiones que es concedida por el Espíritu a través de la oración. El mismo valor tiene la palabra ἀνακτήσασθαι, capítulo 71, traducido por *resurgere* (*restitui* en Pritio). Tras superar los grados ascéticos y reestablecerse del pecado y las pasiones, el hombre lega a una nueva creación, a un nuevo género de vida. Κτίσις, *creatio*, en el capítulo 31, alude al concepto de la nueva creación que vemos en textos paulinos como *2 Cor.* 5, 17. También al margen P.V. señala como sinónimo de traducción *creatura*, vocablo que es más habitual en los textos cristianos, ya desde la propia Vulgata.

<sup>13</sup> Un análisis del nuevo valor de este término puede verse en J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, París, 1944, 92-103.

<sup>14</sup> En esta cuestión se encuentra uno de los puntos de contacto con el mesalianismo, en especial con Teodoro y Timoteo. Para las relaciones de San Macario con los mesalianos *vid.* H. Dörries, *Symeon von Mesopotamien. Die Überlieferung der messalianischen «Makarios»-Schriften*, Leipzig, 1941, 425-441.

La misma idea reproduce la palabra *πολίτευμα*, señalada marginalmente en dos ocasiones en el capítulo 102, en un caso traducida por *conversatio* y en otra por *municipatus*.<sup>15</sup> La edición de Pritio se queda sólo con la primera traducción para ambos casos. Este sentido de «ciudad» o «ciudadanía» cristiana, el nuevo género y sistema de vida que supone la Iglesia, lo adquiere ya claramente el término latino *conversatio* en textos tardíos<sup>16</sup> a partir del pasaje bíblico de *Fil. 3, 20*, donde se habla de la ciudad celeste, de la nueva Jerusalén. No obstante, P.V. conoce también otro de los términos habituales en el latín cristiano para expresar este concepto, el de *municipatus*.<sup>17</sup>

Asimismo, resultan de gran interés los vicios y virtudes que P.V. señala y que son típicos de la literatura monástica. Uno de los vicios provocados por el maligno es *γογγυσμός*, *murmuratio*, capítulo 17, o *ἔκλυσις*, *dissolutio*, capítulo 20. Más importantes son desde el punto de vista léxico *μετεωρισμούς* y *μετεωρίζεσθαι*, señalados en los capítulos 55 y 57, respectivamente. De un significado originario de «acción de levantar» o «alzar»,<sup>18</sup> ya sea los ojos o el alma, deriva tardíamente y en textos cristianos, sobre todo, la acepción de «descuidarse» o «distraerse», de ahí la correcta traducción de nuestro humanista, *vanitas* y *otitari*, conceptual y filológicamente más precisas que *superbia* o *superbit*, términos que vemos en la versión de Pritio, *Hom. 5, 6*.<sup>19</sup>

Las pasiones y vicios humanos son inseparables del tema del mal en el hombre. Varias son las formas con que se denomina al Demonio, aunque el hecho de que en los márgenes del capítulo 13 nos encontremos con *πονηρός*, indica la peculiaridad de este término.<sup>20</sup> La versión de P.V., *Nequissimus*, intenta reproducir la variedad del griego para denominar a este ser maligno, mejor que el genérico *Diabolus* de Pritio. El problema del mal en San Macario es también otro de los puntos censurados como perteneciente a la herejía mesalianista, en concreto la idea de la cohabitación del bien y del mal, del Espíritu y de Satán, en el hombre a partir de la transgresión de Adán. El capítulo 37 trata estas cuestiones: en él nos encontramos con la anotación *συνεπλάκη*, en relación con el problema de la fusión del bien y del mal en el hombre; *complicatus fuit* en la traducción de P.V. frente al más genérico *creata fuit* del texto impreso de Pritio.

En dos ocasiones, en el capítulo 43, se señala el término *κατόρθωμα*, *virtus* (Pritio, *officium*), con un claro sentido especializado de moral cristiana. Al margen se van anotando algunas de estas virtudes:

<sup>15</sup> En el capítulo 113 *πολιτεία* también se traduce por *conversatio* con este mismo sentido.

<sup>16</sup> Agustín, *Serm. 24, 2*, o Ambrosio, *Virginit. 10, 59*. Por su parte, Jerónimo, *Ep. 16, 2*, incluye el término *municipatus* con el mismo valor.

<sup>17</sup> El propio P.V., en la carta que el 18 de octubre de 1602 dirige al padre Sigüenza, recoge esta cita bíblica en latín y tras el término *conversatio* dice «*πολίτευμα*, vezindad, *municipatus* traduze Tertuliano».

<sup>18</sup> Así aparece en el capítulo 63, *...ad coelestem attolunt...*, donde P.V. lógicamente no necesita anotarlo como peculiaridad.

<sup>19</sup> No es posible hacer una comparación con el capítulo correspondiente de los opúsculos traducidos por Pritio, ya que en su versión griega no aparece este término sino *μεθορισμός*, *transgressio*.

<sup>20</sup> Este sentido tan específico es frecuente en los textos cristianos ya desde Eusebio de Cesarea, *HE 3. 27. 1*, o Clemente de Alejandría, *Paed. 1. 7*.



- Capítulo 16, διακονία, *ministratio* (*ministerium* en Pritio); un vocablo que también se ha especializado en los textos cristianos como «servicio a Dios»,<sup>21</sup> «ministerio», fundamentalmente dentro de la vida monástica. Su valor es similar al de λατρεία, *ministerium*, recogido al margen del capítulo 40.
- Capítulo 24, εὐλάβεια, *reverentia* (Pritio, *sedulo*), ya con el sentido religioso de respeto o piedad.
- Capítulo 128, εὐδοκία, *benignitas* (*dignatio* en Pritio). Se trata de la bondad, una de las características de la naturaleza humana. P.V. refleja mejor en su traducción el sentido original. En el capítulo 137 se vuelve a destacar esta cualidad, pero ahora como un rasgo divino, εὐδοκέω, *volo* (*complaceo* en Pritio), al decir que Dios ha enviado a Cristo al mundo como máxima expresión de su bondad.
- Capítulo 135, ταπεινοφροσύνη, *humilitas* y como sinónimos marginales *modestia*, *demissio animi*. Para Macario es ésta la virtud más importante de todas, es la marca distintiva del cristiano y además, según él, procede de un esfuerzo ascético.<sup>22</sup>

Dejando a un lado estos vicios y virtudes hemos de analizar necesariamente la traducción que P.V. hace del vocablo técnico griego οἰκονομία, capítulo 140, adoptado por la Iglesia a partir también de determinando pasajes de las epístolas paulinas (*Efe.* 3, 9). Es un término muy frecuente en la Patrística que no resulta nada fácil de comprender en el contexto de los escritos macarianos. El sentido es realmente complejo: designa la disposición por la cual Dios, renunciando a todo su poder, se adapta al hombre y respeta la libertad humana. En definitiva, reproduce el designio divino de salvación de los hombres, su «disposición» y «organización». P.V. ha captado muy bien este valor y así lo recoge en su traducción: *scopus ac finis Christi ventus*, mejor que *consilium ve ratio o dispensatio divina* de las primeras ediciones impresas.

Efectivamente, esta idea es fundamental en la teología macariana y en toda la espiritualidad y ascética orientales. En el proceso de adquisición de las virtudes el hombre no está solo, sino que a través de la oración puede contar con la colaboración de Dios. *Adiutrix* es la traducción del συνεργός del capítulo 18. En más lugares se insiste en el sentido teológico de esta συνέργεια, en esta cooperación activa entre la gracia de Dios y el esfuerzo libre del hombre para llegar a la perfección. Quizá el elemento clave sea el de συγκαταβατικῶς<sup>23</sup> del capítulo 97, *per demissionem, per condescensionem* en el texto de Pritio. Nuestro humanista no pasa por alto esta cuestión capital, y así glosa marginalmente el término, además de anotararlo en su lengua original: *q. d. condescender dum stylum humilem, et nostrae ruditati accomodatum Dominus*. Es éste un término usual en la teología cristiana, más bien ortodoxa y bizantina, para designar la encarnación de Cristo, como supremo acto de acomodación o

<sup>21</sup> Este tema lo trataré con más detalle en el capítulo 32, al comentar el pasaje bíblico de Marta y María.

<sup>22</sup> *Vid. Hom.* 19, 8 y 15, 37.

<sup>23</sup> Este término, además, pasó a ser fundamental en el movimiento hesicasta griego de época tardía, como han puesto de relieve los estudios de V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, París, 1944, y *La Mission de Dieu*, París, 1962.

descendencia a la realidad del hombre. Esa colaboración de Cristo se cumple uniendo en sí mismo lo humano y lo divino, él asume la naturaleza del hombre, toma su cuerpo y lo mezcla en su Espíritu divino.<sup>24</sup> En el fondo está la cuestión de la naturaleza humana, donde entra el concepto de mezcla, συγκράματος (capítulo 15), *concretus*, o las variantes marginales *suppositus*, *compositus*, *subiectus*. El empleo de este término, o similares, para expresar tanto la unión de la divinidad y de la humanidad en Cristo, como la unión de la naturaleza humana y de la gracia divina en el cristiano, es una tónica general de toda la patrística antigua, inspirada en la noción de la «mezcla total».<sup>25</sup>

Creo que las anotaciones marginales comentadas demuestran el conocimiento del vocabulario griego de la experiencia ascética por parte de P.V., un conocimiento que es a la vez teológico y filológico y que ha sabido captar los puntos claves de la doctrina macariana. Hemos podido comprobar cómo su traducción es más correcta o, al menos, más precisa desde el punto de vista doctrinal que las versiones impresas de las obras de San Macario en los siglos XVI y XVII. P.V. es consciente de las nuevas matizaciones e incluso del sentido distinto que adquieren muchas palabras en los textos cristianos, tanto en tradición literaria griega como en la latina. Y precisamente los textos pertenecientes a esta época del nacimiento del monaquismo, como es el caso de San Macario, representan un momento especial en la formación y diferenciación de la lengua griega de los cristianos.<sup>26</sup>

Los términos antes señalados resultan de un gran interés desde el punto de vista de la historia de los dogmas y de la espiritualidad. Es verdad que San Macario evidencia una gran experiencia ascética, pero no hay que pasar por alto que estos textos reflejan también una postura religiosa muy susceptible de ser considerada como propia de la ortodoxia oriental, que en algunos aspectos choca con la doctrina oficial del catolicismo romano. Tal vez se podría inferir que tanto en P.V. como en su maestro Arias Montano el estudio de la teología y del ascetismo orientales proporciona a sus obras una peculiar visión del cristianismo, que los aparta de otras corrientes espirituales contemporáneas de España y del norte de Europa.

En esta traducción P.V. ha sabido conjugar muy bien filología y teología. Las cartas dirigidas al padre Sigüenza confirman este tipo de inquietudes, ya que son diversos los casos en que se discuten algunos aspectos doctrinales y la interpretación de determinados pasajes bíblicos a partir del texto original hebreo o griego. Las anotaciones comentadas son buena prueba de esta práctica tan arraigada en nuestro humanista.

*Jesús-María Nieto Ibáñez*  
Universidad de León

<sup>24</sup> El tema es tratado con detalle en el capítulo 25 y en las *Homilías* 4, 9; 24, 3-4; 32, 6.

<sup>25</sup> Sobre el uso de esta noción en los Padres de la Iglesia, *vid.* M. Spanneut, *Le stoïcisme des Pères de l'Église*, París, 1957, 154 y 396.

<sup>26</sup> Cf. N. Fernández Marcos, «En torno al estudio del griego de los cristianos», *Emerita*, 41 (1973), 46-56.



## Lampón Cristiano.

### Relectura de Plutarco en los libros de prodigios del siglo XVI

#### I. EL MONSTRUO ANTE ANAXÁGORAS

Plutarco, en la *Vida* de Pericles, y a propósito de la estrecha relación que le unió a Anaxágoras y de las enseñanzas que de él recibió, cuenta cómo un día le fue presentado al maestro una cabeza de carnero que tenía un solo cuerno (*Per.*, VI, 2-5). El adivino Lampón, que se hallaba presente, interpretó el fenómeno como un signo cierto del futuro del estado: la rivalidad entre los dos partidos que se disputaban el poder, el de Tucídides y el de Pericles mismo, se resolvería con la victoria y el predominio de uno solo de ellos. Anaxágoras, en cambio, partió el cráneo en dos, y mostró que el cerebro del animal no lo ocupaba enteramente, sino que se había deslizado hacia el lugar en el que estaba la raíz del único cuerno (VI, 2). Señala el texto que Anaxágoras ganó entonces la admiración de todos, pero que, poco después, el admirado fue Lampón, cuando, con la caída de Tucídides, todo el poder de la república pasó a manos de Pericles (VI, 3). Nada habría impedido —observa Plutarco— la coincidencia del filósofo y del adivino, puesto que uno ha indicado las causas y el otro ha señalado los fines. Uno se propuso indagar cómo y por qué se produjo el hecho; el otro, en cambio, se propuso inquirir su significado y su propósito (VI, 4). El descubrimiento de las causas no comporta la destrucción o la invalidación de los signos enviados por los dioses (VI, 5).

Este pasaje de la *Vida de Pericles* tuvo una extraordinaria fortuna en las controversias quinientistas sobre la adivinación, sobre su licitud y sus modos, y, especialmente, en el debate entre la explicación racional de los fenómenos y el entendimiento de éstos como signos. O, en otras palabras, entre la aproximación de la filosofía natural y la de la teratoscopia a la monstruosidad y al portentoso. El pasaje debe su fortuna a que concilia dos visiones de la naturaleza, y propone un doble entendimiento de lo prodigioso y lo extraordinario: la aproximación causal sostiene que lo monstruoso, lo extraordinario y lo anómalo son errores de la naturaleza (*errata naturae*); la aproximación adivinatoria sostiene que toda irregularidad o aberración es una forma de presignificación. Lampón entiende el fenómeno como un signo prospectivo; Anaxágoras, en cambio, lo indaga como efecto de una cadena de causas. La oposición aparente de la anécdota es la de la investigación de las causas y la de la lectura de los signos,

personificadas en Anaxágoras y Lampón: el comentario de Plutarco resuelve la antinomia, proclama la compatibilidad de ambas interpretaciones y les asigna, a cada una, un dominio diverso: el dominio del pasado, para la búsqueda retrospectiva de las causas, y el dominio del futuro para la indagación prospectiva de las presignificaciones de los fenómenos.<sup>1</sup>

En el Renacimiento, la anécdota de Lampón y Anaxágoras fue leída en el contexto de las artes adivinatorias y de la especulación filosófica sobre la cognoscibilidad de los hechos futuros y sufrió reinterpretaciones cristianas y providencialistas para servir a nuevos propósitos. De este modo, el pasaje de Plutarco pasó a integrar el conjunto de autoridades clásicas grecolatinas sobre filosofía natural, sobre la interpretación del prodigio y sobre la adivinación, como, por ejemplo, el *De divinatione* de Cicerón, el *Liber Prodigiorum* de Obsequens, algunos de los libros de la *Historia Naturalis* de Plinio, pasajes de San Agustín e incluso las obras sobre los animales de Aristóteles. La brevedad de la anécdota y la claridad del comentario de Plutarco proponen una síntesis memorable, aunque extremadamente simplificada, de algunos de los problemas más arduos y abstrusos de la discusión sobre las artes divinatorias. El pasaje epitomiza y resuelve la oposición entre las tesis de Quinto y Marco en el *De divinatione* ciceroniano y representa la conciliación entre la filosofía natural y las artes de la adivinación.

La lectura de Lampón condensa una de las estrategias interpretativas más extendidas para determinar la significación de los monstruos y prodigios: entender éstos o algunas de sus partes más sobresalientes como vastas alegorías o como *tropos vivientes*, referidos a la situación del estado y al curso de los imperios. No toda interpretación adivinatoria lee los fenómenos como tropos, pero ésta fue la técnica más utilizada por los libros de prodigios y las artes teratoscópicas en el Occidente europeo. El carnero del cuerno único ejemplifica, de forma simplificada, un proceder analógico que se reencuentra en otra anécdota de extraordinaria fortuna, y que fue recogida y difundida en Occidente por las *Etimologías* de San Isidoro<sup>2</sup>: la leyenda quiere que la muerte de Alejandro Magno fuera precedida y anunciada por el nacimiento de un monstruo cuya mitad superior estaba muerta, pero era la de un hombre, mientras que la mitad inferior, que estaba viva, era una mezcla de animales diversos. El monstruo augura la defunción del emperador y la disgregación y degeneración del imperio: representa la supervivencia de lo peor sobre lo mejor, de lo dividido y lo múltiple sobre lo unitario, de las partes inferiores sobre las superiores. Las etimologías comúnmente atribuidas al prodigio, al portento y al monstruo en la latinidad occidental proponen una comprensión de estos fenómenos desde la vertiente de Lampón más que desde la de Anaxágoras: Cicerón, Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla coinciden en señalar que proceden de predecir, portender, mostrar. En palabras de Isidoro: «portenta dicta perhibent a *portendendo*, id est, *praeostendendo*.

<sup>1</sup> La presentación de la anécdota de Anaxágoras y Lampón (*Per.* VI, 1) apenas deja adivinar esta conclusión: en efecto, a propósito de las enseñanzas recibidas por Pericles, Plutarco desacredita el temor a los fenómenos celestes por parte de los hombres que desconocen las causas. En la vida de Coriolano, en cambio, tras narrar un caso prodigioso, observa que nada nos impide creer que la divinidad se sirve de estos fenómenos para significar determinados sucesos futuros (*Cor.*, XXXVIII, 2-3).

<sup>2</sup> *Etym.*, XI, iii, 5.

Ostenta autem, quod *ostendere quidquam futurum* videantur. Prodigia, quod porro dicant, id est *future praedicant*. Monstra vero a monitu dicta, quod *aliquid significando demonstrent*, sive quod statim monstrent quid appareat...».<sup>3</sup>

## II. LAMPÓN CRISTIANO

El pasaje de Plutarco tuvo una extraordinaria fortuna, hasta el punto de que se convirtió en un *topos* prologal al servicio de la defensa de la adivinación en los tratados de teratoscopia y en las crónicas de prodigios en los siglos XVI y XVII.<sup>4</sup> Por alusión o reescritura, su utilización está siempre dirigida a apuntalar la tesis de que la investigación racional y filosófica de las causas de un fenómeno no excluye ni invalida su interpretación como signo. De entre las muchas variaciones de este lugar clásico, me voy a referir únicamente a dos textos que transforman el pasaje de la *Vida de Pericles* de forma representativa y ejemplar. El primero de ellos es la enciclopedia, por excelencia, de los prodigios y hechos portentosos: se trata de una vasta crónica (de unas 600 páginas en folio) que compila los prodigios y monstruos desde la creación del mundo hasta el año 1556. Su autor es Conrado Lycosthenes, fue editada en Basilea en 1557 y posteriormente reimpressa y traducida al alemán y al inglés. La obra de Lycosthenes, una *Crónica de prodigios y portentos sucedidos desde la creación del mundo hasta el tiempo presente*, constituyó una obra fundamental de referencia para todos los autores de *prodigiorum libri* y de tratados de teratoscopia durante más de dos siglos.<sup>5</sup> El material liminar, que es extraordinariamente significativo porque sienta cómo han de interpretarse los

<sup>3</sup> *Etym.*, III, iii, 3. *Vid.* quoque Cicerón, *De divinatione*, I, 42, 93; *De natura deorum*, II, 3, 7; San Agustín, *De civ. Dei*, XXI, 8: «Nobis tamen ista quae... monstra, ostenta, portenta, prodigia nuncupantur, hoc monstrare debent, hoc ostendere vel praeostendere, hoc praedicere, quod facturus sit Deus...».

<sup>4</sup> El siglo XVI (y más particularmente, el período que media entre 1520 y 1570) asiste a la proliferación de los libros de prodigios, catálogos de portentos, historias de la monstruosidad y cronologías de hechos prodigiosos: el número de textos y la frecuencia de sus reimpressiones evidencian la singularidad de este fenómeno. Entre los años 1550 y 1570 aparecen los textos más prolijos, exhaustivos y relevantes, ya que su influencia se extiende a todas las obras publicadas con posterioridad. Casparus Peucerus es el responsable de la generalización del término *teratoscopia* para designar la rama de las artes divinotorias dedicadas a la interpretación de los prodigios y monstruos: esta palabra, acuñada sobre el griego *téras*, que designa un ser monstruoso y un signo, es el título de una de las partes principales de su *Commentarius de praecipuis divinationum generibus*, que es uno de los tratados de adivinación más difundidos en el ámbito protestante.

<sup>5</sup> Conradus Lycosthenes, *Prodigiorum ac ostentorum Chronicon, quae praeter naturae ordinem, motum et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus, ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora, acciderunt. Quod portentorum genus non temere evenire solet, sed humano generi exhibitum, severitatem iramque Dei adversus scelera, atque magnas in mundo vicissitudines portendit...*, Basileae, H. Petri, 1557. Todas las citas proceden de esta edición. Lycosthenes había editado y completado el *Prodigiorum Liber* de Julius Obsequens (Basilea, Oporinus, 1552) y los diálogos de J. Camerarius y P. Vergilius sobre la adivinación. El *Chronicon* integra además el catálogo de Marcus Frytschius (*Catalogus prodigiorum, miraculorum atque ostentorum*, Norimbergae, 1555) y del primer libro de prodigios y monstruos de Finelius (*Wunderzeichen, Warhafftige Beschreybung und gründlich verzeichnuss schröcklicher Wunderzeichen und Geschichten*, Jhena, 1555) e inspira las tesis de las compilaciones e interpretaciones de hechos prodigiosos de Goltwurm (*Wunderzeichen*, 1557), Irenaeus (*De monstribus*, 1585), Dubenus (*Catalogus Prodigiorum*, 1591) y otros.

hechos compilados, constituye una defensa de la licitud de la adivinación, tanto desde el punto de vista de la filosofía natural como desde el de la teología cristiana. Es posible que los argumentos cristianizadores y providencialistas no fueran especialmente persuasivos, porque la inquisición romana incluyó la crónica en el índice de libros prohibidos y el concilio tridentino ratificó su inclusión en dos capítulos diversos: por apología de la adivinación y por apología del luteranismo.

La segunda obra a la que voy a referirme es el tratado sobre los monstruos, *Tractatus de Monstris*, escrito y publicado en latín por Arnould Sorbin, propagandista católico en tiempo de las guerras de religión en Francia, en 1570.<sup>6</sup> La obra de Sorbin, o Sorbinus, tuvo igualmente una extraordinaria difusión, comparable, en el ámbito católico, a la de Lycosthenes en el protestante: su tratado fue incluido en las compilaciones de *Historias prodigiosas* de Boaistuau y Belleforest (en lengua francesa), que fueron reeditadas e incrementadas sin interrupción hasta el siglo XIX y que merecieron ser traducidas, por su éxito editorial, a varias lenguas europeas. Aunque la compilación de Boaistuau constituye más bien un conjunto de anécdotas curiosas y de historias memorables, más próximo a la miscelánea literaria que al tratado de adivinación, la inclusión del *Tractatus de Monstris* procuró a la obra de Sorbinus una difusión supranacional que no habría adquirido por sí misma, así como un público lector más amplio que no tenía acceso a los textos escritos en lengua latina pero que agotó sucesivas ediciones en vulgar de las *Historias prodigiosas*.

La epístola nuncupatoria de Lycosthenes constituye una justificación de los prodigios como manifestaciones de la ira divina: la anécdota de Plutarco ha sufrido una relectura cristianizante, en la que las posiciones de Lampón son también las sostenidas por ambos testamentos y, especialmente, por los libros proféticos. Los prodigios son signos divinos, testimonios y confirmaciones de la palabra de Dios o manifestaciones de su voluntad. La interpretación de Lampón está apoyada por el texto escriturario: Yahvé maldijo en el *Levítico* a los que no siguieran sus preceptos, y les amenazó con desencadenar prodigios terribles, prodigó maravillas como advertencia a los habitantes de Sodoma y Gomorra, y también a los de Jerusalén, consumió ciudades con el fuego y anunció con signos todos los momentos relevantes de la historia. Dios mostró a Esdrás los prodigios que indicaron la proximidad de la destrucción de Jerusalén: el sol lució en la noche, y durante el día brilló una triple luna, gimieron las piedras, y emigraron los animales de la tierra, el mar escupió los peces, las mujeres parieron monstruos y se salaron las aguas dulces. «Aunque todo esto puede interpretarse místicamente (i.e., alegóricamente) —concluye Lycosthenes— nadie niega que son nuncios y signos de calamidades futuras y de horrendas mutaciones». Si bien reconoce que muchos de estos fenómenos *suceden naturalmente*, y sus razones y sus causas pueden ser demostradas

<sup>6</sup> *Arnaldus Sorbinus Tholosanorum Theologi et Regii Ecclesiae Tractatus de Monstris quae a temporibus Constantini hucusque ortum habuerunt, ac iis quae circa eorum tempora acciderunt*, Parisiis, apud H. Marnef et G. Cavellat, 1570. Hay traducción francesa posterior: *Traicté des Monstres nez, et produits des le temps de Constantin, recuillis par Arnaud Sorbin, Docteur en Théologie*, París, chez Hierosme de Marnef, 1582. Todas las citas proceden de la *editio princeps* de 1570.

por los filósofos, Dios es, no obstante, el rector último de la naturaleza: «nihil tamen certius est quam Deum naturae ducem, ad declarationem nunc suae maiestatis, nunc bonitatis, deinde iracundiae etiam erga mundum ingratum, significationes, ac inde efficacissima dolorum omnium initia esse velle». El eclipse es una sombra interpuesta, pero la divinidad lo dispuso cuando Cristo murió en la cruz; el terremoto es el movimiento provocado por los vapores que salen de las cavernas de la tierra, pero es signo y escritura de la ira divina en el libro de los Reyes. No condenamos las causas naturales, concluye Lycosthenes, pero sabemos que la naturaleza, en las cosas salutíferas, al igual que en las adversas, es ministra y servidora de Dios: el filósofo contempla las causas de los prodigios, como Anaxágoras, pero el creyente sabe que, como un Lampón cristiano, debe hallar en ellos una advertencia divina y un anuncio de lo porvenir.

La argumentación de Sorbinus no es desemejante: Dios utiliza la naturaleza *para significar* (*Deum autem uti saepe rebus naturalibus significative*), y particularmente, para indicar la proximidad del fin de los tiempos y la vejez del mundo. La meditación sobre la monstruosidad es una reflexión sobre el lenguaje de Dios: la observación de la naturaleza y el hallazgo de sus causas no impide la percepción de los signos proféticos. Sorbinus se presenta a sí mismo como un Lampón cristiano:

«Non deerunt forte Anaxagorae similes, Lamponis praemonitionem eludentes, ut quondam apud Plutarchum accidisse legimus, allato ad Periclem arietis, cum unico cornu nati capite. Is enim divisam dominationem in unum cogendam eo portento, praenunciati dicebat. Anaxagoras argutus Physiologus, id vanum, atque futile iudicabat. At nihil obstitit, quo minus & philosophus & vates scopum attigerint, alter causam, alter finem recte commentatus».

Tanto Lycosthenes como Sorbinus ponen su pericia interpretativa de la monstruosidad —y su adopción de la *persona* del *Lampón cristiano*— al servicio de la propaganda religiosa: de la reformista en el primer caso y de la católica en el segundo.<sup>7</sup> En ambos, los monstruos y prodigios son testimonios divinos, *signa* que han de ser rectamente interpretados, nuncios alegóricos o analógicos de hechos futuros: sus textos, por tanto, se justifican suficientemente como glosas y comentarios al lenguaje *monstruoso* de la divinidad. Aunque difiere la interpretación concreta y particular de los mismos hechos prodigiosos —pues Dios se manifiesta en cada caso para apoyar las tesis luteranas o las papistas, según el intérprete— coinciden en la estrategia de lectura del signo y en su justificación última. Sus catálogos de prodigios se convierten en historias de la presignificación, que permiten establecer una correlación entre

<sup>7</sup> No obstante, son más cuantiosos los textos aparecidos en el área germánica: los autores de libros de prodigios pertenecen mayoritariamente al ámbito evangelista, son promotores activos de la reforma, están en contacto con el círculo de Wittenberg o, en general, se adscriben a las tesis luteranas. No ha de olvidarse que Lutero y Melanchthon escribieron sendos *libelli* dedicados íntegramente a la interpretación analógica de dos seres monstruosos y *contra natura*: el ternero deforme de Sajonia y el monstruo fabuloso presuntamente hallado en el Tíber en 1496 (M. Lutherus y P. Melanchthon, *Deüttung der czwo grewlichen Figuren, Bapstesel czu Rom und Munchkalbs czu Freyberg ijnn Meysszen gefunden*, Wittenberg, Grunenberg, 1523). De lado católico, en cambio, sólo hay dos crónicas de prodigios destacables: el *Liber Mirabilium* de Federico Nausea (1532) y el *Tractatus* de Sorbinus.



los monstruos y los hechos históricos anunciados por ellos y aproximarse, por tanto, a una descripción —por inducción— del lenguaje de la divinidad.<sup>8</sup>

Tanto en el caso de Lycosthenes como en el de Sorbinus (i.e., tanto en la propaganda luterana como en la católica), la anécdota de Plutarco sirve a la legitimación del discurso mediante una autoridad clásica, por una parte, y, por otra, permite la presentación breve y memorable de la argumentación conciliadora de la teratoscopia entre el *vates* y el *physiologus*. Plutarco puede ser opuesto a Aristóteles, que concibe los monstruos como *errata naturae*, pero a la vez, puede presentarse como una superación de las tesis aristotélicas mediante una síntesis superior. La cristianización de Lampón legitima ulteriormente la posición adivinatoria de la anécdota de Plutarco: Anaxágoras queda así reconvertido en el incrédulo incapaz de apreciar las advertencias divinas por su excesivo apego a la filosofía natural, hasta el punto de que la indagación de las causas niega la presencia del lenguaje divino. La causa de Lampón, frente al Anaxágoras ciego y sordo a las manifestaciones de Dios, es la sostenida por Peucer, Lycosthenes, Fincelius y Melanchthon. La figura del *Lampón cristiano*, procedente de la anécdota de Plutarco, rige la estrategia argumentativa de muchos de los libros de prodigios del siglo XVI y como tales se presentan los cronistas de la monstruosidad y los estudiosos de la teratoscopia.

María José Vega  
Universidad Autónoma de Barcelona

---

<sup>8</sup> Esta aproximación no excluye, en los *prodigiorum libri* protestantes, la interpretación de todo prodigio —o, mejor, de su acumulación y frecuencia— como indicio de la proximidad del fin del mundo. Los discursos escatológicos de los evangelios (Marcos, 13; Mateo, 24; Lucas, 21) afirman que el fin del mundo estará precedido por signos y portentos en el cielo y en la tierra y por el nacimiento de monstruos. En los catálogos quinientistas, los prodigios ocurridos después de 1500 superan en número y horror a los anteriores a esa fecha: esto se toma por indicio cierto de la decrepitud del mundo y de la senilidad de los tiempos, que se manifiestan en confusión y desorden, y, por ello, los autores de catálogos anuncian su convicción de vivir en la vigilia del *dies novissimus*.

**PERVIVENCIA  
DE LA FILOSOFÍA  
Y MEDICINA GRIEGAS**



## Dioscórides en la obra médica de E. A. de Nebrija

La historia de la medicina conoce uno de sus más importantes capítulos en el Renacimiento con la crítica desarrollada desde el Humanismo en contra del tratamiento de las fuentes greco-latinas llevado a cabo por los autores árabes durante la Edad Media. El hecho de haber modificado, reinterpretado y sistematizado según sus propios criterios los conocimientos médicos legados por los antiguos, contaminando así su pureza y científicidad, será la constante acusación lanzada desde las filas de los humanistas frente al escolasticismo arabizante que domina la enseñanza de la medicina en las universidades medievales. Hay que depurar las fuentes y devolverlas a su original pureza y a ello en primer lugar se dedican los médicos filólogos.

Uno de los apartados de la ciencia médica que plasma con mayor intensidad la confrontación teoría-práctica, por una parte, y arabismo-humanismo, por otra, es el terreno de la terapéutica, conjunto de preceptos y remedios para el tratamiento de las enfermedades. Aquí, al igual que en patología, anatomía, clínica o cirugía, se redescubren y analizan los textos de la antigüedad greco-romana; aunque en este campo, sobre todo en la materia médica, es aún mayor que en los restantes la importancia de la imprenta como difusora del conocimiento de las sustancias medicinales o la ampliación del arsenal curativo como resultado de los descubrimientos geográficos en Asia y América. Es entonces cuando se inicia la idea de los principios activos en las drogas y el uso de los medicamentos específicos en las enfermedades, con lo que la observación directa de las plantas reputadas como medicinales complementa de forma esencial el nuevo análisis filológico de los textos.

La farmacología se convierte en auténtica ciencia auxiliar de la medicina, llegando a ser la materia médica, desde la Escuela de Salerno, objeto único de investigación científica, apartado fundamental de la educación de un médico.

Aunque los textos árabes mantienen su autoridad práctica aún durante mucho tiempo, herbarios y antidotarios medievales serán paulatinamente sustituidos entre los médicos

---

\* Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto PS93-0114, subvencionado por la DGICYT.

renacentistas por textos anotados y comentados y cuidadas traducciones e ilustraciones de Teofrasto y Dioscórides, principalmente.<sup>1</sup>

Una nueva *res herbaria*, basada en la literatura antigua reformada, será parte importante de los estudios médicos, desde la segunda mitad del Cuattrocento en Italia. Fuera del ámbito literario y filosófico se abre la tendencia a la investigación pura de la naturaleza.<sup>2</sup> El enriquecimiento de los conocimientos botánicos se efectuó en el siglo XVI con la observación al natural, en herbarios y jardines, de plantas reunidas de todas las partes del mundo. Los jardines botánicos se convierten en auténticas instituciones de enseñanza.

La reacción humanista en el terreno naturalístico tiene como guía a Pedanio Dioscórides, autor griego del siglo I cuyo tratado *De materia medica*, según la concepción tradicional, es una especie de vasta enciclopedia. Se presenta en ella un cúmulo de sustancias procedentes de los tres reinos de la Naturaleza, botánica, zoología y mineralogía, que están en la base de la composición de los medicamentos. Es, pues, un amplio tratado de farmacología. En la información que ofrece de cada materia proporciona su descripción, sus propiedades y sus indicaciones, con léxicos y problemáticas específicas. Clasifica las sustancias según criterios terapéuticos. Su función fundamental era permitir conocer las diferentes materias médicas que ejercen las acciones necesarias para el tratamiento de las patologías, con lo que podrían servirse del tratado tanto quienes preparaban las materias destinadas a la confección de los medicamentos como quienes elaboraban los medicamentos mismos o aquellos que deseaban estudiar sus propiedades de forma más teórica.<sup>3</sup>

La lista del léxico de términos tal como aparece en Dioscórides ofrece un panorama prácticamente completo de la nosología antigua, pues su enumeración describe la situación de la época. Así lo entendieron los hombres del Renacimiento, quienes de entre los autores griegos de la antigüedad editan, comentan y traducen fundamentalmente su tratado o lo integran en sus obras médicas, con una asimilación textual o más profunda.

A lo largo del siglo XVI el interés en Dioscórides es intenso y se manifiesta por diferentes vías. Se encuentra en las universidades y en los nuevos jardines botánicos. En una primera fase, traducciones, anotaciones y comentarios buscan la literal interpretación del texto griego, con una finalidad eminentemente estético-filológica, no tanto científica o médica. Al servicio de la filología se sitúa la observación práctica, buscando la identificación de las plantas sobre todo como medio de interpretar correctamente los textos. Los trabajos de H. Bárbaro, J. Ruelle,

<sup>1</sup> K. Meir Reeds, «Renaissance Humanism and Botany», *Annals of Science* 33, 1976, 519-542.

<sup>2</sup> El aspecto práctico, terapéutico, de la botánica, conocido en la antigüedad, durante la alta Edad Media se había reservado fundamentalmente a monasterios y conventos. La botánica medieval se vincula a un simbolismo: indicio o signo del uso que el Creador le ha asignado. Cf. J. I. McEnerney, «*Precatio Terrae* and *Precatio Omnium Herbarum*», *Rheinisches Museum für Philologie* 126, 2, 1983, 175-187, y M. Oldoni, «Il colore dei "semplici": verde Medioevo delle erbe», *Gli erbari medievali tra scienza, simbolo, magia*, ed. M. Oldoni *et al.*, Palermo, 1990, 317-324.

<sup>3</sup> A. Touwaide, «Les lexiques du *Traité de matière médicale* de Dioscoride. Prospectives pour leur étude», *Lingue tecniche del greco e del latino*, Università degli Studi di Trieste 1993, 169-181.

J. Manardo y M. Virgilio Adriano representan esta nueva orientación de la farmacología renacentista.<sup>4</sup> Precisamente serán los dos primeros autores quienes centren el interés de E. A. de Nebrija.

En 1516 se publicaban póstumamente la traducción de Dioscórides y un *Corollarium* latinos a cargo de H. Bárbaro; *nihil eruditius cultius copiosius ornatus centesimum ab hinc annum in lucem prodierit*, a decir de su editor J. B. Egnatio.<sup>5</sup> Ese mismo año, aunque parece que ninguno de los dos conocieron sus respectivas versiones, publicó J. Ruelle en París su traducción latina del *De materia medica*, en una obra en la que se conjugan los estudios clásicos, la medicina y la botánica.<sup>6</sup>

La obra de J. Ruelle conocería desde su aparición numerosas ediciones y revisiones posteriores. Precisamente una de las más importantes por su difusión en España será la que en 1518 publicara Nebrija en Alcalá de Henares.<sup>7</sup> Si el interés de éste por la ciencia médica se comprende en el carácter enciclopédico de su personalidad científica, su actividad como filólogo no es ajena a esta materia. Cuando se encontraba preparando un diccionario de términos médicos, conoció y estudió las dos traducciones latinas que del texto de Dioscórides habían elaborado el italiano H. Bárbaro y el francés J. Ruelle. Aunque ambas obras le merecen la mayor consideración y las dos piensa se alejan debidamente de la depravación textual que la *Materia medica* había sufrido, en 1518 se decide por editar la versión de J. Ruelle porque además de tener una distribución temática más cómoda de manejar —Dioscórides no hizo una agrupación alfabética sino una organización interna particular, atendiendo a afinidades naturales entre especies y géneros similares— le parece que el latín de esta edición recoge mejor que la de H. Bárbaro *medicorum morem (Aelius Antonius Nebrissensi. Lectori Salutem)*. Dos añadidos importantes complementan en Nebrija la obra del francés. El primero, una breve biografía del autor griego, extraída de Suidas (siglo X), donde reseña su procedencia de Anazarba, ciudad de Cilicia, su profesión de médico y soldado, su autoría de una obra sobre medicina en 24 libros y una disquisición sobre Plinio y la posible influencia que en éste tuvo el escritor griego.<sup>8</sup>

El segundo capítulo, la aportación más personal y destacada de Nebrija a la edición de J. Ruelle es, como no podía ser otra en el humanista andaluz, un léxico. A lo largo de 48 páginas

<sup>4</sup> J. Marion Riddle, «Dioscorides», ed. F. Edward Cranz-P. O. Kristeller, *Catalogus Translationum et Commentariorum. Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, Washington, 1980, 4-143.

<sup>5</sup> Aloisius et Franciscus Barbari et Ioannes Bartholomaeus Astensis curarunt in Gregoriorum Fratrum Officina, Venetiis, MDXVI. Contiene la traducción, notas y comentarios de H. Bárbaro al *De materia medica* (Libros I-V), de Dioscórides y al *De venenis* (Libros VI-VIII) de Ps. Dioscórides, así como los comentarios de J. B. Egnatio al Libro I.

<sup>6</sup> *De medicinali materia (...) Ioanne Ruellio Suessionensi interprete*, Compluti Carpetaniae, In Officina Arnaldi Guillelmi (Brocarii), 1518. Extrañamente esta edición no aparece recogida en la reseña de J. Marion Riddle sobre la tradición de Dioscórides durante el Renacimiento en el citado *Catalogus Translationum*.

<sup>7</sup> In officina Henrici Stephani, Parisiis, MDXVI.

<sup>8</sup> Precede la nota al Libro I y lleva el epígrafe *De Dioscoridis patria et aetate et professione ex variis autoribus ab Antonio Nebrissensi decerpta*.

se recogen por orden alfabético más de 1.800 voces. Al igual que en el tratado griego, el cuerpo básico del léxico lo compone la materia médica (plantas y sustancias medicinales); a ésta se asocian léxicos más reducidos de patología y anatomía; esto es, se reseñan todos aquellos temas que *ad medicinalem materiam pertinent*. En medio de la compleja problemática que presenta la designación de las plantas, con tan gran diversidad y semejanza de especies y géneros, demuestra amplios conocimientos de botánica (recordemos que en 1509 Nebrija explicaba en Alcalá la Cátedra de Historia Natural, con la obra de Dioscórides como texto base). De cerca de 900 plantas citadas, en tan sólo una veintena de casos señala no conocerlas (**alysson**, **anagryis cytisvs**, etc. *mihi incognita*), mientras que en el terreno de los medicamentos específicos confiesa él mismo sentirse más inseguro porque «en realidad —dice— las medicinas que se citan en la obra son o de nuestro país o del extranjero. Éstas sólo las conocemos de nombre; aquéllas, salvo excepciones, se han perdido por efecto demolidor del tiempo y... más bien podemos conocer de ellas lo que no son que lo que son en realidad».<sup>9</sup> La expresión del libro y del capítulo en que se halla cada uno de los artículos registrados en el índice facilita la consulta del conjunto de la obra y certifica el sentido pedagógico de Nebrija.<sup>10</sup>

En la línea del humanismo filológico que desarrolla también en medicina, no hace un estudio sistemático sobre materia médica, no ofrece teorías farmacéuticas y apenas da explicación de las propiedades farmacológicas de los medicamentos que cita. Es un léxico y como tal la cuestión que propone es una cuestión de designación, denominación de la realidad de la materia médica. No discute, pero selecciona; selecciona términos griegos y latinos; los contrasta o asocia con los arabismos de las obras médicas que lo rodeaban y con voces populares de su propia lengua.

Como corresponde a su técnica lexicográfica, las glosas de los términos son escuetas y precisas, fundadas normalmente en la sinonimia y equivalencia interlingüísticas. Trata de ofrecer la correcta «interpretación» del término, recurriendo para ello a cualquier lengua, bien sea griego, latín, castellano o incluso préstamos de lenguas bárbaras.

La mayoría de los *lemmata* ofrecen el helenismo y su equivalente latino (**acroposthia**, ae, gr. *latine prepucium, genitalis membri pellicula*. **Hypnotica medicamenta**, *latine dicuntur soporifera*, **isatis**, grece, *latine est glaustum satium, hispane pastel*, libro 2, cap. 205, etc.). A menudo la entrada es el término latino y presenta su equivalente griego (**abscessvs**, us, *ayuntamiento de humor corrupto*, gr. *apostema, atis*. **Mille folium**, *latine quod graecis est myriophyllon*, libro 4, 116. **Perfrictio**, onis, *pro algore qui grece cataphyxis dicitur a perfrigeo*, etc.). En ocasiones se duplican los referentes, ofreciendo como *lemma* la forma griega, por

<sup>9</sup> *Lectori Salutem: ... cum medicamenta de quibus in hoc opere agitur aut nostratia sint aut peregrina, haec quidem nomine tantum nobis sint nota; illa vero praeter quam in paucis negligentia temporum cum suis nominibus interciderunt... magis possumus ostendere quid non sunt quam quid sunt.*

<sup>10</sup> Aunque bien es verdad que en este sentido se encuentran deficiencias importantes, como no incluir unos 50 artículos de la obra de Dioscórides, no reflejar todos los números que indican el libro y el capítulo de los artículos u ofrecerlos confundidos.

una parte, y la latina por otra (**acaliphe**, es. **cnide**, es, gr., *la. vrtica, por hortiga, li. 4, cap. 95. Vrtica, latine, graecis est tum acaliphe tum cnide, libro 4, ca. 95. Bechion, herba ex greco in latinum tussilago interpretatur, li.3, ca. 124. Tussoñago, herba que tussi medetur, grece bechion dicitur, li.3, cap. 125, etc.*).

Son numerosas las interpretaciones que completa con los equivalentes hispánicos (si no presentan discusión —advierte—), bien sean términos de uso popular sobre todo «en su Bética» (**ensensio** s.v. *absinthium*, **enxundia** o **unto** s.v. *adeps*, **guindda** o **giniola** s.v. *cerasa*, **xaramago** s.v. *erisyron*, **tamaraviento** s.v. *maron*, **frieras** s.v. *pernio*, **frisoles lebumbre** s.v. *phasiolus*, **sarna** s.v. *psora*, etc.), bien sean arabismos castellanizados, probablemente de uso extendido en su contexto o extraídos de herbarios y glosarios medievales o contemporáneos (**alhurreca** s.v. *adarcha*, **atutía** s.v. *aes ustum*, **çavila** s.v. *aloe*, **alhadida** s.v. *chalcocaumenon*, **orosuz** s.v. *glycyrriza*, **axenuz** s.v. *git*, **alhócigo** s.v. *pistacum*, etc.). No falta la referencia etimológica de algunos términos relativa a su significado o procedencia geográfica (**Betonica** siue **Vetonica** a *Vetonibus Hispanie populis, gr. cestron, li.4, ca.1. Cerasvs, arbor peregrina fuit ex Cerasunto oppido aduecta primum, li.1, cap. 159, etc.*). En cuanto a posibles fuentes clásicas que colaboran en la identificación de designaciones (aparte del propio Dioscórides latino) se encuentran escasas referencias. En una ocasión menciona a Hipócrates (s.v. *crateogonon*), en otra a Celso (s.v. *anther*) y en otra a Pablo Eginita (s.v. *tordilion*) y en dos ocasiones juntamente a Galeno y Pablo Eginita (ss.vv. *osyris* y *rheon*). De ellos dice que conocían las plantas en cuestión o bien que las denominaban con otro nombre. A H. Bárbaro solamente lo menciona en el término **Iberis**, *herba quam Hermolaus dicit se vidisset, libro 1, capi. 187.*

En conjunto, este *Lexicon Dioscoridis* es algo más que un índice de la edición de J. Ruelle; se aúnan en él los rasgos característicos de los vocabularios nebrisenses (de hecho son muchos los términos que se hallan ya en sus *Lexica* anteriores). La expresión de la doctrina médica clásica tal como se recoge en la versión latina de Dioscórides del humanista francés, se conjuga con el plurilingüismo crítico que caracteriza los léxicos del Renacimiento, de los que Nebrija es el gran pionero.<sup>11</sup>

¿Qué hay en el diccionario de términos médicos que dice estaba preparando para no haber merecido el reconocimiento de su autor, por más esfuerzo que su «papeleteo» debió de suponerle?

Publicado en 1545 en Amberes por el impresor flamenco J. Steelsio, intercalado en las entradas del *Dictionarium latino-hispanicum* tras una primera revisión del médico portugués L. Núñez,<sup>12</sup> éste señala en la introducción su convencimiento de que el manuscrito que estaba editando era original de Nebrija, a pesar del estado de «corrupción, alteración y depravación»

<sup>11</sup> J. Perona, «*Latina uocabula ex lure Ciuili in uoces hispanienses interpretata*. II, 1 de Elio Antonio de Nebrija», *CLHM* 16, 1991, 189-365.

<sup>12</sup> E. Montero-A. Carrera, «El *Dictionarium medicum* de E. A. de Nebrija», ed. C. Codoñer-J.A. González Iglesias, *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Salamanca, 1994, 399-413.



en que se encontraba. La confianza que el andaluz le inspiraba, su extremada laboriosidad, el haber oído en Salamanca que Nebrija había compuesto algo como aquello y que lo había consignado por escrito para la posteridad garantizaban para él la autoría del humanista español.

Sin embargo, anuncia ya en la carta-prefacio de la edición la presencia en este *lexicon* de una intrincada selva de arabismos, como en efecto se comprueba en cerca de un millar de términos, de los casi 2.500 que lo componen. Esta acumulación de términos bárbaros no desdican a L. Núñez de la autoría de un hombre tan docto como lo era Nebrija y él mismo justifica al andaluz. En tiempos de Nebrija, dice, aún no se habían puesto de manifiesto las falsedades de los «médicos bárbaros» ni habían aparecido los escritos de N. Leoniceno, J. Ruelle, J. Manardo o L. Brassavola; por ello se vio obligado a mendigar «palabrejas médicas de viles autores» y a añadir no pocas referencias tomadas de los árabes, como se puede comprobar comparando este vocabulario con los de Mateo Silvático, Simón de Génova o los *Sinonima* de Avicena, Serapión y Razes. Otra razón pudo llevar a Nebrija a incluir denominaciones bárbaras y exóticas en uno de sus léxicos: la utilidad pública y el provecho de los demás, ya que sabía —señala L. Núñez— que «las enfermedades se curan con las sustancias de los medicamentos, no con sus nombres».<sup>13</sup>

En este sentido, no debemos olvidar, efectivamente, que los límites de la depuración filológica propugnada por los *iatrophilologi* son manifiestos en una ciencia que más que la elucubración teórica persigue descubrir y suministrar los procedimientos oportunos de restauración y preservación de la salud humana. Las concesiones a todo lo que de positivo para este fin tuviera la empiria antigua y medievalizante, por muy deformes que sus designaciones resultaran respecto a las formas clásicas, han de ser por fuerza numerosas.<sup>14</sup> Pero los autores humanistas se aplican a la crítica terminológica, seleccionando los términos adaptados a la verdad, precisamente por saber que los errores en el campo de la medicina son esenciales para la vida humana. Porque en esta crítica terminológica está justamente su crítica del contenido. Los problemas de identificación y la corrección de errores léxicos se suceden en las obras de N. Leoniceno o L. Fuchs. Enfrentan a Mesué, Serapión, Avicena o Averroes con Dioscórides o Galeno. Insisten en que tales errores han de corregirse «por el bien de la humanidad», ya que pueden llegar a ser mortales; la confianza en los textos originales de los sabios de la antigüedad podía ayudar a comprender más profundamente al enfermo.<sup>15</sup> Y Nebrija será pionero

<sup>13</sup> Carta-prefacio a la edición de 1545 del *Dictionarium latino-hispanicum* de E. A. de Nebrija publicada en Amberes por J. Steelsio.

<sup>14</sup> En el tema de los arabismos son muy interesantes las anotaciones marginales que aparecen en el ejemplar que hemos manejado (B. N. Madrid, R-621). Un curioso glosador, probablemente médico andaluz, añade en tinta negra el nombre castellano equivalente de los términos de Dioscórides, en ocasiones el latino o el griego y prácticamente siempre el árabe [v.gr.: 1,167 (*De praecocibus*) *hyspane albercoque; apud medicos chrysomilon; arabe nixmex; latine praecocia*. 1,13 (*De cinnamomo*) *hys. canela; ara. darcinj dicitur*. 4,149 (*De daphnoide*) *Est laureola, quam medici et arabes mezereon vocant*, etc.).

<sup>15</sup> N. Leonicenus, *De Plinii in medicina erroribus*, ed. L. Premuda, Milano-Roma, 1958.

también en esta tarea. Porque para él el primer momento del ejercicio científico es el nombre, la designación de las cosas. Tras ella llegarán la descripción y el análisis. Sin ella el conocimiento de los objetos naturales no será el adecuado. Y por eso avanza desde el *Dictionarium medicum*, que no quiso publicar, hasta el *Lexicon Dioscoridis*, que sí merece figurar en su propia consideración como integrante de su gran proyecto lexicográfico.

La sola elección de fuentes marca ya el diferente espíritu de ambas obras. Como hemos dicho, en el *Dictionarium medicum* se han de considerar básicos glosarios y diccionarios de todo tipo, sin posible identificación concreta dada la complicada tradición textual que en estos casos concurre durante la latinidad tardía y medieval. Las coincidencias con los usos de Avicena, sobre todo, son innumerables. A ellos le siguen los numerosos *Sinonima* que tanto se desarrollaron durante la Edad Media (limitándonos a la A podemos citar, entre otros muchos ejemplos, **abalador** «anacardo», **abebene** «nuez moscada», **abella safaget** «membrillo», **acoral** «puerro», **ademvl** «furúnculo», **adrinia** «artanita», **alasef** «ronchas», **alavnoch** «plomo negro», **albotin** «trementina», etc.). El segundo vocabulario, el *Lexicon Dioscoridis*, refleja en sus entradas la base léxica greco-romana que desde el siglo I había sustentado los léxicos y vocabularios farmacológicos de épocas posteriores.

Analizando la forma de muchos términos, parecería que el *Lexicon* fuese la versión corregida del *Dictionarium*. **Ireos** (*D.m.*), con la forma del genitivo de **iris** (*L.D.*) es utilizado, por deformación morfológica, en numerosos herbarios medievales para designar una especie de esta planta, el lirio cárdeno. **Ebiscvs** (*D.m.*) es una forma tardía frecuente para **ibiscvm** (*L.D.*) «malvavisco». **Tapsys barbascvs** (*D.m.*) aparece en glosarios medievales por **verbascvm** (*L.D.*) refiriéndose al «gordolobo». Se comprueba una preferencia en el primer texto por nombres compuestos, en tanto que en el segundo dominan los simples (**fistvla pastoris** frente a **alisma** «almea», **fvngvs abietis** frente a **abaricvm** «agárico», etc.), perífrasis propias de textos tardíos.

La cristianización de algunas denominaciones de plantas también caracteriza los textos de la Edad Media y así aparecen en el *Dictionarium* términos como **herba Sancti Christophori** «filius ante patrem», **herba Sancti Ioannis** «hipérico», **herba Sancti Petri** «parietaria» o **herba Sanctae Mariae** «duraznillo» ausentes del *Lexicon* o señalados como denominaciones vulgares (**hipericon quod androsemon vulgo herba sancti Ioannis**, li.3, ca.171 ).

La mayoría de los arabismos latinizados que inundan la primera parte del *Dictionarium* no tienen correspondencia en el *Lexicon* y cuando sí la tienen son correspondencias greco-latinas clásicas (**abel** por **iunipervs** «enebro», **aerma** por **assarvm** «asarabácara», **astigar** por **silphion** «laserpicio», **almismar** por **pernio** «sabañón», **alseis** por **nastvrtivm** «mastuerzo», etc.).

En la misma dirección cabe señalar una diferencia importante en los referentes reflejada en la terminología. Mientras los dispensarios árabes están llenos de polifármacos, compuestos que con el paso del tiempo se han ido refinando y complicando en sus ingredientes, el ideal de los antiguos griegos y romanos son los *simplicia*, fármacos vegetales a base de flores, hojas o raíces de simples plantas medicinales, cuya consideración había ido en declive a lo largo de

los siglos, por motivos diferente.<sup>16</sup> Lectuarios, confecciones diversas y compuestos de diferente naturaleza se reseñan sobre todo en la primera parte del *Dictionarium* (**adhesia** «vinagre y azafrá», **alferuch** «triacá», **alipta** «compuesto», **atanasia** «lectuario», **benedicta** «confección», **filoantropos** «confección», etc.), en tanto que esta clase de contenidos y consiguientemente sus designaciones prácticamente no aparecen en el *Lexicon Dioscoridis*.

En definitiva, y a modo de conclusión, se puede señalar cómo teniendo ambos vocabularios en su base léxica un contenido farmacológico similar se comprueba de forma concreta el paso que el mismo autor de un léxico médico arabizante da hacia un vocabulario que podemos considerar impregnado de *notitia uenustatis*.

La *mendacia Arabum* asentada en la medicina académica y la vana retórica de los médicos modernos, alejados de la claridad de Hipócrates, Dioscórides o Galeno, se consideran ya desde el siglo XIV principales responsables de la degeneración en la práctica médica. Progresivamente comienzan a oponerse dos bandos, «antiguos» y «modernos», que distancian, en esencia, dos épocas, enfrentadas principalmente por su diferente interpretación de la tradición. Con el *Dictionarium medicum* Nebrija parece situarse junto a quienes conciben el saber como algo preconstituido y apenas admiten la renovación de los instrumentos de la ciencia. Con el *Lexicon Dioscoridis* demuestra que está con quienes desde la filología exigen la reforma de ese saber y la renovación epistemológica, buscando la humanidad de los antiguos y una posible reapropiación del vasto patrimonio doctrinal y científico elaborado por ellos.

*Avelina Carrera de la Red*  
Universidad de Valladolid

---

<sup>16</sup> J. Stannard, «Medieval Herbals and their Development», *Clio Medica* 9,1 1974, 23-33.

## De la didáctica al diálogo: cita y uso de Aristóteles en el *Democrates secundus* de Juan Ginés de Sepúlveda

Que el *Democrates secundus, sive de iustis belli causis apud Indios* es la obra más difundida de Juan Ginés de Sepúlveda (ca. 1490-1573), es verdad comúnmente aceptada. Incluso para aquellos poco familiarizados con las letras latinas del Renacimiento español el escrito de Sepúlveda es texto conocido por la polémica tesis que plantea, por el rechazo de que fue objeto entre muchos de los contemporáneos del autor y, especialmente, por la famosa controversia que Sepúlveda mantuvo con fray Bartolomé de las Casas en 1550. Redactado en torno a 1544 e inédito hasta finales del pasado siglo, el *Democrates secundus* constituye una extensa justificación de la conquista española y de la sumisión del indio americano, y ha pasado por ser texto quintaesencial de la famosa Leyenda Negra.<sup>1</sup>

El *Democrates secundus* está compuesto en forma de diálogo, en el que intervienen Leopoldo, un alemán que no cree justos los derechos de conquista de los españoles, y Demócrates, personaje que refiere las ideas del propio Sepúlveda. En su encendida defensa de la legitimidad ética y jurídica de la conquista del Nuevo Mundo y de la esclavitud de los indios, Sepúlveda basa buena parte de sus ideas en textos del Antiguo y Nuevo Testamento y en escritos de Agustín y Tomás. Pese a la abundante cita de testimonios bíblicos, patrísticos y escolásticos, Aristóteles es, con todo, el inspirador de la mayoría de las teorías puestas en boca de Demócrates. En este sentido no hay crítico alguno que haya pasado por alto el aristotelismo del *Democrates secundus*.<sup>2</sup> Por si una lectura de la obra y una cierta familiaridad

---

\* Agradezco a Anthony Pagden su ayuda a la hora de preparar estas páginas. Este artículo ha sido redactado gracias a una beca postdoctoral de la Generalitat de Catalunya (1993-1995).

<sup>1</sup> El primer editor del *Democrates secundus* fue M. Menéndez y Pelayo en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XXI (1892), pp. 257-369. La mejor edición, hasta la fecha, es, sin embargo, la de Ángel Losada (Madrid, 1951), texto al que me remitiré a lo largo de mi trabajo.

<sup>2</sup> Sobre Aristóteles en el diálogo de Sepúlveda han escrito, entre otros, L. Hanke, *Aristotle and the American Indians*, London, 1959, pp. 44-61; J. Lens, «Sepúlveda y la historiografía clásica I: Aristóteles y Posidonio sobre el "esclavo por naturaleza" en el *Democrates alter*», *Actas del Congreso Internacional sobre el V Centenario del nacimiento del Dr. Juan Ginés de Sepúlveda*, Córdoba, 1993, pp. 71-81; A. Losada, *Juan Ginés de Sepúlveda a través de su «Epistolario» y nuevos documentos*, Madrid, 1973 (=1949), pp. 183-232; M. Menéndez y Pelayo, ed. cit., p. 258; K. A. Neuhauser, «Indis Americanis quae cum veteribus Helvetiis intercedere necessitudo sit visa

con la doctrina sobre la esclavitud natural expuesta por Aristóteles en el primer libro de la *Política* no bastaran para probar los vínculos entre el pensamiento del *Democrates secundus* y la filosofía aristotélica, el mismo Sepúlveda reconoce —como queda de manifiesto en una de sus cartas a Melchor Cano<sup>3</sup>— las deudas de su tesis con los primeros capítulos de la *Política* aristotélica. La presencia de los escritos de Aristóteles en el diálogo sepulvediano resulta, sin embargo, menos extraña, si recordamos la actividad de Sepúlveda como traductor y comentarista, a partir de 1522, de un extenso *corpus* de textos aristotélicos y en particular de la *Política*, versión ésta que, si bien publicada en París en 1548, se encontraba, tal como el propio Sepúlveda informa en una de sus cartas a Gian Matteo Giberti, ya en sus inicios a principios de 1534, y cuya redacción coincidió sin duda con la composición del *Democrates secundus*.<sup>4</sup>

No parece que este detalle, siquiera cronológico, haya preocupado a aquellos que han escrito sobre el diálogo de Sepúlveda.<sup>5</sup> El silencio de la crítica sorprende todavía más, si tenemos en cuenta que en algunos pasajes del *Democrates secundus* Juan Ginés de Sepúlveda hace uso —de uno u otro modo— de material de su propia versión de la *Política*. En general se trata, como se comprenderá, de adaptaciones, resúmenes o paráfrasis del texto aristotélico, que Sepúlveda disfraza con fórmulas como «ut Philosophus dicit» o «testimonium Aristotelis est». En otros casos la alusión es mucho más cuidada, explícita las más de las veces, y Sepúlveda repite con precisión las palabras del texto aristotélico. Pero en ocasiones los argu-

---

Sepulvedae Bartholomaei Casai adversario novi orbis ad antiquam referendi specimen», *Acta Conventus Neo-Latini Torontonienis. Proceedings of the Seventh International Congress of Neo-Latin Studies, Toronto 8 August to 13 August 1988*, A. Dalzell et alii (eds.), New York, 1991, pp. 549-558; A. Pagden, «The rhetorician and the theologians. Juan Ginés de Sepúlveda and his dialogue *Democrates secundus*», *The Fall of natural Man: The American Indians and the origins of comparative ethnology*, Cambridge, 1986 (2 ed.), pp. 109-118; *idem*, «The “School of Salamanca” and the “Affairs of the Indies”», *History of the Universities*, I (1981), pp. 71-112; H. Pietschmann, «Aristotelischer Humanismus und Inhumanität? Sepúlveda und die amerikanischen Ureinwohner», *Humanismus und Neue Welt*, W. Reinhard (ed.), Weinheim, 1987, pp. 143-166; y R. E. Quirk, «Some notes on a controversial controversy: Juan Ginés de Sepúlveda and natural servitude», *Hispanic American Historical Review*, XXXIV (1954), pp. 357-364.

<sup>3</sup> «Produxeram ego Aristotelis dogma ex primo libro de Republica quod ille fundamentum statuit totius politicae doctrinae, qua lege naturali, cum tu causam tuam labefactari animadverteres, id Aristotelem in gratiam Alexandri Macedonis barbaros bello persequentis prodidisse respondisti», *Ioannis Genesii Sepulvedae Opera, cum edita tum inedita, accurante Regiae Historiae Academia*, 4 vols., Madrid, 1780, vol. III, p. 59 (Carta de julio de 1549). Asimismo, en el resumen de la exposición de Demócrates, Leopoldo afirma: «cuius sententiae auctorem citasti non solum Aristotelem, quo ut aliarum moralium virtutum, sic iustitiae magistro et naturae legumque naturalium sagacissimo interprete utuntur et philosophi et theologi praestantissimi...» (ed. cit., p. 84).

<sup>4</sup> *Aristotelis De republica libri VIII, Ioanne Genesio Sepúlveda interprete et enarratore*, Parisiis, 1548. La carta a Matteo Giberti aparece en *Ioannis Genesii Sepulvedae Opera...*, vol. III, p. 97. Por otra carta de Sepúlveda a Jerónimo Zurita —transcrita por Angel Losada en *Juan Ginés de Sepúlveda...*, p. 400— con fecha de 17 de noviembre de 1546, sabemos que la versión de la *Política* se hallaba ya prácticamente terminada a finales de dicho año.

<sup>5</sup> Brillantes, aunque breves, excepciones a todo ello constituyen los trabajos de E. Garin, «Alla scoperta del “diverso”: I selvaggi americani e i saggi cinesi», *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali da XIV al XVIII secolo*, Bari, 1975, pp. 328-62, en pp. 334-335, n. 6; y A. Pagden, «The Diffusion of Aristotle’s moral Philosophy in Spain, ca. 1400 - ca. 1600», *Traditio*, XXXI (1975), pp. 287-313, en p. 311, quienes, sin embargo, no advierten los préstamos entre ambas obras.

mentos de los interlocutores no son sino cita literal del texto de Aristóteles que Sepúlveda prefiere, en cambio, no reconocer. Las coincidencias, con todo, no acaban aquí, pues varios pasajes del *Democrates secundus* no son sino copia o adaptación de algunas de los centenares de glosas que el traductor español añadió a su versión de la *Política*. Mi propósito aquí es, precisamente, llamar la atención sobre dichos préstamos; poner de manifiesto cómo las ideas centrales de Sepúlveda en torno a la subyugación del indio americano —aquéllas que han convertido al diálogo sepulvediano en obra tan controvertida— se hallan ya en sus anotaciones al texto de Aristóteles, y, finalmente, intentar esbozar una sucinta tipología del modo —diverso en la redacción de la glosa y en la composición del diálogo— como Sepúlveda cita los textos de Aristóteles que maneja.<sup>6</sup>

Un primer caso lo constituye un pasaje, casi al final del diálogo, donde Sepúlveda, por boca de Demócrates, reconoce citar su propia traducción de la *Política* (1281 b 21):

*Democrates secundus* (edición de A. Losada, Madrid, 1951, p. 121): «Qua de re multis in locis prudentissime disserit Aristoteles, sed audi quid memoret in libro tertio de Republica, nec enim gravabor verba ipsa (nam memoria teneo) ex interpretatione amici nostri Genesisii recitare: “Sic igitur”, inquit, “dirimi posset illa controversia: Quenam res permitti debeant arbitrio et potestati liberorum hominum et civium multitudini, qui nec divitias habeant, nec ulla virtute censentur. Nam his summos magistratus committere, non est tutum, quoniam iniustitia et intemperantia facile modo in iniuriam modo in errorem laberentur, sed nihil tribuere, nihil eis communicare, res est plena periculi”».<sup>7</sup>

<sup>6</sup> A lo que sé, no es mucha la bibliografía sobre la cita de los autores clásicos entre los humanistas. Sirvan, con todo, algunas páginas en V. Branca, «Il metodo filologico del Poliziano in un capitolo della “Centuria Secunda”», *Tra Latino e Volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padua, 1974, I, pp. 211-43, reimpresso ahora en *Poliziano e l’Umanesimo della parola*, Torino, 1983, pp. 157-81; V. Fera, «Problemi e percorsi della ricezione umanistica», *Lo spazio letterario di Roma antica, vol. III: La ricezione del testo*, Roma, 1990, pp. 513-43; A. Grafton, «On the Scholarship of Politian and its Context», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40 (1977), pp. 150-88, ahora en A. Grafton, *Defenders of the Text. The traditions of Scholarship in an age of science, 1450-1800*, Cambridge (Mass)-London, 1991, pp. 47-75 y 258-69; *idem*, «Quattrocento Humanism and Classical Scholarship», in *Renaissance Humanism: Foundations, Forms, and Legacy*, A. Rabil, jr. (ed.), Philadelphia 1988, vol. III, pp. 23-66, y en R. P. Oliver, «“New Fragments” of Latin Authors in Perotti’s *Cornucopiae*», *Transactions of the American Philological Association*, LXXVIII, 1947, pp. 376-424.

Interesante, aunque centrado en la técnica de los diálogos de Cicerón, resulta el ya clásico artículo de G. L. Hendrickson, «Literary Sources in Cicero’s “Brutus” and the technique of citation in dialogue», *The American Journal of Philology*, XXVII, 1906, pp. 184-99, esp. pp. 184-6.

<sup>7</sup> No deja de ser curioso que dos de los manuscritos del *Democrates secundus*, el códice 96-25 de la Biblioteca del Cabildo de Toledo (finales del siglo XVII) y el manuscrito 1708 de la Biblioteca Nacional de Madrid (comienzos del XVIII), presenten la lectura *Genesisii Sepulbedae* en lugar de *Genesisii* del manuscrito original de Sepúlveda (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2634). Sin duda a los copistas del texto les pareció necesario referir con exactitud el nombre del traductor, algo que, por obvias razones, no parece haber preocupado demasiado al propio Ginés de Sepúlveda (para una descripción de algunos de los manuscritos del *Democrates secundus*, véanse las páginas xxvi-xxxi de la edición de Ángel Losada, y P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, London-Leiden, 1989, vol. IV, pp. 523a, 602b y 637b).

La comparación con el texto de la *Política* en la edición parisina de 1548 pone de manifiesto el carácter meramente estilístico de las pocas divergencias entre ambos textos:

(f. 87v): «Quaenam res arbitrio et potestati liberorum hominum et civium multitudini, qui neque divitias habent, nec ulla virtute censentur, permitti debeant. Nam licet his summi magistratus non recte committantur, quoniam iniustitia et imprudentia facile modo in iniuriam modo in errorem impellerentur, tamen nihil tribuere, nihil eis communicare, res est plena periculi».

Más frecuentes y significativos son, en cambio, los casos en que Sepúlveda trae a colación sus propias traducciones de Aristóteles sin especificarlo. En un momento de la conversación uno de los interlocutores cita exactamente las palabras de Aristóteles (*Pol.* 1256 b 23) en la versión sepulvediana:

*Democrates secundus* (ed. cit., p. 22): «Quae si imperium recusent, armis cogi posse et id bellum iustum esse tradunt [philosophi] lege naturae his verbis: “Quo fit”, inquit, “ut opes bello etiam parandi ratio a natura quodam modo proficiscatur, nam eius pars est venatoria facultas, qua uti convenit, tum in belluas, tum in eos homines, qui, cum sint ad parendum nati, imperium recusant, est enim huiusmodi bellum natura iustum”. Haec Aristoteles...».

En otras ocasiones la traducción aparece citada con algunas modificaciones. Tal es, por ejemplo, un pasaje de *De mundo*, 401 a 14:

*Democrates secundus* (ed. cit., p. 48): «teste ipso Aristotele, qui sic scribit in libro de mundo ad Alexandrum: “Deus cum unus sit, multis tamen nominibus appellatur ex suis ipsi operibus a nobis inditis. Nam Iovem appellamus, quasi auctorem vitae, et Saturnum a tempore, quod a seculo ad seculum sine fine transeat, Nemesim, quod singulis pro merito distribuat”»,

parcialmente citado por Sepúlveda de nuevo en una de las glosas a su versión de la *Política* (1284 b 31):

(f. 97v): «Quo plane intelligitur omnes fere sapientes philosophos unum tantum deum agnovisse, quamvis plurimos nominarent, ut declarat idem Philosophus, qui in libro De mundo ad Alexandrum, sic scriptum reliquit: “Deus”, inquit, “cum unus sit, multis tamen nominibus appellatur, quae homines ei ab ipsis operibus indiderunt»,

textos ambos que discrepan sustancialmente de la versión sepulvediana del tratado pseudoaristotélico, publicada en Bolonia en 1523:

«Porro Deus, cum unus sit, multis tamen nominibus appellatur ex suis operibus a nobis inditis. Nam ζῆννα et δία nuncupamus, quasi dicas “per quem vivimus”. Item Saturnum tempusque, quod a saeculo in saeculum absque fine transeat, fulgatore... appellamus, Nemesis quod singulis pro merito distribuit.»<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Aristotelis liber de mundo interprete Ioanne Genesio Sepulveda Cordubensi*, Bononiae, 1523, f. 37v.

Parece claro que Sepúlveda se muestra mucho menos exacto en el texto del *Democrates secundus* o en el escolio citado que en su traducción, donde se ciñe concienzudamente al texto original, de acuerdo con el criterio que rige su actividad como traductor. La escurpulosidad filológica no es, sin embargo, el único factor que hace distinto un mismo pasaje de Aristóteles, según el texto en el que aparezca citado. Así un fragmento de la versión de *De mundo*, 401 b 24:

«Prorsus, ut non sine ordine nec temere fabula concludatur, quae omnia, ut testatur generosus Plato, nihil esse aliud quam deus intelligitur: “Deus igitur, ut veteri sermone traditur, cum omnium rerum principium et finem mediumque teneat, recte semper secundum naturam incedit, quem iustitia semper assectatur, ulciscens legis divinae praevaricatores”» (f. 50r)

es recordado por Demócrates en su exposición, donde, no obstante, la discutida autoría platónica (*Leg.* 715 e-716 a) prefiere esta vez no mencionarse:

*Democrates secundus* (ed. cit., p. 49): «Cui esse curae res humanas et iustitiam in postremo eodem libro De mundo docet his verbis: “Deus, ut vetere sermone traditur, cum omnium rerum principium et finem mediumque teneat, recte semper secundum naturam incedit, quem iustitia semper assectatur ulciscens legis divinae violatores”».

Indudablemente la mayor o menor precisión, a la hora de remitir a los textos consultados en el *Democrates secundus* o en las anotaciones a la *Política*, viene dada en última instancia por la diversa finalidad con que ambas obras fueron escritas y por el distinto público al que éstas iban dirigidas. A diferencia de lo que ocurre en su versión, donde el traductor se ve obligado a respetar las convenciones del género académico, el marco dialogal permite a Sepúlveda algunas libertades en su mención de los escritos aristotélicos.<sup>9</sup> Como ejemplo, véase un pasaje, en los primeros párrafos del *Democrates secundus*, donde el tono coloquial autoriza a Demócrates a recordar, con cierta imprecisión, un fragmento de Aristóteles (*Pol.* 1253 a 33):

*Democrates secundus* (ed. cit., p. 17): «Praeterea, ut idem Philosophus alio in loco declarat, solertia et animi viribus naturalibus (prudenciam et virtutem ipse nominat); quibus cum hominem dicat uti posse in utranque partem, declarat se his nominibus abusum fuisse, cum idem alio in loco virtute neminem abuti posse testetur»,

que el Sepúlveda traductor y comentarista de Aristóteles no puede dejar de precisar. Para ello nuestro humanista opta, sin embargo, por referir la fuente exacta [Arist., *MM.* 1206 b 17] en una de las numerosas anotaciones marginales con que glosó el texto del *Democrates secundus* (f. 8v):

<sup>9</sup> Convención que permite el género, tal como han recordado, a propósito del diálogo renacentista, J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, 1988, pp. 43-63, esp. p. 51; M. Kemal Bénouis, *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, The Hague-Paris, 1976, p. 199; y J. R. Snyder, *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the late Italian Renaissance*, Stanford, 1989, p. 7.



## Magn. Mor. 2.

En su conjunto, un procedimiento que dista ligeramente de la práctica empleada en la traducción de la *Política*, donde Sepúlveda se muestra —ahora sí— más cuidadoso a la hora de indicar las contrarreferencias. Así, al texto de *Pol.* 1253 a 33 [«at homo prudentia et virtute armatus est a natura, quibus maxime potest in res contrarias uti». (f. 5v)] acompaña la siguiente glosa: «in bonum et in malum oppositum alibi dicere videtur: *libro secundo Magnorum Moraliium* “Fieri”, inquit, “non potest ut quisque male utatur [sc. virtute]”».

Pero son las glosas a su propia traducción de la *Política* de donde Sepúlveda toma quizá la parte más importante del material que emplea para probar sus argumentos. Así puede observarse en un extenso párrafo del primer libro del *Democrates secundus*:

*Democrates secundus* (ed. cit., p. 49): «Cui vero Deo reliquos vocatos deos deasque omnes et elementa caeteraque omnia, quae mundo continentur comparata, tenuia, imbecilla infirmaque esse et pene pro nihilo habenda iidem philosophi intelligebant, ut declarat catena illa Homerica, de qua in libro De motu animalium memorat Aristoteles, et quasi ordinem causarum in hanc ipsam sententiam interpretatur, ut prima causa, qui Deus est, caeteris omnibus simul praeest, sola sit immobilis, caetera cuncta moveat ac moderetur. Et in libro tertio De republica “Si quis”, ait, “esset in civitate, qui prudentia et omni virtutum genere caeteros omnes simul cives superaret, hunc velle per vices imperio subiicere simile esset ac si statueretur inter deos sic esse partienda imperia, ut Iuppiter modo imperaret, modo alterius imperio pareret”. Et idem Aristoteles in opere De prima philosophia, cum multos saepe nominasset, tamen libro duodecimo unum Solum deum esse confirmat atque declarat»,

que no es sino adaptación de una glosa a *Pol.* 1284 b 31:

(f. 97v): «Simile, inquit, esset, ac si dii stauerent inter se, ut sic per omnes aut aliquos ipsorum iret imperandi vicissitudo, ut Iuppiter modo imperium teneret, modo esset sub imperio, quod esset absurdissimum, cum solus Iuppiter plus virtutis et potentiae haberet, quam caeteri omnes dii deaeque simul, sapientiam hominum opinione, ut declarat illa cathena Homerica, de qua memorat Aristoteles in libro de motu animalium...; a quo vero Deo cum discederetur, ceteros omnes non esse, sed per quandam similitudinem deos vocari sapientes intelligebant, ut idem Aristoteles testatur in libris De prima philosophia, qui cum multos deos in eodem opere saepe nominasset, quos alio nomine intelligentias appellat, libro tamen duodecimo unum tantum deum esse confirmat».

Las semejanzas entre diálogo y escolio resultan aún más asombrosas y relevantes, cuando advertimos que la tesis central del *Democrates secundus* aparece ya, casi literalmente, en varias de las anotaciones que Sepúlveda redactó para su traducción de los primeros párrafos de la *Política*. Como ha sintetizado correctamente Anthony Pagden, «the *Democrates secundus* is an attempt to use philosophical, rather than juridical or theological, methods to demonstrate the imperfection of the Indian mind». <sup>10</sup> En efecto, hacia la mitad del diálogo, Demócrates

<sup>10</sup> A. Pagden, «The “School of Salamanca”...», p. 93.

justifica el dominio por las armas de los pueblos recién descubiertos por los españoles, aplicando para ello las teorías aristotélicas sobre la esclavitud inherente a ciertos hombres. Merece la pena reproducir sus palabras e intentar así desmontar el discurso del portavoz de las ideas de Sepúlveda:

*Democrates secundus* (ed. cit., pp. 21-22): «Quibus in rebus perspicue apparet naturale et commodum esse, ut anima corpori dominetur, ratio praesit appetitui, et paritatem aut contrariam imperandi rationem cunctis esse perniciosam, quod eademque lege docent in homine et caeteris animantibus usu venire. Nam cum horum cicures sint feris potiores, tamen ipsis mansuetis melius est et commodius ut subiectae sint hominis imperio. Sic enim nec aliter servantur. Eadem ratione mares in foeminas, viri in pueros, ut pater in filios (potiores scilicet ac perfectiores in deriores et imperfectos) imperium tenent. Quam rationem perinde valere docent in caeteris hominibus inter ipsos, et horum quoddam esse genus, in quo alteri sint natura domini, alteri natura servi. Nam qui prudentia valent et ingenio, non autem corporis viribus, hos esse natura dominos; contra tardos et hebetes, sed corpore validos ad obeunda necessaria munera, servos esse natura, quibus non modo iustum esse declarant, sed etiam utile, ut serviant natura dominis».

No cuesta demasiado descomponer la primera parte del texto («Quibus in rebus... Nam cum horum cicures sint... Eadem ratione mares... imperium tenent»). En su parlamento Demócrates cita extensamente un pasaje de Aristóteles (*Pol.*, 1254 b 10-18) según, con ciertos retoques, la versión parisina de 1548.<sup>11</sup> Más sutil (e importante para la tesis de Sepúlveda) es, en cambio, la segunda parte («Quam rationem... natura dominis»). Las primeras palabras contienen una máxima general —resumen de parte de los capítulos cuarto y quinto del primer libro de la *Política*, donde se establece la justificación natural de la esclavitud. La tercera cláusula («quibus non modo iustum... dominis») traduce, por su parte, *Pol.* 1255 a 2. «Nam qui prudentia valent... servos esse natura» es, por último, cita calcada de *Pol.* 1254 b 23-24, párrafo en que Aristóteles recuerda que incluso la propia naturaleza hace diferentes los cuerpos de los esclavos y de los hombres libres. En la exposición de Sepúlveda es ésta la idea sobre la que el humanista construye su tesis general a propósito de la justicia de la dominación de los indios en cuanto seres inferiores.

Veamos finalmente qué comentarios mereció a Sepúlveda este pasaje de Aristóteles, de acuerdo con las notas escritas a su versión de la *Política*. Significativamente la lectura de la glosa a *Pol.* 1255 a 32-35:

*Ac eodem modo de nobilitate disserunt: ipsos enim non domi tantum nobiles esse putant, sed ubique; barbaros autem domi dumtaxat esse nobiles. Tamquam sit genus quoddam hominum in quo alii nobiles et ingenui simpliciter habeantur, alii non simpliciter* (f. 11v) (Tamquam sit genus quoddam hominum). «Homines videtur in duas partes, quae genera vocat, distribuere: alteram mediocriter intelligentium et prudentium; alteram eorum qui insigniter sunt vel solertes et ingeniosi vel tardi et obesi; in quo genere posteriore solertes et ingeniosos ubique nobiles

<sup>11</sup> *Aristotelis De republica libri VIII...*, f. 14v.

ac dominos esse istis placebat, etiam si fuissent bello capti; hebetes autem et Barbaros domi tantum, id est, in sua quemque civitate nobiles haberi, scilicet qui natus sit honesto loco, non tamen extra patriam, praesertim siquis bello fuisset in servitutem redactus» (f. 13v)

prueba la similitud de argumentos empleados por Sepúlveda en el parlamento de Demócrates. La diferenciación natural de los hombres es, por tanto, un tema fundamental y recurrente en el ideario político de Sepúlveda, que le permite justificar la sumisión de los indios de América.<sup>12</sup> Así, no debe sorprender que en otro de sus escolios Sepúlveda vuelva sobre el tema:

*Pol. 1255 a 28 (f. 11r): Eis igitur non hos, sed barbaros servos dici placet (Non hos, sed barbaros.). «Qui cum nobiles essent et natura domini ad imperandum nati, bello capti fuerunt: ii non servi sunt istorum sententia, sed illi dumtaxat, qui hebetes tardique sunt et imperio inepti, cuiusmodi barbari homines habentur» (f. 13v);*

y que repita la misma idea un poco más abajo:

*Pol. 1255 b 3 (f. 11v): Quo plane intelligitur rem non temere in controversiam venisse et quosdam non esse natura servos, nec alios liberos... (Quosdam non esse natura servos) «Sic enim graece legitur in emendatis exemplaribus καὶ οὐκ εἰσιν. Est autem sensus quosdam nec servos, nec dominos esse natura, scilicet qui mediocrem habent intelligentiam: in aliis id esse definitum, in iis videlicet qui egregie sunt vel hebetes vel intelligentes, quorum alteri natura servi sunt, alteri domini» (f. 13v).*

Podrá argüirse que las coincidencias entre la tesis de Juan Ginés de Sepúlveda a propósito de la esclavitud del indio americano y las glosas a su traducción de la *Política* no son sino o bien producto de que el *Democrates secundus* y el comentario al texto aristotélico fueron redactados por la misma época, o bien resultado de la analogía de argumentos que ambas obras plantean. Tal opinión no deja de ser, cuando menos, excesivamente simplista. Preferimos pensar, en cambio, que dichas semejanzas confirman la correspondencia, no ya de escritura, sino idelógica, entre la actividad hermenéutica de Sepúlveda y la redacción de su controvertido diálogo. El detalle —inadvertido hasta ahora para todos los estudiosos del humanista español— viene a demostrar así el aristotelismo, literal y oculto a un tiempo, del *Democrates secundus*.

Alejandro Coroleu  
Universidad de Nottingham

<sup>12</sup> Ello se pone de manifiesto también en otra de las obras de Sepúlveda. Así en un pasaje del *De regno et regis officio* (Lérida, 1571) el indio americano es descrito como un ser «qui corpore validus est ad obeunda munera necessaria, sed hebes intelligentia» (*Ioannis Genesisii Sepulvedae Opera...*, vol. IV, p. 99).

## La rehabilitación de Epicuro en el Humanismo renacentista: *La Defensio Epicuri* de Cosma Raimondi

Posiblemente, ningún filósofo de la Antigüedad ha sido tan criticado, calumniado y trivializado como Epicuro, el materialista, el hedonista, el negador de la inmortalidad del alma y de la providencia divina, el enemigo, en suma, de la religión y del Estado.

Desde que un renegado de la escuela epicúrea, Timócrates, en su obra *Delicias* acusó a Epicuro de disoluto, glotón, propagador de orgías nocturnas, amante de las prostitutas, ignorante, plagario y repetitivo, reprobaciones de este mismo tenor se han venido sucediendo a lo largo de los siglos posteriores. A pesar de la amplia aceptación que el epicureísmo encontró en Roma desde el siglo I a. de C. hasta el III de nuestra era gracias a Cicerón, Lucrecio, Filodemo, Séneca, Diógenes de Enoanda o el erudito Diógenes Laercio, se puede afirmar que a partir del siglo IV se eclipsó al mismo tiempo que su hermano rival el estoicismo. Sin duda, los grandes detractores del epicureísmo y los máximos responsables de su extinción fueron los cristianos.

En efecto, aun cuando en los primeros siglos de nuestra era epicúreos y cristianos mantuvieron paradójicamente posiciones parejas en sus renunciaciones a la vida política, a servir al Estado y buscar glorias mundanas y en sus críticas a las supersticiones de la religión pagana, los cristianos, en cuanto llegaron al poder en el siglo IV, vieron en el epicureísmo su enemigo más pertinaz y peligroso. Mediante la persecución y la censura, se intentó y se consiguió suprimir el racionalismo epicúreo, su materialismo y su lucidez crítica por una filosofía de la fe, por promesas religiosas de una salvación trascendente, que aseguraban una gloria y bienaventuranza eternas más radiantes que la libertad y la serenidad que la doctrina epicúrea prometía al sabio. En fin, la fe y el patetismo de la Revelación sustituyeron las ideas grises de las viejas filosofías epicúrea y estoica.<sup>1</sup>

Habría de llegar el siglo XV para que la figura y doctrina de Epicuro tuvieran interpretaciones diferentes de las de siglos anteriores. En efecto, la rehabilitación de Epicuro y la superación de las estimaciones negativas en medio de las que se habían transmitido sus ideas

<sup>1</sup> Cf. C. García Gual, *Epicuro*, Madrid, 1985 (=1981), pp. 240-252.

no se produjeron hasta los albores del siglo XV, gracias al esfuerzo fecundo de los humanistas italianos.<sup>2</sup> Hubo dos acontecimientos singulares que impulsaron este movimiento renovador: el redescubrimiento en 1417 del poema *De rerum natura* de Lucrecio por Poggio Bracciolini y Bartolomeo da Montepulciano y la traducción latina de las *Vitae philosophorum* de Diógenes Laercio por parte de Ambrosio Traversario concluida alrededor de 1427. Ahora, gracias sobre todo a la recuperación y traducción del texto de Diógenes, se puede contar por primera vez con textos originales de Epicuro y además obtener de él una descripción como persona y filósofo que le convertía en modelo de sabiduría. Así, una corriente de simpatía hacia la doctrina epicúrea se fue abriendo camino en el temprano Renacimiento y aparecen los primeros ensayos intelectuales en favor de su prédica del placer y los primeros manifiestos en defensa de Epicuro.

En efecto, la primera defensa sistemática del filósofo griego es realizada por el cremonense Cosma Raimondi en torno a 1427, en una epístola titulada *Defensio Epicuri contra Stoicos, Achademicos et Peripateticos*.<sup>3</sup>

La epístola está dividida en partes claramente diferenciadas. Tras una especie de introducción, donde nos aparece un interlocutor ficticio o verdadero al que va dirigida la epístola, se van rebatiendo las tesis estoicas, académicas y peripatéticas y, a la vez, defendiendo las posturas éticas epicúreas, para aconsejar finalmente, en el epílogo, el seguimiento de los preceptos del filósofo griego.

## 1. MOTIVOS PARA LA ELABORACIÓN DE UNA *DEFENSIO EPICURI*

En efecto, en las primeras líneas el autor nos confiesa que las razones más urgentes que le han movido a hacer esta *Defensio* han sido los ataques, vejaciones y violaciones que las doctrinas epicúreas han sufrido por parte del desconocido destinatario de la epístola. Encadenando los argumentos de manera silogística, el humanista parte de las siguientes premisas: los discípulos honrados e íntegros siempre deben defender a su maestro de cualquier ataque y crítica. Él, por su parte, que se confiesa admirador y seguidor de las ideas epicúreas, ve en Epicuro a su verdadero maestro. Por tanto, concluye el cremonense, su deber no puede ser otro que defenderle de toda hostilidad, puesto que, en caso contrario, todos los reproches vertidos contra el maestro podrían recaer sobre sus discípulos:

*... tamen cum Epicuri uiri unius sapientissimi auctoritatem et sententiam maxime semper secutus sim imprimisque probarim, illius mihi a te petulanter nimium oppugnatam, uexatam uiolatamque dignitatem defendendam putauit. Decet enim probos spectatosque discipulos ...*

<sup>2</sup> Cf. D. C. Allen, «The rehabilitation of Epicurus and his theory of Pleasure in the Early Renaissance», *Studies in Philology*, 41 (1944), pp. 1-15; E. Garin, «Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento», en su libro *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, 1979 (=1961), pp. 72-92; A. Michel, «Epicurisme et christianisme au temps de la Renaissance: Quelques aspects de l'influence cicéronienne», *REL*, 52 (1974), pp. 356-383.

<sup>3</sup> Seguimos el texto que ofrece Garin, *op. cit.*, pp. 87-92.

*quorum magistrorum instituta secuti sint, eos ipsos, si oppugnentur, defendere, ne in uituperandis illis suum quoque studium uituperari et improbari uideatur* (p. 87).<sup>4</sup>

Pero no es ésta la única causa que le ha movido a escribir la presente *Defensio*. Es más, las críticas que este autor anónimo ha lanzado contra Epicuro y su doctrina no le preocupan tanto como las recibidas desde la Antigüedad. Según el humanista, Epicuro debe ser defendido, sobre todo, de los ataques indiscriminados que ha padecido de parte de los tres sistemas filosóficos reinantes a lo largo de toda la historia del pensamiento: la Academia, la Estoa y el Peripato, en el sentido de que estas escuelas filosóficas han sido las culpables de que el epicureísmo fuera mal interpretado y, consiguientemente, condenado al ostracismo. En concreto, continúa Raimondi, los estoicos, los académicos y los peripatéticos, envidiosos siempre de que sus doctrinas tuvieran menos adeptos que las de Epicuro, le han atacado hasta el punto de negarle un sitio en la historia de la filosofía:

*... sed omnes etiam ueteres philosophi, potissimum hae tres familiae Academici, Stoici, Peripatetici, huic uni coeterorum principi nefarium bellum indixerunt, eumque adeo oppugnarunt ut sibi in philosophia nihil loci relictum uelint, omniaque eius explosa iudicent, inuidia credo commoti, quod multo plures ad Epicuri quam ad eorum scholas discipuli se conferrent...* (p. 88).<sup>5</sup>

Desde el primer momento de la epístola, el humanista aclara que todos los ataques lanzados contra Epicuro se deben a una errónea comprensión de su doctrina. Epicuro, es verdad, consideró el placer como el «bien supremo», pero ese placer no es el placer mundano del estómago y de la carne, como todos sus detractores creen. El placer que Epicuro defiende está en un nivel superior, más ascético: se trata de no padecer dolor en el cuerpo ni turbación en el alma. Esa es la verdadera doctrina de Epicuro, la búsqueda de la *aponía* y de la *ataraxía*, los dos factores que pueden hacer una vida dichosa:

*Reprehenditur itaque Epicurus, quod is de summo bono nimis molliter posuisse existimetur, idque in uoluptate constituerit et omnia ad eam referenda censuerit... Qui cum maxime omnium naturae uim perspiceret, intelligeretque ita natos nos esse, ab ipsaque natura formatos, ut nihil tam esset nobis consentaneum quam ut omnia corporis nostri membra sana atque integra haberemus, eoque in statu seruarentur, nec ullis afficeremur aut animi aut*

<sup>4</sup> «Como siempre he aceptado la autoridad y la doctrina de Epicuro, el único hombre completamente sabio, y, además, las he aprobado antes que ninguna otra, pensé que era deber mío defender la dignidad de tal hombre, tantas veces atacada, vejada y violada por tí de manera descarada. En efecto, es conveniente que los discípulos honrados e íntegros..., siguiendo los preceptos de sus maestros, les defiendan siempre que sean atacados, para que no parezca que, al censurarlos, también se censura y desaprueba su estudio».

<sup>5</sup> «... sino que también todos los antiguos filósofos, sobre todo las tres escuelas de los Académicos, los Estoicos y los Peripatéticos, han declarado una abominable guerra contra él, único príncipe de los demás, y le han atacado hasta el punto de negarle un sitio en la historia de la filosofía y de considerar reprobables todas sus opiniones, movidos, según creo, por la envidia de que hubiera muchos más adeptos a la escuela epicúrea que a las suyas propias...».

*corporis incommodis, summum in uoluptate bonum constituit. O sapientissimum hominem Epicurum!...* (p. 88).<sup>6</sup>

Por tanto, éstos son los tres motivos principales que instan a Raimondi a elaborar una *Defensa de Epicuro*: en primer lugar, demostrar al destinatario de la epístola que sus ataques contra el filósofo de Samos no tienen fundamento; en segundo lugar, refutar los ideales éticos de los académicos, estoicos y peripatéticos en beneficio de los epicúreos; y, por último y como objetivo más firme, censurar las interpretaciones incorrectas que se han hecho de la doctrina epicúrea y dar a conocer su verdadero mensaje filosófico.

## 2. CRÍTICAS PARTICULARES A LAS OTRAS ESCUELAS FILOSÓFICAS

Dentro de las críticas concretas a las escuelas filosóficas de la Antigüedad, el humanista italiano ataca sobre todo a la estoica. Para los estoicos, nos dice Raimondi, la felicidad, el fin de la vida, consiste únicamente en la virtud, esto es, en la vida natural o en el vivir conforme a la naturaleza. Es la conformidad de la acción humana con la ley de la naturaleza o de la voluntad humana con la voluntad divina. Este fin ético consiste, según los estoicos, en la sumisión al orden divinamente impuesto por Dios en el mundo. De acuerdo, pues, con estos ideales estoicos que cifran la felicidad en la virtud, no hay ningún impedimento para que un hombre que sufre torturas físicas, hambre, sed, un dolor físico cualquiera o, simplemente, se ve zarandeado por los vaivenes del destino, no pueda ser feliz. Es más, sigue el cremonense, como los estoicos sólo prestan atención al alma, porque la consideran una parte más importante y sublime que el cuerpo, el que padece torturas, hambre, sed, dolores o es juguete del destino, puede y debe ser feliz. Sólo tiene que llevar para ello una vida «virtuosa» (en el sentido estoico del término). Pero el humanista italiano no está de acuerdo con esta actitud ética. No comprende cómo puede alcanzar nadie la felicidad, precisamente cuando una de las dos premisas básicas para ello no se cumple, es decir, cuando una de las dos partes de que consta el hombre, en este caso el cuerpo, padece sufrimientos:

*... contra tamen Stoici disputant, foelicitatemque in sola ponentes uirtute, eum qui sapiens sit, etiam si ab carnificibus torqueatur accerbissimis, beatum esse uolunt. A quibus quidem uehementer dissentio. Quid enim absurdius quam eum qui miserrimus sit beatum dicere? Quid insipidius quam qui in tauro uratur Phalaridis non miserum fateri? Quid porro tam ab omni foelicitate abhorrens, quam his omnibus aut plurimis carere quae foelicitatem ipsam constituent? Nam isti eum quoque qui fame conficiatur et corporis aut rerum externarum*

<sup>6</sup> «Se condena, pues, a Epicuro, porque se cree que ha hecho del bien supremo una estimación demasiado relajada, situándolo en el placer y juzgando que todas nuestras acciones deben ir encaminadas a su consecución... Observando él a fondo el carácter natural de todas las cosas y comprendiendo que la misma naturaleza nos ha concedido un nacimiento y una conformación tales, que no hubiera para nosotros nada más conveniente que mantener sanos e íntegros todos los miembros de nuestro cuerpo y conservarlos en este estado sin vernos afectados por ningún mal anímico ni corporal, situó el bien supremo en el placer. ¡Oh Epicuro, el más sabio de los hombres!...».

*graviore aliquo incommodo labore, dummodo uirtutem prae se ferat, nihilominus beatissimum dicunt* (pp. 88-89).<sup>7</sup>

Elogiando, en efecto, la proclama epicúrea de que la felicidad consiste en la ausencia de turbación en el alma (*ataraxía*) y en la ausencia de dolor corporal (*aponía*), Raimondi censura duramente la concepción estoica de la *apátheia*. Esa inhumana actitud que muestran los estoicos ante el dolor, afirmando que «incluso en la tortura el sabio es feliz», es una aberración. Han situado la felicidad en la virtud y creen que con un estado anímico sereno, aunque el dolor corporal esté presente, es posible ser feliz. Esta insensibilidad estoica difiere en gran manera de la concepción epicúrea de la felicidad. El sabio epicúreo no ha olvidado, aclara Raimondi, que el hombre consta de alma y cuerpo y que, por tanto, la felicidad completa sólo puede llegar mediante la *ataraxía* y la *aponía*. Cuando hay dolor en el cuerpo, aunque practiquemos la *apátheia* estoica, es imposible la felicidad. El epicúreo, si siente dolor corporal, se quejará y gritará, porque es humano. El estoico, en cambio, es inalterable en su egoísmo apático, es más inhumano. Este es el gran error del sistema estoico, según Raimondi: haber olvidado que el hombre es un compuesto de cuerpo y alma:

*Cum uero animo constemus et corpore, cur in hominis foelicitate aliquid quod hominis sit ad eumque attineat ab his negligitur? Aut cur animum curant, corpus negligunt, animi ipsius domicilium?* (p. 89).<sup>8</sup>

Los académicos y peripatéticos no son criticados con tanta dureza como los estoicos. Raimondi entiende por Académicos a los representantes de las llamadas «Academia media» y «Academia nueva». En lo que se denomina Academia segunda o media se produce un pensamiento escéptico dirigido sobre todo contra el dogmatismo estoico. Así, Arcesilao, el fundador de la Academia media es famoso por su dicho de que él no estaba seguro de nada, ni siquiera de si dudaba o no de todo.<sup>9</sup> La Academia nueva, cuyo fundador fue Carnéades, enseñó que el conocimiento es imposible y que no existe criterio alguno de verdad. Tampoco, por tanto, resulta aceptable para el humanista cremonense esta corriente filosófica, a pesar de que difiere en gran manera de la estoica. Pues, ¿qué ayuda puede prestar al hombre en la consecución de la felicidad un sistema filosófico que no está seguro de nada, ni siquiera de la posibilidad de la duda?:

<sup>7</sup> «Sin embargo los estoicos mantienen la tesis contraria. Ponen la felicidad únicamente en la virtud y establecen que el sabio es feliz, incluso aunque se vea atormentado por verdugos muy crueles. Yo estoy en enérgico desacuerdo con ellos, pues ¿qué cosa hay más absurda que llamar feliz al que es un total desgraciado? ¿Qué mayor insensatez que la de no declarar desgraciado al que se abrasa en el toro de Fálaris? En fin, ¿Qué hay tan distante de toda felicidad como carecer de toda esa cantidad de bienes que proporcionan la felicidad? Éstos no dudan tampoco en llamar muy dichoso al que se muere de hambre y sufre alguna grave molestia corporal o de origen externo, con tal de que muestre su virtud.»

<sup>8</sup> «Pero si estamos formados de cuerpo y alma, ¿por qué descuidan en la felicidad humana algo que incumbe y atañe al hombre? O ¿Por qué se preocupan del alma y no del cuerpo, siendo éste el habitáculo del alma?».

<sup>9</sup> Cic., *Ac.*, 1, 45: *Itaque Arcesilas negabat esse quidquam quod sciri posset, ne illud quidem ipsum quod Socrates sibi reliquisset, ut nihil scire se sciret.*



*... in Achademicis ualde mihi laborandum non est, quibus omnia sunt incerta. Quae enim haec philosophia, quae nihil certum constituat? Isti igitur quid dixerint, ne intelligere quidem eos puto, ut quemadmodum Stoici furiosi, sic hi mihi insani uideri soleant.* (pp. 89-90).<sup>10</sup>

A los peripatéticos se les rebate de forma similar. Éstos opinan que el bien supremo no es el placer, sino la virtud, la *areté*; que la felicidad consiste en actuar conforme a la *areté* o virtud perfecta, ésa que dura toda la vida y va acompañada de circunstancias externas mínimamente favorables. Pero a juicio de Raimondi, incurren en el mismo error que las anteriores escuelas: sitúan la felicidad y la virtud en el alma, distinguiendo entre virtudes éticas (las que corresponden al *éthos* o carácter, la parte apetitiva del alma) y virtudes dianoéticas (las correspondientes al pensamiento o *diánoia*, la parte pensante del alma). En cambio, se han olvidado de que el hombre no es sólo alma:

*Si enim ulla uoluptas est, profecto illa est maxima, in eaque Peripatetici foelicitatem posuerunt, tractandis contemplandisque rebus occultissimis et cognitione dignissimis. Verum de homine toto nunc, non de eius parte quaeritur, ut contemplator ille, quamquam sit maximus, tamen si corporis et rerum externarum afficiatur incommodis beatissimus esse non possit* (p. 90).<sup>11</sup>

El fin de la vida para Aristóteles es, pues, la felicidad, pero no ésa que unos identifican con los placeres, otros con las riquezas y otros con los honores, sino la felicidad que nace de actuar conforme a la virtud. Raimondi, por boca de Epicuro, recrimina a los peripatéticos que la búsqueda de las virtudes no es un fin en sí mismo, sino que lo que define el carácter válido de las virtudes es su utilidad, de modo que «las virtudes se eligen precisamente por el placer, no por sí mismas, como la medicina por la salud».<sup>12</sup> Las virtudes, pues, son medios, no fines:

*Si enim uoluptatem nullam efficit, cur expetitur, aut quid est cur uirtutem magni faciamus? Sin efficiat, cur cuius causa desideratur, id non maxime expetendum summumque bonum iudicamus?... Nam a Peripateticis, qui id negant, nec ferre possunt summum esse uoluptatem expetendorum, sed in uirtute id maxime constituunt, quaero, si dolorem, moerorem, metum allatura uirtus nobis sit, ea ne expetenda nobis fuerit?* (p. 91).<sup>13</sup>

<sup>10</sup> «No me voy a esforzar mucho en refutar a los académicos, para quienes todo es incierto. En efecto, ¿qué filosofía es ésta que no establece nada como cierto? Creo que ni siquiera ellos entienden lo que han dicho, de modo que, igual que los estoicos suelen dar la impresión de estar delirando, así también éstos me parecen unos insensatos».

<sup>11</sup> «En efecto, si hay algún placer, aquél es finalmente el mayor y en él situaron los peripatéticos la felicidad: en el tratamiento y contemplación de las cosas más ocultas y más dignas de conocimiento. Pero ahora estamos investigando sobre el hombre en conjunto, no sobre una de sus partes, de modo que el observador aquél, aunque sea el supremo, no podrá ser muy feliz, si sufre las molestias del cuerpo o de los agentes externos».

<sup>12</sup> Epicuro, frag. 504 Us.

<sup>13</sup> «En efecto, si la virtud no produce ningún placer, ¿por qué se desea tan vivamente o qué razón hay para que la tengamos en tanta estima? Pero si lo produce, ¿por qué no se considera el motivo ése por el que se desea como el bien supremo y el más apetecible?... Pues a los peripatéticos, que niegan esta doctrina y no pueden soportar que el sumo placer provenga de las cosas deseables, sino que lo sitúan sobre todo en la virtud, les pregunto: si la virtud nos va a causar dolor, tristeza y miedo, ¿acaso por eso la debemos desear?».

El humanista italiano, siguiendo fielmente a Epicuro (D. L., X, 137), insiste en que la búsqueda del placer, es decir, la búsqueda de esa *ataraxía* y *aponía*, nos viene dada de una manera natural. El placer es un bien connatural y congénito a toda criatura animal, y el hombre, como compuesto que es de alma y cuerpo, se conforma así a una norma universal al buscar la felicidad en el placer. Si en la naturaleza, arguye Raimondi, hay tantas cosas que causan placer, deben estar ahí para disfrutarlas, pues si no, ¿qué fin tienen?:

*Nam cum rerum ipsarum tantam tamque lautam multitudinem terra marique uideamus, ut cum multae ad uiuendum necessariae, plurimae tamen etiam procreatae sint uoluptariae atque huiusmodi ut ex his praeter quam uoluptas nihil aliud percipiatur, certe uoluptarias natura non procreasset, si frui illis hominem et in his uersari eum noluisset* (pp. 90-91).<sup>14</sup>

Efectivamente, para Epicuro y Raimondi existe un único mundo, sensible y material, y un único conocimiento de lo real, fundado en la sensación de nuestros sentidos. Quedan, pues, lejos esos valores éticos absolutos y paradigmáticos del mundo platónico de las Ideas o de la búsqueda aristotélica de virtud abstracta. Raimondi recalca que el fin natural del hombre es la búsqueda del placer que se halla en todas y cada una de las cosas existentes en la naturaleza y para ello, para gozar de todo lo existente, fue la misma naturaleza la que nos concedió los distintos sentidos:

*Sensus ei plures dedit quam uarios, quam distinctos, quam necessarios, ut, cum uoluptatum plura essent genera, nullum relinqueretur cuius ipse non esset particeps* (p. 90).<sup>15</sup>

### 3. DEFENSA Y ALABANZA DE EPICURO

En la epístola de Raimondi encontramos varias alusiones a Epicuro que sobrepasan los propios límites de la defensa y abarcan el plano del encomio. Así, el humanista cremonense, en contraposición a la idea comúnmente aceptada por la crítica de su época, habla de la doctrina de Epicuro como del edicto o decreto de un dios:

*Mihi uero Epicurum studiosius consideranti, in dies magis ac magis haec eius sententia probari solet, tamquam non hominis, sed aut Apollinis, aut superioris naturae cuiusdam edictum ac constitutum* (p. 88).<sup>16</sup>

Igualmente, al criticar la oscuridad de la dialéctica estoica y a otros filósofos inhumanos que preconizan el apartamiento de todos los placeres, Raimondi nos dice, en solfa lucreciana,

<sup>14</sup> «Pues viendo tan gran y tan rica multitud de cosas por tierra y por mar, como quiera que muchas son necesarias para vivir, pero la mayoría, en cambio, han sido creadas para nuestro disfrute y con el objetivo de que no se obtenga de ellas ninguna otra cosa sino placer, ciertamente la naturaleza no las habría creado placenteras, si no hubiera pretendido que el hombre gozase de ellas y a ellas se entregara».

<sup>15</sup> «Cuán variados, distintos y necesarios sentidos le concedió, con el fin de que, habiendo muchos géneros de placeres, no se quedara sin participar de ninguno de ellos».

<sup>16</sup> «Yo, en cambio, al detenerme en Epicuro más diligentemente, suelo aprobar cada día más su doctrina como si fuera edicto y decreto, no de un hombre, sino de Apolo o de una naturaleza superior».

que, cuando la filosofía yacía postrada por los errores de los antiguos filósofos, entonces, para corregirlos, se alzó Epicuro con su doctrina, la única verdadera y correcta:

*... omnes pro sua quisque natura de summo bono iudicarunt, sed cum maximis in erroribus omnes versarentur, tum demum extitit Epicurus, qui ueterum filosoforum errata corrigens atque emendans, sua ipse de foelicitate uera et certa instituta edidit (p. 89).*<sup>17</sup>

Una de las acusaciones más habituales que se le imputaba a Epicuro por parte de toda la tradición filosófica posterior, principalmente por los padres de la Iglesia y los autores medievales, además de Plutarco y Cicerón, era la de ser símbolo de apego al hedonismo sensual. Pero, como muy bien señala el autor de la epístola, nada más lejos de la realidad. Epicuro no persigue el placer desenfrenado y frenético, sino el que surge de la eliminación del dolor físico (*aponía*) y de un estado anímico sereno y suave (*ataraxía*). Se trata de un hedonismo domesticado, razonado y razonable, de una cordura que, apuntando al placer como objetivo último, se encamina a la *eudaimonía* por una senda ascética y calculada. Epicuro no busca placeres desmedidos ni bestiales, que a la larga han de producir un inevitable dolor, sino que, mediante el cálculo sensato de los placeres, ensalza la temperancia y la moderación, pero no porque se proponga alcanzar esa virtud como un fin en sí mismo, sino porque la práctica de semejante virtud y el cálculo utilitario resultan coincidir.

A partir de la moderación en la búsqueda de los placeres, las recomendaciones del buen epicúreo coinciden con las tradicionales virtudes, al menos en su práctica cotidiana. De este modo, afirma Raimondi:

*Non enim Epicurus, sine delectu et necessitate non postulante, quemadmodum pecudes, ad uoluptatem delabitur, sed quomodo et quando oportet...* (p. 92).<sup>18</sup>

Saber limitarse a lo natural y gozar además de los placeres que vengan gratuitos y sin riesgos, rechazando las pasiones y las falsas valoraciones del vulgo, tal es la económica dieta del filósofo epicúreo, la austera receta para la salud del alma. En este mismo sentido, el humanista insiste en que Epicuro no fue un corruptor de costumbres, ni un hedonista de los placeres del estómago y de la carne, sino que lo único que buscaba era el placer que surge de la eliminación del dolor y de la turbación:

*Non enim ille hominum mores peruertit, uerum omni sua doctrina sic composuit atque instituit, ut nos quam maxime beatos efficere studuerit (p. 92).*<sup>19</sup>

<sup>17</sup> «Todos, cada uno según su propio carácter natural, emitieron su juicio sobre el bien supremo, pero al incurrir todos en los mayores errores, entonces por fin se alzó Epicuro, quien, corrigiendo y enmendando los errores de los antiguos filósofos, dictó los verdaderos y correctos principios sobre la felicidad»; cf. Lucr., 1, 63-79.

<sup>18</sup> «Pero es que Epicuro no se entrega al placer como las bestias, sin hacer una selección o cuando la necesidad no lo requiere, sino del modo y en el momento oportunos».

<sup>19</sup> «En efecto, Epicuro no ha corrompido las costumbres de los hombres, sino que con el conjunto de su doctrina las ha preservado y fortalecido de tal manera, que su único afán era que nosotros alcanzásemos el mayor grado posible de felicidad».

Termina, en fin, el cremonense reprendiendo vehementemente al destinatario de la epístola en cuestión y aconsejándole que deje de criticar la ética epicúrea; que reconsidere las doctrinas del maestro de Samos y se olvide de las tendenciosas opiniones de académicos, estoicos y peripatéticos:

*Quare desine iam tandem Epicurum lacessere, teque corrige atque in eius castra redi, in quibus antea haud indecore militabas. Nam quod huic nunc refragatus es, Stoicorum disputandi subtilitate captus, pompaque ac splendore Achademicorum Peripateticorumque allectus, id tibi iuniori, qui de his tantis tamque difficillimis rebus nondum propter etatem possis statuere, indulgendum censeo et etati concedendum (p. 92).<sup>20</sup>*

#### 4. CONCLUSIONES

Concluyendo, la gran importancia de esta *Defensa de Epicuro* escrita por Cosma Raimondi radica en que es la primera muestra de la rehabilitación de Epicuro en el Humanismo renacentista y en que sienta las bases para que posteriormente Lorenzo Valla escriba el diálogo *De uoluptate* (más tarde intitulado *De uero bono*), Erasmo su *Epicureus* y Quevedo su *Defensa de Epicuro contra la común opinión*.

Se trata en estas obras de defender la bondad intrínseca del placer, de la alegría mundana, de la santidad de esa *uoluptas* en el ámbito bello de la creación divina. Se llega así a conectar la ética epicúrea con la moral cristiana, en la idea de que el comportamiento virtuoso concede aquí y en la otra vida una felicidad que estos autores entendían como placer. Se trata, en fin, de conectar dos corrientes ideológicas tan dispares como el epicureísmo y el cristianismo y encontrar entre ellas planteamientos y objetivos comunes. Seguramente, nada de esto hubiera sido posible si Cosma Raimondi no hubiera tenido la osadía y, al mismo tiempo, el feliz atrevimiento de defender lo que en tiempos pasados era indefendible.

*Manuel Mañas Núñez*  
Universidad de Extremadura

---

<sup>20</sup> «Por eso, deja ya de una vez por todas de atacar a Epicuro, enmiéndate a ti mismo y vuelve al campamento en el que antes orgullosamente militabas. Pues lo que tú ahora le has criticado, cautivado como estás por la sutileza dialéctica de los estoicos y seducido por el ornato y esplendor de los académicos y peripatéticos, esto creo que se te debe perdonar y ser atribuido a tu juventud, dado que, por tu edad, aún no puedes decidir sobre temas de tanta dimensión y dificultad».



## La «evacuación» y sus variantes en el léxico terapéutico del siglo XVI

La ciencia y la técnica también se integran en el ambiente humanista del siglo XVI; la vocación filológica y la orientación literaria de los grandes médicos de la centuria hacen que hablemos de ellos como editores, traductores y comentaristas de los clásicos de la literatura médica greco-latina —sobre todo de Hipócrates y Galeno— preocupados por devolver las obras de estos autores a su estado original, tras los efectos nocivos que en los mismos había causado el Medievo. Es éste el parecer de médicos-filólogos como L. Fuchs, J. Cornario, W. Copp, Th. Linacre, N. Leonicensis, etc. —fuera de España— y también de A. Laguna, P. J. Esteve, F. Vallés, Cristóbal de Vega o Fernando Mena, dentro de nuestras fronteras. Todos ellos se verán inmersos, en mayor o menor medida, en los diferentes problemas que en torno a los textos y su lengua se plantean en la época: nos referimos a cuestiones como la traducción, la crítica del texto, la utilización de la lengua vulgar, etc. Sin embargo, el objeto de nuestra comunicación es mostrar cómo resuelven los médicos humanistas algunos de sus problemas con el léxico latino, en concreto con el léxico técnico, por ser lógicamente el que mayor interés presenta en un autor científico. Para ello tomaremos como punto de partida los impresos latinos más representativos del Humanismo médico español, de ahí que nos centremos sobre todo en los textos que vieron la luz en el marco privilegiado de la antigua Complutense,<sup>1</sup> estableciendo los oportunos contrastes fuera de este ámbito y poniéndolos en parangón con la producción escrita de otras grandes figuras europeas del momento como A. Cesalpino, J. Fernel, L. Fuchs o G. Fracastoro.

Hemos seleccionado el campo semántico de la «evacuación», dentro del léxico terapéutico, por varias razones: en primer lugar por ilustrar con él la problemática especial que presenta la terapéutica en general, bastante desdibujada en el contexto de la medicina renacentista frente a las otras dos ramas de la ciencia médica, la patología y la anatomía. Esto se debe a

---

\* Este trabajo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación «El *Dictionarium medicum* de E. A. de Nebrija y la lexicografía técnica renacentista», financiado por la DGICYT (n.º PS 93-0114).

<sup>1</sup> Los textos de la medicina humanista complutense ya han sido analizados por nosotros desde el punto de vista filológico en nuestro trabajo *El Humanismo médico en la Universidad de Alcalá (siglo XVI)*, Alcalá de Henares, Universidad, 1995.

la amplitud de sus contornos, por un lado, pues engloba cirugía, dietética y farmacología, y, por otro, a la escasa atención que este terreno recibe en la etapa que nos ocupa: la nomenclatura anatómica y la patológica centran todas las miradas; la primera por la gran revolución que se produce en su seno de la mano de anatomistas como A. Vesalio, R. Colombo, G. Fallopio, J. Valverde, etc. La segunda por ser a la que se dedican con mayor ahínco los autores desde la Antigüedad, es el campo más propicio para las disquisiciones léxicas, para detenerse en cuestiones como la etimología, la denominación de las enfermedades nuevas, etc.

Además, la curación de enfermos en el siglo XVI, como en otras épocas históricas, no es monopolio exclusivo de médicos o cirujanos de formación universitaria. Más aún, los autores de tratados teóricos, traducciones o comentarios, enriquecen sus obras con digresiones eruditas, filológicas y filosóficas de altos vuelos y prestan menos atención a las cuestiones prácticas dirigidas a los empíricos o al ejercicio directo de la medicina; en estas circunstancias el léxico terapéutico tiene menos peso y cabida en muchos de sus textos.

En segundo lugar, se trata de un campo muy productivo y extraordinariamente rico, que reúne en sí tanto verbos como sustantivos y adjetivos, y en el que no siempre es fácil decidir cuándo estamos ante un tecnicismo; como veremos, un buen número de los términos que se incluyen para indicar los procedimientos de evacuación son palabras latinas de uso normal a lo largo de toda la literatura antigua, luego incorporadas a la terminología médica. Por ello, a la hora de seleccionarlas y presentarlas hemos tenido en cuenta que algunas pueden usarse en los textos con dos o más sentidos técnicos (fisiológicos, terapéuticos o patológicos) y en todo momento ha sido necesario el examen riguroso del contexto para establecer las posibles variaciones de significado.<sup>2</sup>

Sin duda, los términos que más se usan para señalar la evacuación terapéutica son (*e*)*vacuare* y *purgare* con sus respectivos compuestos y derivados. Ocasionalmente pueden alternar con otros también generales como *laxare* y (*e*)*ducere*,<sup>3</sup> verbos polivalentes en los que no se hace indicación alguna respecto a la *qualitas* o la *quantitas* de la evacuación, mientras *derivare* y *revellere* definen los modos de la evacuación. Hemos analizado el uso sincrónico que el Humanismo médico hace de todos ellos sin perder de vista la perspectiva diacrónica a través del recorrido por los textos médicos antiguos y medievales, necesario para descubrir la postura de los galenos del siglo XVI frente al léxico técnico latino:

### 1. (*E*)*VACUARE* / (*E*)*VACUATIO* / *EVACUANTIA*

Omnipresentes en los textos médicos que nos ocupan, tanto *evacuare* como el simple *vacuare* se refieren a la acción de «vaciar» o «evacuar» y, por lo tanto, «limpiar» el cuerpo de

<sup>2</sup> En este sentido, como C. Codoñer señala, «la especialización de los términos depende del contexto de inserción; no existe terminología especializada fuera del ámbito de la materia que la utiliza»; cf. «Procedimientos de formación léxica en “lenguajes” especiales», *Voces*, 2 (1991), 61.

<sup>3</sup> No siempre tienen un uso técnico en los textos; por esta razón, y también por necesidades de espacio, no incluiremos su estudio en el presente trabajo.

las diferentes sustancias fisiológicas que en él se encuentran. Esta acción puede ser espontánea<sup>4</sup> o provocada por el médico con fines terapéuticos mediante procedimientos variados, que pueden ir desde la evacuación de sangre mediante incisión en los vasos sanguíneos hasta el vaciado gástrico mediante la provocación del vómito.<sup>5</sup> Así define el francés J. Fernel la evacuación: *Est quidem evacuatio eorum quae praeter naturam in corpore continentur expulsio* (1569, 34).

Respecto a aquello que se evacúa, leemos: *arterias* (Vega, 1587.1, 72b.16.18.19...); *bilem et pituitam* (Mena, 1558.1, 3v); *materiam* (*ibíd.*, 9v); *humorem acrem* (Vallés, 1583, 43b); *univer-sum corpus* (Mena, 1558.2, 59v), etc. Aunque suele aparecer utilizado de manera absoluta, como procedimiento curativo, sin precisar su objeto o el medio seguido en su consecución.<sup>6</sup>

La forma simple *vacuare*, a su vez, ocupa contextos idénticos a los ejemplos propuestos, ya que actúa como sinónimo del anterior, incluso van alternándose ambos a lo largo de un mismo pasaje, probablemente con fines estilísticos.<sup>7</sup>

Sucede lo mismo con el sustantivo *evacuatio*, cuya variante ocasional es *vacuatio*.<sup>8</sup> Los ámbitos de aparición de (*e*)*vacuatio* son paralelos a los del verbo correspondiente, de ahí que lleve expresados los mismos objetos en genitivo: *totius corporis* (Mena, 1589, 212v); *cholerae et phlegmatis* (Arceo, 1574, 184), etc. Si bien lo normal es que (*e*)*vacuatio* aparezca, sin más, como uno de *communi curationis genere* (Arceo, 1574, 222) muy similar a *purgatio*.<sup>9</sup>

Para los medicamentos que tienen esta propiedad o causan este efecto los autores se sirven normalmente de la forma *evacuanti*<sup>10</sup> y excepcionalmente Mena hace uso de *vacuatorius*, de la que no hemos encontrado precedente alguno.<sup>11</sup>

<sup>4</sup> En los textos podemos leer: (*sanguinem*)... *in vulneribus evacuari videmus*... (Vega, 1587.1, 18a, 10; 19b, 45...); en la misma línea se distingue este hecho espontáneo como *evacuationem insensilem* (Vallés, 1583, 43va; *symptomatica, hoc est, intempestiva* (Vallés, 1588, 228); (*evacuatio*)... *per haemorrhoidas* (Mena, 1558.1, 57), etc.

<sup>5</sup> Así pueden señalarse diferentes procedimientos (Arceo, 1574, 213): *basilicam dextri lateris venam incidito, qua sanguis bili commixtus, atque putrefactione proximus evacuetur*; (Vallés, 1561, 218v): *evacuare... per os (vomitorio sc.)*; (Fracastoro, 1550, 134): *Modi autem evacuandi praecipui sunt pharmaca quae alvum movent, et quae sudorem cient, et urinam... et cucurbitulae, et phlebotomia et reliqua...*

<sup>6</sup> De este modo señala Vallés (1567, 160v): *Quare si corpus sit plenum evacuare, si inanitum nutrire, si cacochimum purgare...* y el cirujano Arceo (1574, 223): *... ut plurimum digerendo et evacuando, curatio instituitur...*

<sup>7</sup> Cf. Fuchs (1548, 127): *Vacuamus enim interdum per venae sectionem, nunc per medicamentum purgans...*; Mena, 1558.1, 1v; 2; 4v...; 1558.2, 3; 17v; 35...; 1589, 211; 211v...; 1568.1, 55; 68; 70... *passim*; Vega, 1587.1, 209b, 42 ss.; 1587.2, 662a, 58; Vallés, 1588, 170; 222; 282...; 1569.2, 64v; 105v; 122...; 1583, 52a; 98b...

<sup>8</sup> A este respecto, Blancardo en la entrada *vacuatio* indica: *Vide Evacuatio*. Cf. igualmente Mena, 1558.1, 10a, donde se comprueba que ambos sustantivos alternan en el fragmento sin que ello implique cambio alguno de matiz, o Lemos, 1581, 48b, 55 y Gómez Pereira, 1558, 118, 36.

<sup>9</sup> Cf. Arceo, 1574, 232: *deinde evacuatione opus erit*; Vallés, 1569.2, 19v: *evacuationes utamur ubi corpora plena sunt*, etc. De hecho Ruizes incluye *vacuatio* en su Diccionario para definirlo como «purga o sangría» y Castelli, s.v. *vacuatio* remite a *purgatio* para señalar s.v. *evacuatio*: *... dicta est humorum, qui sua quantitate molestant, purgatio*.

<sup>10</sup> Cf. Arceo, 1574, 250: *medicamenta bilem evacuanti*; Vega, 1587.1, 297a, 16; 373a, 67...; Vallés, 1583, 84a; 1588, 385, etc.

<sup>11</sup> Cf. 1558.1, 15v: *vacuatorius auxilium*; 1568.2, 81: *medicamentum vacuatorium*; 87: *pharmacum vacuatorium*...



Si volvemos la mirada a la Antigüedad, inmediatamente vemos que la familia de *vacuare* formaba parte ya entonces del *sermo medicorum*<sup>12</sup> al igual que el griego κενώω y κένωσις en los textos hipocráticos y galénicos.<sup>13</sup> En concreto abundan los ejemplos en los que *vacuare* se refiere a la evacuación por vía intestinal,<sup>14</sup> pero también se registra en relación a otras partes del cuerpo: Cael. Aur., *Chron.*, 2, 13, 185: *evacuandas venas*; Oribas., *Syn.*, 1, 2, p. 802: *exercitatio evacuat quae sunt superflua in corpore*; 1, 25, p. 830: *oportet ante fomentationem evacuare corpus flebotomo aut cathartico...*

Sin embargo, el simple *vacuare* no conoce tantas aplicaciones, Celso, por ejemplo, no lo utiliza jamás, como tampoco Plinio, pues no siempre ha adquirido entre los autores *de re medica* el sentido técnico que perseguimos a partir de su uso común como «vaciar», a lo que se une el hecho de aparecer, además, en textos tardíos.<sup>15</sup>

Con estos datos se entiende que solo hayamos registrado el sustantivo correspondiente, *vacuatio*, una vez en Casio Félix en sentido médico terapéutico (55, p. 142, 1): *et neque eis medicamentum aliquod fortissimum dare vel apponere neque vacuationem aliquam facere...*, mientras los ejemplos de *evacuatio* en este sentido son numerosos.<sup>16</sup>

El panorama medieval, a su vez, ofrece datos de *evacuare* en abundancia, con múltiples ejemplos.<sup>17</sup> No obstante, también en este período, la forma simple *vacuare* se encuentra reducida a poco más de un par de muestras.<sup>18</sup> De acuerdo con esta situación, únicamente encontramos *evacuatio*, como *actus vacuandi*, en áreas similares a las vistas para *evacuare*; con inclusión del objeto: *sanguinis et humoris, ventris, humorum, plenitudinis*, etc.,<sup>19</sup> pero

<sup>12</sup> Pollux incluye (e)*vacuare* en el capítulo *De medicis nominibus*, lib. IV, cap. XXV, 457 ss.

<sup>13</sup> Para κενώω cf. Hipp., *Aph.*, 4, 484, 9; *Epid.*, II, 5, 136, 1; VII, 5, 460, 19; etc. Para κένωσις VM, 1, 588, 12; 590, 18; *Art.*, 4, 218, 8; *Aph.*, 4, 460, 5, etc. ἡ κένωσις como acción terapéutica se define en Galeno, Kühn, VII, 9, y XVI, 752.

<sup>14</sup> Plin., *Nat.*, 20, 52: *ad evacuandam alvum* (cf. 32, 104); Philagr., *Med.*, 3, p. 162, 13: *quae evacuare solent per ventrem*; Cass. Fel., 24, p. 40, 19: *clystere ventrem*; Cael. Aur., *acut.* 3, 4, 40: *clysteribus synanchicos*, etc.

<sup>15</sup> Por ejemplo, en Marcell., *Med.*, 27, 39 tiene simplemente el significado de «vaciar», sin otras connotaciones: *Ovum recentissimum aperies et in calicem vacuabis*. Frente a ésto, entre sus numerosos usos clásicos, tan sólo en una traducción tardía del griego, Hipp., *Diaet.*, 91, 8, podemos observar un significado médico: *cum per vomitam venter fuerit vacuatus...* (cf. Forcellini, s.v., t. IV, p. 900). En este sentido, la preferencia por el compuesto frente al simple puede incluirse en la tendencia general, observable en Celso, a utilizar verbos compuestos en sentido técnico; cf. I. Mazzini, «Il lessico medico latino antico: caratteri e strumenti della sua differenziazione», en AA. VV., *Le latin medical. Mémoires X*, Université de Saint Etienne 1991, p. 183.

<sup>16</sup> Cf. Ps. Soran., *Quaest. med.*, 34, p. 252, 6 *corporis* (cf. Oribas., *Syn.*, 1, 13, p. 814); Cass. Fel., 23, p. 39, 21, *clystere*; Oribas., *Syn.* 1, 8, p. 810, *sanguinis*; Philagr., *Med.*, 3, p. 161, 6, *aliae... evacuationes sunt, quae per ventrem deponunt...*

<sup>17</sup> Los objetos de *evacuare* pueden ser múltiples: *superfluitatem* (*Tract. De aegr. cur.*, 83); *materiam* (*ibid.*, 119); *humorem* (*ibid.*, 234); *coleram* (Petr. Maran., *Tab.*, 561; *Flos Medicinae*, 1614); *ventosa... evacuat subtile de materia* (Gloss. Roger, I.A.B 597); *apostemata* (Arnaldo, *Commentum de malicia*, 272); *sanguinem* (*Pract. Mag. Bartholomaei*, 367); *plenitudinem* (Gordon, *Lilium*, 115), etc.

<sup>18</sup> Cf. *Flos Medicinae*, 1772: *Quatuor haec membra: cepha, cor, pes, hepar vacuanda* (también *ibid.*, 1831).

<sup>19</sup> *Sanguinis et humoris*: *Práctica Petroncelli*, 219; Arnaldo, *Fleb.*, 234; *De rig.*, 62.22; *ventris*: *Práctica Petroncelli*, 245; 270; Arnaldo, *Fleb.*, 136; 143; *plenitudinis*: Arnaldo, *De rig.* 92.10; *oris stomachi*: *Quaest. Salern.*, B 77.

también usado en general como sinónimo de *purgatio*.<sup>20</sup> Incluso se introducen diferentes calificaciones para la evacuación: *compendiosa* (*Práctica Petroncelli*, 220); *critica* (Arnaldo, *Commentum de malicia*, 264); *manifesta* (*ibíd.*, 176), etc.

El carácter de tecnicismo adquirido por el par *evacuare / evacuatio* se refuerza y completa también en esta época mediante la incorporación de la forma *evacuantia* para aludir a cuantos procedimientos poseen dicha *vis evacuandi*.<sup>21</sup>

Con estos antecedentes la postura renacentista no podía ser otra que adoptar *evacuare* para la mayoría de los casos, ya que el compuesto fue el primero en especializarse en el uso médico, aunque tampoco renuncian al uso combinado, y también abundante, del simple *vacuare*, que incluyen asimismo entre los usos médicos, y ambos se ven reforzados dentro del léxico técnico por la presencia del término *evacuantia* que completa este cuadro.

## 2. DERIVARE / DERIVATIO / REVELLERE / REVULSIO (ANTISPASIS)

Tal y como hemos visto, la familia de (*e*)*vacuare* se utiliza en un amplio sentido en los textos médicos, como el propio Mena reconoce (1558.1, 134): ... *nempe omnes vacuationes convenire in hac generica appellatione qua vacuationes nominantur graece κενώσεις*. Es un término genérico dentro del cual se incluyen una serie de variantes; Jean Fernel señala tres tipos de evacuación posible (1569, 34): ... *una absolute vocata, altera quae revulsio, tertia quae derivatio appellatur*... Y así explica Francisco Vallés en qué consiste cada una de ellas (1567, 146): *tres evacuationes species sunt; revulsio in contrarias partes laborandi, evacuatio per ipsam quae laboret, derivatio per vicinam*...<sup>22</sup>

Se habla en los textos, por lo tanto, de *derivatio*, *evacuatio* y *revulsio* y de los correspondientes *derivare* y *revellere*. Mediante el uso de estos términos, los médicos humanistas enlazan con los textos hipocráticos y galénicos, en los que se habla de παροχέτευσις y ἀντίσπασις (y de las formas verbales παροχέτεω y ἀντισπᾶω).<sup>23</sup> Se trata de explicar con ellos los diferentes procedimientos que el médico puede emplear en la evacuación o extracción de cualquiera de los humores corporales. Según las diferentes afecciones se aplicará distinta metodología y en este punto no pocas controversias se suscitaron entre los galenos del

<sup>20</sup> Cf. *De secr. mul.* VII, 153, cap. 17: *Quot modis fit evacuatio sive purgatio*; Constant. Afric., *De coitu*, 11, 10; Chauliac, 56; Avicena, *Canon*, lib. I, fen III, cap. III, et passim; *Tract. De aegr. cur.*, 119; 121...

<sup>21</sup> Cf. *De secr. mul.* VII, 15, cap. 16, tit. *De evacuantibus materiam sive purgantibus*; Arnaldo, *De dosi*, 82; Avicena, *Canon*, lib. III, tract. I, cap. XXIX; Chauliac, 56, etc.

<sup>22</sup> Cf. en este mismo sentido Mena, *De sang.*, 99v; 107; 110; 119v...

<sup>23</sup> Galeno define *parocheteusis secundum Hippocratem* en Kühn, XVII, A, 905: παροχέτευσιν μὲν ὀνομάζειν εἰώθεν ὁ Ἱπποκράτης ὅταν χυμὸς τι δεόμενος κενώσεως μὴ καθ' ὃ δεῖ χωρίον δρῆση φέρεσθαι y junto con *antispasis* en X, 315: ἀντισπᾶται δὲ ἐπὶ τοὺς ἀντικειμένους οἶον τῷ δι' ὑπερώας κενουμένῳ διὰ ῥινῶν μὲν ἢ παροχέτευσις, κάτω δ' ἢ ἀντίσπασις, ὡσπερ γε τῷ δι' ἔδρας διὰ μήτρας μὲν ἢ παροχέτευσις, ἀνω δὲ ἢ ἀντίσπασις. Para ἀντισπᾶω cf. además Hipócrates *Mochl.*, 4, 392, 1; *Nat. Puer.*, 7, 486, 19.20.24... y para ἀντίσπασις: *Hum.*, 5, 476, 11; *Vict.*, II, 6, 568; 583, 9; III, 6, 614, 4...; también παροχέτεω y παροχέτευσις: *Epid.*, VI, 5, 276, 9; *Hum.*, 5, 476, 10, etc.

siglo XVI que no siempre estuvieron de acuerdo a la hora de decidir entre *evacuare per derivationem* o *per revulsionem* en determinadas enfermedades. Pero lo cierto es que los escritores médicos de mayor renombre coinciden en la misma terminología. Vega y Mena, por ejemplo, recogen la griega junto a los equivalentes latinos a modo de glosa: Vega, 1587.1, 210b 21: παροχέτευσις, *id est derivationem quidem nominare solet Hippocr. cum humor aliquis vacuari postulans, non quo loci ferri oportet coeperit...*<sup>24</sup>; Mena, 1558.1, 113: *Antispasis seu revulsio fit quando ex ipsa quae infirmatur, proxima patienti loco inciditur vena...* Otras veces es el nombre latino el glosado por el equivalente griego: Mena, *ibíd.*, 158: *revulsio, Graece ἀντίσπασις...*

Los vocablos latinos y griegos se emplean como metalenguaje muchas veces dado el talante intelectual que caracteriza a estos autores y su condición de traductores de Hipócrates y Galeno. Pero la mayoría de ellos se decanta por *derivatio* y *revulsio* sin necesidad de otras aclaraciones.<sup>25</sup> Se imponen los términos latinos y son los léxicos al uso los encargados de señalar las equivalencias oportunas; De Gorris señala s.v. *Revulsio* (ἀντίσπασις) *Est humoris fluentis attractio in partem contrariam...*; Castelli, s.v. *Derivatio: Derivationem appellare consuevit Hippocrat. quando succus aliqui evacuatione indigens, neque per convenientem regionem ferri incipiens, artis auxilio vacuatur per loca proxima... Graecis παροχέτευσις; Revulsio est evacuatio alienae materiae per loca opposita... Motum hunc Graeci Antispasim vocant...* Y, más tarde, Blancardo apunta, s.v. *Derivatio: est qua sanguis, qui in partem influxit et nondum impactus est, per locum vicinum educatur.* Se trata de un procedimiento habitual desde la Antigüedad en la configuración de la lengua técnica: el sufijo para formación de abstractos, *-tio*, define el fenómeno a la vez que describe un objeto particular, en este caso una acción concreta, siguiéndose un curioso proceso de convergencia del abstracto y el concreto.<sup>26</sup>

Esta nomenclatura se extiende hasta tal punto que llega a los textos escritos en castellano como *revulsion*, *reveller*, *derivar* y *derivacion*.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Los ejemplos se multiplican en este autor: 1587.1, 210a, 30: *Hippocr. lib. de Morb. cur. ubi revulsionis naturam ...explicat dicens: Antispasis, in his quae supra sunt omnibus, deorsum semper agitur...*; *ibíd.*, 655a, 33: *Atque cum antispasis, hoc est revulsio...*

<sup>25</sup> Cf. por ejemplo Fuchs, 1548, 156: (*cucurbitulae*)... *Faciunt autem praecipue ad revulsionem: ideoque si menses supra modum profluxerint, per easdem revelluntur et supprimuntur...*; Cesalpino, 1593, 213: *...Appellantur enim derivatio cum transferuntur ad propinqua... Humores autem qui non amplius in motu sunt, sed in aliqua parte decumbunt, non revulsionem egent, sed extractione ab eadem parte, si fieri potest, ut cucurbitula super locum dolentem in pleurite: seu per venam propinquiorem derivandi...*; Fernel, 1569, 57 *Derivatio est humoris illapsi tractus in vicinum latus*; Ledesma, 1546, 20, 10-21: *Tertius, ex ipsamet particula evacuat... Quartus revellit simul et derivat...*, etc.

<sup>26</sup> Cf. L. Callebat, «Langages techniques et langue commune», en AA. VV., *Latin vulgaire. Latin tardif. II*, Tubinga, 1990, p. 53.

<sup>27</sup> Así los encontramos en las obras de un cirujano tan sobresaliente como Francisco Díaz; cf. Díaz, 1575, 10: «... revulsion es quando pretendemos que el humor que corre a una parte se divierta de alli a otra y asi la revulsion sienpre su movimiento es contrario al corrimiento...» (Para «reveller», cf. *ibíd.*, 150v y para «derivacion», cf. *ibíd.*, 94; 110: «... esta se ha de hazer por el mas cercano lugar...»).

Se trata de unos términos que poseían una amplia tradición en latín clásico, pero no se habían incorporado al léxico técnico de la medicina<sup>28</sup>; únicamente en Celso vemos *revellere* como acción curativa<sup>29</sup> (4, 2, 8): *sanguinem ex naribus extrahere; resina subinde tempora revellere, et imposito sinapi exulcerare ea...* mientras los ejemplos de *derivare* no parecen responder al sentido que han cobrado en los textos del siglo XVI.<sup>30</sup> Encontramos, por el contrario, los términos prestados del griego y así leemos *antispasis* en Casio Félix (54, p. 140): *... oportet ipsa prima die flebotomiam in brachio adhibere quod fuerit patienti parti contrarium, quod antispasin vocant.*<sup>31</sup>

Se trata de una terminología que la Edad Media no entendió; debió de ocasionar graves problemas de comprensión por lo que sufrió malformaciones como *antiphasis* (Gloss. Salern., p. 21, 28): *antiphasis ab anti, quod est contra, et phasim, quod est positio* término filosófico más asequible para este autor, al igual que la forma *antifrasis* de Guillermo de Conches (Wilh. Cong., *Chirurg.*, 1095), quien la reproduce llevado sin duda por el parecido que con nuestro término tiene el literario ἀντίφρασις, cuyo significado de *contrarium* tampoco era incompatible con el procedimiento médico que venimos describiendo.<sup>32</sup>

Por otro lado, el repaso a la tradición medieval en este sentido también sirve para comprobar la escasa presencia que tienen *derivatio*, *derivare*, *revulsio* y *revellere* en los tratados médicos, donde, por lo demás, es difícil reconocer el sentido que perseguimos<sup>33</sup> a no ser en Guy de Chauliac en cuya obra, ya en el siglo XIV, incluye *derivatio* como acción curativa (97): *Differt tamen in hoc quod repercussiva non administrantur extrinsecus, sed intrinsecus, et quod evacuationes et derivationes fieri debeant absque ulla dilatione.*

### 3. (EX)PURGARE / (EX)PURGATIO / (EX)PURGANTIA (CATHARTICA)

Sea cual sea el procedimiento seguido en la evacuación, lo cierto es que cuando ésta no tiene en cuenta la *quantitas* sino la *qualitas* el término que aparece para nombrarla es *purgare*

<sup>28</sup> Así sucede con *derivatio* y *revulsio*, de los cuales no hemos hallado testimonios en los textos médicos antiguos; el primero se encuentra en algunos textos tardíos, pero no como acción terapéutica, sino dentro del campo de la fisiología: Theod. Prisc., *Eup. faen.*, 19, *sane si cum illa indignatione doloris etiam derivatio fuerit saniosa...*; cf. *Log.*, 57; 103...; Chiron, 51; Oribas., *Syn.*, 9, 1; *Vindic., Med. 5 apud medicos fluxus quidam noxius, et internus et externus.*

<sup>29</sup> Pues aunque se lee después en Sereno Samónico, no ha adquirido tal valor: (Ser., *Med.*, 295) *si fraxinea semen de fronde revellis; (ibíd., 501-2) ...curantur dropace membra / cui subito raptos ventos sucosque (mire) revellit...*

<sup>30</sup> Cf. Schol., *Hor. Sat.*, 2, 328: *solent medici ab alia parte corporis in aliam derivare morbum*; Oribas., *Syn.*, 9, 1: (*derivare*) *nares... odoramentis...*; Chiron, 30.738: *in quacumque parte corporis se derivaverit corruptio sanguinis*; *Vindic., Med.*, 11: *nisi calor ex cerebro derivando omnem corporis regionem calefacit atque solvit.*

<sup>31</sup> Cf. Oribas., *Syn.*, 1, 10: *antispasin fit, quando ex ipsa parte quae infirmatur proximo patienti loco vena inciditur*; 1, 11: *antispasin... facere*; 8, 19: *per antispasin id est e contraria parte.*

<sup>32</sup> Aunque hay que señalar que también existe en este texto la variante *antipasym*; para este tipo de confusiones cf. M. C. Herrero- E. Montero, «La atracción paronímica en los textos médicos medievales: notas de lectura», *Voces*, 4 (1993), 21-28.

<sup>33</sup> Cf. Gloss. Roger, I A.B 580: *apostema... per strictam derivationem factum* o *De div. causis mul. 25: si decursionem matricem siccam revellis...*

con sus compuestos y derivados; esta diferencia fundamental entre (*ex*)*purgare* y (*e*)*vacuare* se recoge en los léxicos al uso,<sup>34</sup> pero sobre todo se refleja expresamente en los textos. De este modo señala Mena (1558.2, 30): (*expurgatio*)... *est qua humores qualitate noxii vacuantur aut si mavis exactiorem definitionem, quaeque citra cavillos rem ipsam explorat: est quae non indifferenter humorem quemlibet evacuat, sed certum quendam, aut plures selecte tamen trahit.*<sup>35</sup> De esta manera, en su sentido lato, la *purgatio* puede definirse como forma de (*e*)*vacuatio* selectiva.

Por otra parte, los contextos a los que se aplican estos términos pueden ser variados y en ellos aparece claramente la sinonimia del par *purgare* / *expurgare*, así como también de sus correspondientes *purgatio* / *expurgatio*. De esta manera, pueden hacer referencia a la limpieza externa de alguna herida o parte del cuerpo afecta: *meatus* (Vallés, 1583, 93b); *poros* (*ibid.*, 93vb); *vias urinae* (1569.2, 112), etc. Pero con mayor frecuencia se aplican a la eliminación de los humores corrompidos o infecciosos: *pituitam, bilem flavam, bilem atram...* (Vega, 1587.1, 17b, 9); *succos* (Mena, 1589, 201v); *sanguinem* (Vallés, 1588, 150), etc. La obra de (*ex*)*purgare* se realiza sobre todo *per sedem* (Vega, 1587.1, 15a, 53) o bien *vomitu aut deiectione* (Vallés, 1583, 100b), por lo que tiene como objeto principal el vientre, aunque en casos puede aludir al hígado o incluso los riñones.<sup>36</sup>

Esto hace que normalmente la acción terapéutica de (*ex*)*purgare* se entienda como limpieza del aparato digestivo, cuando aparece en los textos sin otra precisión o cuando se alude con ella al cuerpo de un modo general,<sup>37</sup> y lo mismo se puede decir de los sustantivos *purgatio*<sup>38</sup> y *expurgatio*.<sup>39</sup>

Por ello, cuando Vallés define *medicamentum expurgans* aclara los términos de la siguiente manera (1583, 100b): *Primum quidem nomen medicamenti expurgantis duobus modis accipitur, altero dicitur de medicamentis quae utramque et quamcumque partem purgant, altero de iis solum que purgant vomitu aut deiectione, et cum haec solum vocamus expurgantia eis quae per alia loca purgant, tribuimus peculiares appellationes, vocamus quae per nares, errhina..., etc.*<sup>40</sup>

<sup>34</sup> Cf. Castelli, s.v. *purgatio* y *vacuatio* y De Gorris, s.v. *vacuatio*; este último subraya s.v. *purgatio*: *Cum vero purgatio simpliciter dicitur esse vacuatio vitiosi humoris...*

<sup>35</sup> Cf. en idéntico sentido Vallés, 1569.1, 39v: *plena evacuabat, impura expurgabat*; 1567, 160v, *Quare si corpus sit plenum evacuare si inanitum nutrire, si cacochimum purgare*; Vega, 1587.1, 214b, 27 ss.: *Vult itaque (Gal.) vacationem ad quantitatem referri, purgationem ad qualitatem; sed ampla voce vacuatio ipsam purgationem amplectitur.* De ahí *purgatio*; cf. Fernel, 1569, 125: *Purgatio, est eorum quae sola qualitate molesta sunt vacuatio* y para *medicamenta expurgantia* cf. Mena, 1558.1, 21:... *Medicamentis expurgantibus inest facultas seu potestas subductoria, hoc est electione trahens vis humores.*

<sup>36</sup> Cf. por ejemplo Vallés, 1567, 20 y Vega, 1587.1, 164a, 46, respectivamente.

<sup>37</sup> En este sentido hemos recogido expresiones como *expurgare corpus* (Mena, 1558.1, 10; 1568.1, 137; 1568.2, 94...); *purgare humana corpora* (Mena, 1558.1, 10; 1568.2, 8; 75...), etc.

<sup>38</sup> Cf. Vega, 1587.1, 15a, 46; 24a, 12; 52a, 45...; Mena, 1558.1, 1v; 6; 35...; 1568.2, 75; 76; 77...; Vallés, 1588, 117; 159; 161...

<sup>39</sup> Cf. Vega, 1587.1, 75a, 22; 76b, 30...; Mena, 1558.1, 1v; 2; 6c...; Vallés, 1583, 53b; 60vb; 101va... *passim*.

<sup>40</sup> En el mismo sentido apuntan los léxicos de A. da Callepio, B. Castelli, J. de Gorris o St. Blancardo.

Puesto que estas obras se realizan en abundancia *per pharmaca* (Vallés, 1588, 88) o *a medicamento* (*id.*, 1583, 60vb), con la noción griega *φαρμακέειν*, remontándose a Hipócrates, pueden aludir los autores renacentistas de modo particular a la *purgatio* y no al simple hecho de administrar o aplicar medicamentos; así lo leemos en Vega (1587.2, 570a 24): *φαρμακέειν*, *id est purgare* (*ibíd.*, 569a, 22); *φαρμακέησι*, *id est, de purgantibus medicamentis*.<sup>41</sup>

Por otro lado, los medicamentos que consiguen este efecto se denominan de manera habitual en todos los autores *purgantia medicamenta* y en la misma medida *expurgantia*. Sin embargo, se encuentran también algunos ejemplos de *purgatorius*<sup>42</sup> y *expurgatorius*,<sup>43</sup> siendo ya raro el *medicamentum purgativum* que podemos encontrar en un cirujano latinista como Arceo (1574, 54). En ocasiones se utiliza la forma griega *cathartica* a modo de cultismo.<sup>44</sup>

En general pueden verse estas mismas acepciones de los autores hispanos en todo el ámbito de la medicina renacentista, ya que *purgare* y sus derivados son términos omnipresentes en cualquier texto médico y cuentan con un uso técnico definido desde los tratados hipocráticos<sup>45</sup> y las obras de Galeno. Este último refiere claramente los dos sentidos que puede tener la *καθαρτική δύναμις*, fisiológico y terapéutico,<sup>46</sup> así como la acepción curativa de la *κάθαρσις*<sup>47</sup> y también las propiedades de los fármacos denominados *καθαρτικά*.<sup>48</sup>

Asimismo, los textos latinos antiguos proporcionan un extenso abanico de posibilidades, que dan cuenta de la riqueza léxica de estos vocablos desde su variado uso literario hasta su inclusión en el *sermo medicorum*.<sup>49</sup> Con respecto a los medicamentos que tienen la virtud de provocar la purga terapéutica, la mayoría de los autores acude a la transliteración del helenis-

<sup>41</sup> Cf. J. de Gorris, s.v. *Purgatio*: ... *Altera vero purgationis significatio particularis et magis propria, quae definiri potest esse humoris vitiosi per medicamentum vacuatio. Haec proprie ab Hippocrate dicta est φαρμακεία, ut scripsit Galenus...* y s.v. *Purgare*: (φαρμακεία) ...*usurpatur sepe ab Hippoc. ἀντὶ τοῦ καθαίρειν, quod est medicamento purgare, ut Gal. prodidit...*

<sup>42</sup> Vallés, 1569.2, 141v; 1567, 151; Vega, 1587.1, 34b, 36; 222b, 15; 288a, 37...; Mena, 1558.2, 7v; 1568.1, 158; 1568.2, 88; Fracastoro, 1550, 136; Fuchs, 1548, 149, etc.

<sup>43</sup> Cf. Mena, 1568.2, 208v y Vallés, 1567, 181v.

<sup>44</sup> Glosada: Mena, 1558.2, 3: (*cathartica*)... *seu purgantia vocantur per excessum seu praestantiam suae actionis...* o sin glosar: *ibíd.*, 7v; 8; 1568.2, 100; 105, etc.

<sup>45</sup> Cf. *καθαρτικός* en *Fract.*, 3, 496, 1.14; 510, 14; *Nat. Mul.*, 7, 358, 9; 426, 5; *Steril.*, 8, 426, 14.18... etc. y *κάθαρσις* en *Aer.*, 2, 22, 4; 28, 15; 76, 4; *Progn.*, 2, 148, 1; *Acut.*, 2, 250, 10, etc.

<sup>46</sup> Cf. Kühn, XI, 768.

<sup>47</sup> Cf. Kühn, XVI, 106: *ἐστὶ μὲν οὖν ἡ κάθαρσις τῶν λυποίωντων κατὰ ποιότητα κένωσις*, que el editor traduce así: *Purgatio igitur est evacuatio humorum qui sua qualitate molesti sint.*

<sup>48</sup> Cf. Kühn, XIV, 760; XI, 336, etc.

<sup>49</sup> Los ejemplos de (*ex*)*purgare* y (*ex*)*purgatio* son abundantísimos, sobre todo en lo que se refiere a la purgación del aparato digestivo; cf. Cato, *Agr.*, 127, 1; 156, 4; 157, 12; Cic., *Nat. deor.*, 2, 50, 126; Cels., 3, 18, 20; 2, 12, 2; Scrib. Larg., 136; 137 y 138; Plin., *Nat.*, 20, 23; 8, 101; 19, 43...; Hor., *Epist.*, 2, 2, 53, etc. En este sentido, J. Riquelme en su estudio de *purgare* ha sistematizado las áreas semánticas del verbo en seis acepciones en las que también pueden incluirse numerosos ejemplos de *expurgare*, *purgatio* y *expurgatio*, y que van desde la purgación visceral —en amplio sentido— hasta la curación de heridas y tumores tanto en órganos internos como externos; cf. *Estudio semántico de «purgare» en los textos latinos antiguos*, Zaragoza, Universidad, 1987, pp. 10-17.

μο καθαρτικός<sup>50</sup>; sin embargo, también se ensayaron soluciones latinas como (*ex*)*purgatorium* o *purgativus*<sup>51</sup> e incluso compuestos más arriesgados como *ventrifluus*.<sup>52</sup> En la medicina antigua, tanto como en la moderna, un método común para agrupar y denominar medicinas y otras formas de tratamiento se relaciona con el efecto que pueden tener en el paciente; así los medicamentos se agrupan y denominan de acuerdo con la acción que de ellos se espera y normalmente se marcan con *-torius* (y más raramente con *-tivus*) y de esta manera se recogen los términos griegos en -ικός. Se trata de una práctica que se observa tímidamente en Celso y posteriormente es muy común en autores como Casio Félix, Plinio, Escribonio Largo y Celio Aureliano.<sup>53</sup>

En estas circunstancias, la medicina medieval es heredera directa de los variados registros de (*ex*)*purgare*, aplicándolos sobre todo a los órganos del aparato digestivo: *stomachum*, *intestina*, *ventrem*...,<sup>54</sup> pero también son sus objetos, al igual que se observa en los textos antiguos, *vulnera*, *caput*, *corpus*, *viscera*, *sanguinem*, *pustulas*, *oculum*, *matricem*, *humores*, etc.,<sup>55</sup> y los mismos contextos acogen la forma *purgatio*, favorita de los autores medievales frente a *expurgatio*.<sup>56</sup>

Los textos de esta época continúan utilizando el grecismo *catharticum* / *-a*, término técnico, específico y carente de connotaciones, por el que optó en general la Edad Media para

<sup>50</sup> Así aparece como adjetivo en Chiron, 181: *vulnera... curantur potionibus catharticis*; 373; 394; Veg., *Mulom.*, 1, 14, 1; 2, 89, 5; Marcell., *Med.*, 30, 49.51.81...; Cael. Aur., *Acut.*, 2, 20, 125: *purgant etiam catharticis medicamentis*; *Chron.*, 4, 3, 79, etc. Incluso aparece sustantivado: Tert., *Pall.*, 5; Ps. Garg. Mart., p. 112; Ps. Soran., *Quaest. med.*, 34; Cass. Fel., 1, p. 3: *Galenii cathartico dia tes aloes appellato humorem per ventrem erogabis*; Theod. Prisc., *Eup. faen.*, 27: ... *et corpus reliquum catharticis purgare possint*.

<sup>51</sup> Leemos *expurgatorium* en Gloss., III, 210, 17; *purgatorium*, *ibid.*, III, 599, 8; *lib. de virtutibus herb.*, 133, 3.6; 137, 26; Isid., *Orig.*, 4.9.8: ... *cathartica medicamenta graece, latine purgatoria dicuntur*... También aparece *purgativus*: Cael. Aur., *Chron.*, 1, 1, 45: *utuntur etiam purgativis medicaminibus, quae καθαρτικά vocaverunt; hoc est ventrem deducuntibus* (cf. *Acut.*, 2, 19, 123; 3, 5, 46).

<sup>52</sup> Cael. Aur., *Chron.*, 3, 138: *ventrifluis potionibus, quae cathartica appellant*; 3, 149: *medicamina ventriflua*; 3, 153; 4, 11.105, etc.

<sup>53</sup> Cf. al respecto J. André, «Remarques sur la traduction des mots grecs dans les textes médicaux du Ve. siècle», *RPh*, XXXVI-XXXVII (1962-63), 47-67, y D. Langslow, «The Formation of Latin technical Vocabulary with special Reference to Medicine», *New Studies in Latin Linguistics*, ed. R. Coleman, Amsterdam-Philadelphia, 1991, pp. 195 ss.

<sup>54</sup> Así leemos *stomachum* (*expurgare*) en *Flos Medicinae*, 480; 649; 781; *Tract. de aegr. cur.*, 174; *intestina* (*expurgare*), Constant. Afric., *Chirurg.*, 27; *ventrem* (*purgare*), *Práctica Petroncelli*, 202, etc.

<sup>55</sup> Por ejemplo: *vulnera*, *Práctica Petroncelli*, 227; Gloss. Roger, I A.B 545; *caput* *Tract. de aegr. cur.*, 183; *Flos Medicinae*, 516; Gordon, *Lilium*, 50; Chauliac, 372; *melancoliam*, *Práctica Petroncelli*, 204; *pulmonis viscera*, Petr. Hisp., *Thes.*, 167, pp. 12-14; *pustulas*, *ibid.*, 89, 6-7; *oculum*, *ibid.*, 119, 8-9; *passiones*, B. Anglico, 303; *praecordia*, *Flos Medicinae*, 579; *humores*, *ibid.*, 41; *flegma*, *ibid.*, 682, etc.

<sup>56</sup> En el estado actual de nuestra documentación no hemos encontrado ejemplos de la misma y sí leemos en cambio: *purgatio humoris*, *Práctica Petroncelli*, 191; *Compendium Salerni*, 64; Roger. Saler., *Chirurg.*, 446; Roland. Parm., *Chirurg.*, XLIV; *ventris*, *Práctica Petroncelli*, 245; Avicena, *Canon*, lib. I, fen IIII, cap. V; *sanguinis*, Arnaldo, *Fleb.*, 145; *vulneris*, Roger. Saler., *Chirurg.*, 437; *corporis*, Gloss. Roger., I A.B 580; *menstruorum*, *Quaest. Salern.*, B 19, 22, etc.

referirse a los medicamentos purgantes de un modo genérico<sup>57</sup> y también aparece *purgatorius*,<sup>58</sup> mientras empieza a ser habitual el empleo de las formas del participio de presente: *purgantia*,<sup>59</sup> que luego potenciará la medicina latina renacentista, como en tantos otros casos (*laxantia*, *mollientia*, *repercutientia*, *attemperantia*...), siguiendo un procedimiento iniciado en los textos antiguos y que consiste en emplear el neutro plural del participio como nombre (por ejemplo, Celso, 5, 26, 21B; 28, 1C: *adurentia* = «medicamentos cáusticos»; 3, 21, 10; 25, 3; 4, 12, 3: *inflantia* = «alimentos que causan flatulencia», etc.).

La temprana fijación del uso técnico-médico de la familia de *purgare* y su transmisión ininterrumpida a lo largo de la historia de los textos explican que los autores renacentistas hayan seguido la tónica impuesta por quince siglos de medicina escrita en latín. Ahora bien, dentro de la misma línea cada época supo aportar algo a la tradición: el Medioevo instaló la forma *purgantia* sobre otros modelos que tenía al uso, como alternativa al helenismo *cathartica* (que también sigue empleando), y el Humanismo médico, que también se sirvió del mismo, hizo este uso extensivo al compuesto, *expurgantia*, sin desechar los adjetivos en *-orius* / *-ivus* que leían en los antiguos como solución a las formaciones similares griegas en *-ικός*; incluso recogen éstos para mostrar su erudición, a modo de metalenguaje. Esto venía a reforzar el uso de *expurgare* junto al verbo simple, lo mismo que ocurría con el par *evacuare* / *vacuare*, frente al cual nuestros autores establecen definitivamente las oportunas diferencias léxicas, diferencias que extraen, como en tantos otros casos, de la lectura atenta de las fuentes de la literatura médica greco-latina. No obstante, hemos visto que se producen variaciones terminológicas, fruto de la falta de unas fronteras claras entre la técnica y la literatura.<sup>60</sup>

A su vez, en el caso de los tipos concretos de la evacuación general, *derivare*, *revellere*, *derivatio* y *revulsio*, estamos ante términos técnicos propios de la medicina humanista e incorporados a la misma por la vía del comentario y la traducción de los tratados hipocráticos y galénicos. El acercamiento directo a las fuentes griegas origina nuevos problemas léxicos que los autores médicos de la época solucionan mediante la reutilización de una terminología, y también de los procedimientos morfológicos para crearla, que ya se encontraban en los

<sup>57</sup> Cf. *Práctica Petroncelli*, 204: *Oportet autem catartico melancholiam purgare*; *Tract. de aegr. cur.*, 236; Constant. Afric., *Pantegni*, lib. X, cap. III, f. CXXVIII: *catartica debent decoqui cum multo temperamento*. Está generalizado su uso en los antidotarios medievales: berolinense (p. 66b, 8: *confectio salis catartici*), glasgowense (p. 130: *catapucias catarticas*...), etc.; cf. A. Thomas, «Notes lexicographiques sur les recettes médicales du Haut Moyen Age publiées par le Dr. H. E. Sigerist», *ALMA*, V (1929-1930), 97-117.

<sup>58</sup> En los mismos antidotarios; cf. *Antidot. glasg.*, p. 117: *De hirinon purgatorium*; p. 163: *confectio purgatorii*, etc. (Tomamos las referencias del mencionado artículo de A. Thomas).

<sup>59</sup> Cf. Constant. Afric., *Chirurg.*, 25: *...chirurgici utantur... stomachum purgantibus*; Cophonis, *Ars*, 419: *purgetur vero cum purgantibus flegma*...; *Compendium Salerni*, 211; *Tract. de aegr. cur.*, 183; *De secr. mul.* VII, 166; 660, etc.

<sup>60</sup> La misma falta de límites entre una y otra lengua ha sido puesta de manifiesto por otros autores para el caso concreto de Celso; nos referimos a los trabajos de H. D. Jocelyn, «The New Chapters of the Ninth Book of Celsus' Artes» en *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 5 (1985), 309 ss. y H. von Staden, «Apud nos foediora verba: Celsus' reluctant Construction of the Female Body» en AA. VV., *Le latin médical. Mémoires X*, Université de Saint-Etienne, 1991, pp. 271-296.



textos clásicos latinos y habían tenido un gran rendimiento en diferentes contextos de la medicina antigua.

## APÉNDICE: RELACIÓN DE AUTORES Y OBRAS<sup>61</sup>

- B. Anglico: Bartholomaeus Anglicus, *De genuinis rerum caelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus...*, Francofurti, apud W. Richterum, 1601 (= Frankfurt, 1964).
- F. Arceo (1574): *De recta curandorum vulnerum ratione...*, Antuerpiae, ex. off. Chr. Plantini.
- Arnaldo, *Commentum de malicia*: Arnaldo de Villanova, *Commentum supra tractatus Gal. de malicia complexionis diverse...*, eds. L. García Ballester-E. Sánchez Salor-R. J. Durling en *Opera medica omnia*, vol. XV, Barcelona, 1985.
- *Fleb.*: *Tractatus de consideracionibus operis medicine sive de flebotomia*, ed. L. Demaitre en *Opera medica omnia*, vol. IV, Barcelona, 1988.
- *De dosi*: *Epistola de dosi tryacalium medicinalium*, ed. M. R. McVaugh en *Opera medica omnia*, vol. III, Barcelona, 1985.
- *De rig.*: *Translatio libri Galieni de rigore et tremore et ictigatione et spasmo*, ed. M. R. McVaugh en *Opera medica omnia*, vol. XVI, Barcelona, 1981.
- Avicena, *Canon*: *Liber Canonis medicine cum castigationibus A. Bellunensis...* (trad. G. de Cremona), Venetiis, in aedibus luce A. Iunta Florentini, 1527.
- A. Cesalpino (1593): *Quaestionum medicarum lib. II...*, Venetiis, apud Iuntas.
- Chauliac: Guy de Chauliac, *Chirurgia Magna*, Lugduni, in off. Q. Ph. Tinghi, Flor. apud S. Beraud et St. Michaëlem, 1585 (= Darmstadt, 1976).
- Constant. Afric., *Pantegni*: *Pantegni, Practica*, en Isaac Israelita, *Opera Omnia*, Lugduni, I. de Platea, 1525, vol. II.
- *Chirurg.*: *Chirurgia. (Pantegni pars II, lib. IX)*, ed. T. Malato-L. Loria, Roma, 1960.
- *De coitu*: *Constantini liber de coitu. El tratado de andrología de Constantino el Africano*, ed. E. Montero, Santiago de Compostela, 1983.
- Cophonis ars: *Cophonis ars medendi, Collectio Salernitana*, ed. S. de Renzi, Nápoles, 1856, vol. IV, pp. 415-438.
- *De div. causis mul.*: *De diversis causis mulierum*, ed. W. Brütisch, Friburgo, 1922.
- *De secr. mul. VII: De secretis mulierum de chirurgia et de modo medendi libri septem, Collectio Salernitana*, IV (1856), 1-177.
- F. Díaz (1575): *Compendio de chirurgia...*, Madrid, Pedro Cosin.
- J. Fernel (1569): *Therapeutices universalis...*, s.l., apud I. Arbillium.
- Flos medicinae*: *Collectio Salernitana*, II (1853), 81-385.
- G. Fracastoro (1550), *De contagione* en *Opera omnia*, Venetiis, apud Iuntas.
- L. Fuchs (1548): *Methodus seu ratio compendiaria...*, Lugduni, apud G. Rovillium.
- Galeno: *Opera omnia*, ed. C. G. Kühn, Leipzig, 1821 (= Hildesheim, 1964).
- Gómez Pereira (1558): *Nova veraque medicina*, Methimna Duelli.
- Gordon, *Lilium*: B. de Gordon, *Omnium aegritudinum a vertice ad calcem opus... quod Lilium medicinae appellatur...*, Parisiis, excudebat D. Ianotius typ.
- Hipócrates: *Opera omnia*, ed. E. Littré, París, 1839 (= París, 1973).

<sup>61</sup> No haremos mención de aquellos textos antiguos y medievales cuyas abreviaturas se encuentran en el *ThLL* y en el *MLW* respectivamente.

- M. J. Ledesma (1546): *De pleuritide commentariolus*, Valentiae, 1546.
- L. Lemos (1581): *In libros Gal. de morbis medendis commentaria...*, Salmanticae, apud haeredes Mathiae Gastii.
- *Lib. de virtutibus herb.: Liber de virtutibus herbarum. Text. des Cod. S. Gall 762*, ed. V. Rose en *Anecdota Graeca et Graecolatina. II*, Amsterdam, 1870 (= 1963), pp. 131-150.
- F. Mena (1558.1): *Com. in lib. de sanguinis missione* en *Commentaria nuper edita in libros de sanguinis missione et purgatione Cl. Galeni...*, Compluti, ex off. Brocarii.
- (1558.2): *Com. in lib. de purgatione humorum*, *ibíd.*
- (1568.1): *Methodus februm omnium... accessit liber de septimestri partu et de purgantibus medicinis Hipp.*, Antuerpiae, ex off. Chr. Plantini.
- (1568.2): *Libellus Hipp. de purgantibus medicinis...*, *ibíd.*
- (1589): *Libellus de ratione permiscendi medicamenta...*, en *Commentaria in libros Gal. de sanguinis missione et purgatione. Quibus additur libellus utilissimus de ratione permiscendi medicamenta... Editio secunda...*, Augustae Taurinorum, apud. Io. Baptistam Bevilaquam.
- Petr. Hisp., *Thes.: Thesaurus pauperum*, en *Obras médicas de Pedro Hispano* (ed. M. H. da Rocha), Universidad de Coimbra, 1973.
- Petr. Maran., *Tab.: Tabulae magistri Petri Maranchi, Collectio Salernitana*, IV (1856), 558-569.
- Practica mag. Bartholomaei: Practica magistri Bartholomaei Salernitani, Collectio Salernitana*, IV (1856), 321-407.
- Practica Petroncelli: Practica Petroncelli Salernitani, ibíd.*, IV (1856), 185-287.
- Quaest. Salern.: *The Prose Salernitan Questions*, ed. B. Lawn, Oxford, 1979.
- F. Vallés (1561): *In Aphorismos et libellum de Alimento Hippocratis commentaria...*, Compluti, ex off. Andreae ab Angulo.
- (1567): *Galení ars medicinalis commentariis F. Vallesii...*, Compluti, apud Andream de Angulo.
- (1569.1): *Com. in libros Gal. de differentia februm*, Compluti, apud A. de Angulo.
- (1569.2): *Com. in libros Hipp. de ratione victus in morbis acutis*, Compluti, apud A. de Angulo.
- (1583): *Liber de simplicium medicamentorum facultate*, en *Controversiarum medicarum et philosophicarum... editio tertia...*, Compluti, excudebat Ioannes Iñíguez a Lequerica.
- (1588): *Methodus medendi* (s.l.: Madrid), apud Querinum Gerardum.
- C. de Vega (1587.1): *Liber de arte medendi, Opera omnia*, Lugduni, apud G. Rovillium, 1587, vol. I, pp. 1-407.
- (1587.2): *Com. in lib. Aphorismorum Hippocratis, ibíd.*, vol. II, pp. 554-678.

## LÉXICOS

- Blancardo: St. Blancardus, *Lexicon medicum*, Jenae, 1683 (= Hildesheim-N. York, 1973).
- Da Callepío: A. Callepinus, *Dictionarium quanta maxima fide...*, Lugduni, sumptibus Ph. Borde et L. Arnaud, 1663.
- Castelli: B. Castellus, *Lexicon medicum graeco-latinum*, Roterodami, apud A. Leers, 1657.
- De Gorris: I. Gorraeus, *Definitionum medicarum libri XXIII*, Francofurti, 1578.
- Pollux: I. Pollux, *Onomastikon graece et latine...*, Amstelaedami, ex off. Wetesmiana, 1706.
- Ruizes: J. A. de los Ruizes, *Diccionario de los nombres de piedras, plantas, fructos, yervas, flores, enfermedades...*, en *Diez privilegios para mugeres preñadas...*, Alcalá, L. Martínez Grande, 1606.

Ana Isabel Martín Ferreira  
Universidad de Valladolid



## La tradición hipocrática en la España del s. XVI: *El libro de la peste* de Luis Mercado

A finales del s. XVI se produce en la historia de la medicina española un movimiento contrarreformista, desencadenado al verse frustradas las expectativas que el humanismo científico había despertado a principios de siglo.<sup>1</sup>

La herencia medieval que llega hasta el s. XVI está constituida por las doctrinas galénicas arabizadas; sin embargo, hacia los años treinta los humanistas comienzan a oponerse firmemente a interpretar los saberes clásicos a través de las traducciones medievales y de los comentarios e interpretaciones árabes. Se pretende entonces recuperar directamente el saber clásico, mediante nuevas ediciones y traducciones.

El movimiento contrarreformista ya mencionado, que se vio acompañado además de una recuperación de los métodos escolásticos, supuso una reformulación de la ciencia tradicional que marginó en gran medida los datos nuevos, procedentes sobre todo de observaciones empíricas. Es en este contexto en el que debemos situar la figura de Luis Mercado.

*El libro de la peste* es una obra peculiar dentro de la gran producción científica de Luis Mercado. El autor vallisoletano fue médico de cámara de Felipe II y Felipe III, y protomédico general de los Reinos de España hasta su muerte, acaecida en 1611.<sup>2</sup> Acerca de su importancia histórica es ya casi un tópico el repetir las afirmaciones de historiadores de la medicina, como A. J. L. Jourdan, que dice de él que fue «el más célebre de todos los médicos españoles del s. XVI, y aquel que mejor conocieron los extranjeros»,<sup>3</sup> o la de K. Sprengel, para quien Mercado sería «el Santo Tomás de la medicina».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Para una panorámica de las doctrinas científicas en el s. XVI español, cf. J. M. López Piñero y F. Bujosa Homar, «Tradicón y renovación en la medicina española del s. XVI», *Asclepio*, 30-31, 1979, pp. 285-306.

<sup>2</sup> Para la biografía de Mercado, cf. J. Riera, *Vida y obra de Luis Mercado*, Salamanca, 1968.

<sup>3</sup> A. J. L. Jourdan, *Biographie Medicale*, VI, París, 1824, p. 252. Véanse también N. Mariscal García, «El doctor Luis Mercado y sus obras», introd. a la ed. de *El libro de la peste*, Madrid, 1921, pp. 12 y 95, así como J. Riera, *op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> K. Sprengel, *Histoire de la médecine*, III, París, 1815, *passim*. El calificativo que Sprengel da a Mercado obedecía a una crítica del método escolástico que este último utiliza para exponer su pensamiento médico, sin embargo, una vez descontextualizada la crítica se ha convertido en un tópico positivo. Cf. N. Mariscal García, *op.*

Hemos calificado al escrito *El libro de la peste* de peculiar por varias razones: en primer lugar no está incluido en ninguna de las impresiones de sus *Opera omnia*; en segundo lugar, la obra conoció una primera edición en latín,<sup>5</sup> aunque de dimensiones mucho más reducidas que la versión castellana que aquí nos ocupa.<sup>6</sup> Ésta vio la luz en 1599, sólo un año después de su ya mencionado anticipo en latín.

La redacción de *El libro de la peste* se debió a la existencia de una epidemia pestosa que llegó a España en 1596 desde Flandes, afectando en un primer momento a Santander y extendiéndose al año siguiente a ciudades como Madrid, Toledo, San Sebastián, Laredo y las regiones circundantes de las mismas.<sup>7</sup> Además de en esta monografía, Mercado también se refiere a las fiebres pestilenciales en el capítulo general de sus *Opera omnia* dedicado a las fiebres, con lo que en el campo de la epidemiología es el tema de la peste el que con más detalle estudia el autor.

En las valoraciones de la obra de Mercado, la crítica actual coincide en ver en ella una síntesis de tradición y modernidad,<sup>8</sup> fórmula que define el saber médico renacentista. De este modo, nos encontramos con una plena aceptación y aun defensa de las doctrinas galénicas, acompañada además por ciertas innovaciones en la nosografía y la epidemiología. Con todo, el peso de la tradición es innegable, según se puede comprobar examinando el saber antiguo de que hace gala Mercado. Un ejemplo del mismo vamos a ofrecer a continuación examinando las citas o alusiones que de Hipócrates hace el autor.<sup>9</sup>

*El libro de la peste* está compuesto por cinco tratados y los tres pasajes que de Hipócrates cita el autor, así como la mayoría de las alusiones al mismo aparecen en el primero, titulado *De la naturaleza y condiciones de esta enfermedad*. Vamos a hacer, pues, un comentario detallado de las citas directas, en las que el autor reproduce un texto latino atribuido a Hipócrates o, si no ofrece el texto latino, lo parafrasea en castellano. Por otra parte, Mercado utiliza la tradición clásica como criterio de autoridad sirviéndose también de un segundo

cit., p. 45, que rechaza la crítica de Sprengel; J. Riera, *op. cit.*, p. 21; J. A. Paniagua, «La enfermedad en el Renacimiento», en A. Albarracín, *Historia de la enfermedad*, pp. 189-193.

<sup>5</sup> *De natura et conditionibus, praeservatione, et curatione pestis, quae populariter grassatur his temporibus. Libellus*. Matrivi, Apud Petrum Madrigal, 1598. Cf. J. Riera, *op. cit.*, p. 105. Por otra parte, toda la obra de Mercado está en latín excepto *El libro de la peste* (1599) y la obra *Instituciones... para el aprovechamiento y examen de los algebristas*, del mismo año.

<sup>6</sup> De este texto se realizaron dos impresiones en Madrid en 1599, y otras dos en Pamplona en el mismo año. En estas últimas se añade al título: «puesto por D. Luis Mercado en lengua vulgar, y traducido del mismo en lengua latina, con cosas de grande importancia añadidas...». Cf. J. Riera, *op. cit.*, pp. 20 y 104.

<sup>7</sup> Para la descripción de esta epidemia véase A. Carreras Panchón, *Literatura médica sobre peste en la España Renacentista*, Salamanca, 1974, pp. 25 ss: «El 5 de noviembre de 1596 llegó a Santander un navío, el “Rodamundo”... el barco había cargado lencería en Dunquerque, donde había peste. En Calais subió a bordo un tal Bartolomé de San Juan, vecino de Castro Urdiales. Al llegar a Santander el citado Bartolomé se dedicó a vender ropa, y al pronto apareció la peste».

<sup>8</sup> Cf. L. S. Granjel, *Historia de la medicina española*, Barcelona, 1962, p. 62; P. Laín Entralgo, *Historia de la medicina moderna y contemporánea*, Barcelona, 1963, p. 28; J. Riera, *op. cit.*, pp. 22 ss.

<sup>9</sup> A partir de aquí cito por la edición de N. Mariscal, *El libro de la peste del Dr. Luis Mercado*, Madrid, 1921.

procedimiento: el autor afirma que cierta doctrina procede de Hipócrates, aunque sin especificar la obra, con la finalidad de sustentar sus teorías. Sólo de pasada nos referiremos a algunas de las ocasiones en que sucede esto, puesto que por otra parte el nombre de Hipócrates va en todas estas ocasiones unido al de Galeno, y con ello se toma la doctrina médica clásica como una sola.

Mercado comienza el tratado exponiendo las características necesarias para que una enfermedad sea considerada peste, con la intención de demostrar que la epidemia que durante esos años se había extendido por España cumple todas y cada una de ellas. De este modo, ya en las primeras páginas del libro dice Mercado:

«Y tomando por principio lo que Hipócrates y Galeno señalan por propio y necesario para constituir y entrar la naturaleza de la peste, quedará más claro en estas fiebres de secas y carbuncos, no faltarles una letra para constituir peste en su especie y modo de serlo» (p. 162).

E inmediatamente después de aclarar que va a basarse en las definiciones que Hipócrates y Galeno dan de la peste para ver si la enfermedad que existía en los Reinos de Castilla se ajustaba a ellas, pasa a citar y parafrasear por primera vez un pasaje de Hipócrates:

«Tres cosas principales señala Hipócrates, *lib. 2, De natura humana, tex. 1, 2 y 3*,<sup>10</sup> ser necesarias para integrar la naturaleza de la verdadera peste, que, con cualquiera que falte, no lo será. La primera, **vulgaridad**, en cuya razón necesariamente se sigue la segunda, que es el **vicio del aire**; porque aunque hay otras cosas que puedan hacer enfermedades comunes, ninguna como el aire, tan común y necesario; y así, para la constitución de la peste, que ha de ser más vulgar que ninguna otra enfermedad, es necesario el aire, aunque es así que sin peste puede haber enfermedades muy vulgares. La tercera y precisamente necesaria, y en quien está la forma de la peste, es **pernicie**, que es condición y accidente que se puede añadir a cualquiera enfermedad, sin que por sí lo sea ni pueda constituirse especie de ella, sino ser lo formal y sustancial para hacer pestilente a cualquiera enfermedad donde se allegare, si se extendiere mucho...».

El pasaje a que se refiere Mercado corresponde al capítulo 9 del tratado *Sobre la naturaleza del hombre*,<sup>11</sup> donde se hace en primer lugar una distinción entre enfermedades debidas a un régimen de vida inadecuado y las epidémicas, que afectan a un gran número de hombres y que se deben al aire que se respira.<sup>12</sup> Como hemos comprobado, la primera característica que

<sup>10</sup> La numeración del texto que utiliza Mercado nos lleva a plantear la problemática existente acerca de la unidad de autor del tratado *Sobre la naturaleza del hombre*. No es este lugar para ocuparnos de esta cuestión, pero el que la cita de Mercado (libro II, textos 1, 2, 3) corresponda al capítulo 9 del tratado según la numeración de Littré, pone de manifiesto que ya desde la tradición manuscrita más antigua se distinguían tres partes del tratado. Para este tema cf. J. Jouanna, *Hippocrate. La nature de l'homme*, Berlín, 1975, pp. 22-38.

<sup>11</sup> *Nat. Hom.*, 9. Littré, VI, 53, 11 ss. Para las citas de los pasajes utilizo las abreviaturas de J. Kühn y V. Fleischer, *Index Hippocraticus*, Gotinga, 1986-1989.

<sup>12</sup> *Nat. Hom.*, 9. Littré, 6, 53, 11 ss. αἱ δὲ νοῦσοι γίνονται, αἱ μὲν ἀπὸ τῶν διαιτημάτων, αἱ δὲ ἀπὸ τοῦ πνεύματος, ὃ εἰσαγόμενοι ζῶμεν... ὁκόταν μὲν ὑπὸ νοσήματος ἑνὸς πολλοὶ ἄνθρωποι ἀλίσκωνται κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον, τὴν αἰτίην χρὴ ἀνατιθέναι τούτῳ ὃ τι κοινότατον ἐστί καὶ μάλιστα αὐτέῳ πάντες χρωμέθα·

Mercado menciona de la peste es lo que llama **vulgaridad**, concepto que traduce la noción del término griego ἐπιδημία, y esta primera característica va muy estrechamente ligada a la segunda, **vicio del aire**.<sup>13</sup> A propósito de ambas el autor del tratado hipocrático *Sobre la naturaleza del hombre* dice:

«Cuando una enfermedad se presente epidémicamente, es evidente que las causas no son las dietas, sino lo que respiramos, esto es la causa; y es evidente que emite alguna exhalación insalubre».<sup>14</sup>

Respecto a la tercera característica que, según Mercado, Hipócrates señala como indispensable para que se dé la peste, es lo que denomina **pernicie**, condición que expondrá unas páginas más adelante,<sup>15</sup> explicando que consiste en la capacidad de la enfermedad para matar. Debemos decir que en ningún momento se menciona tal característica en el pasaje hipocrático de *Sobre la naturaleza del hombre*. En efecto nada se dice allí acerca de la mortalidad de uno u otro tipo de enfermedades. Sin embargo, Mercado se dedica a defender el hecho de que ni el número de muertos ni el de afectados determina que una enfermedad sea peste o no, y páginas más adelante volverá a citar este mismo pasaje de *Sobre la naturaleza del hombre*, recalcando que en él se dice **multi homines** y no la mayoría.<sup>16</sup> De hecho, una de las razones por las que se rechazaba en la época que tal epidemia fuera peste se debía a que el número de afectados se consideraba menor de lo frecuente en tales casos. Por **pernicie** entiende Mercado esa capacidad de la enfermedad de matar, común a tantas otras enfermedades, pero prestando especial atención a que se trata de una capacidad, y no de una condición necesaria. Así dice Mercado:

«Ni por esto se ha de entender que en los efectos populares pestilentes sea necesario morir los más... Y así es cosa cierta que, como es posible y cierto, aun en las grandes pestilencias, sanar algunos...» (pp. 175-176).

---

ἔστι δὲ τοῦτο ὃ αναπνέομεν. («Las enfermedades se producen, unas a partir de las dietas, otras a partir del aire, respirando el cual vivimos... Cuando muchos hombres son atrapados por una única enfermedad al mismo tiempo, es preciso adscribir la causa a aquello que es lo más común, y principalmente todos hacemos uso de ello; se trata de aquello que respiramos.»)

<sup>13</sup> Respecto a la mención del aire viciado como origen de enfermedad, Mercado cita pasajes de Hipócrates y Galeno en que se habla del mismo. Sin embargo, a pesar de usar el concepto de *seminaria* o semillas imperceptibles de contagio, en ningún momento menciona a Girolamo Fracastoro, que en 1546 postula por primera vez su existencia en su obra sobre el contagio.

<sup>14</sup> *Nat. Hom.*, 9. Littré, 6, 54, 17 ss. ὁκόταν δὲ νοσήματος ἐνὸς ἐμιδημῆ καθεστήκη, δῆλον ὅτι οὐ τὰ διαιτήματα αἰτία ἐστίν, ἀλλ' ὃ αναπνέομεν, τοῦτο αἰτίον ἐστίν, καὶ δῆλον ὅτι τοῦτο νοσηρὴν τινα ἀποκρίσιν ἔχον ἀνίει.

<sup>15</sup> «Porque aunque las enfermedades perniciosas sean de su parte y naturaleza tales que puedan matar, no consiste su ser en obrar siempre aquello, sino en poderlo hacer» (cf. p. 176).

<sup>16</sup> «Demás de que Hipócrates y Galeno no dicen ser necesaria la mayor parte, sino *multi homines*, muchos hombres, como consta: 2, *De natura humana*» (cf. p. 171).

Por otra parte, el texto hipocrático sustenta esta idea puesto que dice ὁκόταν δὲ ὑπὸ νοσήματος ἐνὸς πολλοὶ ἄνθρωποι ἀλίσκωνται<sup>17</sup> («cuando muchos hombres se ven afectados por una única enfermedad»). Nos parece, pues, que con el término **pernicie**, Mercado se preocupa por subrayar tanto la mortalidad como la morbilidad de la epidemia, conciliando así el pasaje hipocrático, que menciona la capacidad de la enfermedad para afectar a los hombres, con la idea de mortandad, que al parecer era condición indispensable, según algunos médicos de la época para constituir peste.

La segunda cita que de Hipócrates hace Mercado viene a propósito del número de afectados por la peste. Como ya hemos visto, sirviéndose de la cita del tratado *Sobre la naturaleza del hombre* deja sentado que no es necesario que la mayoría de la población se vea afectada. Pasa a continuación a defender esta postura mediante nuevos argumentos: la enfermedad es y será peste mate a muchos o a pocos; además el número de muertes será variable. Es entonces cuando Mercado cita un pasaje en latín de Hipócrates, aunque no menciona a qué obra pertenece. Dice el autor:

«pues es cierto que así esta constitución, como cualquiera otra cuando empieza y acaba, necesaria y forzosamente ha de herir y matar pocos, que así lo enseñan la razón y Hipócrates: *circa principia & fines omnia sunt imbecilliora, circa statum vero fortiora*» (p. 172).

El texto que reproduce Mercado procede de los *Aforismos* hipocráticos:

«Al principio y al final todo es más débil; en el punto culminante, más fuerte».<sup>18</sup>

Es curioso que Mercado traiga a colación este aforismo, que no se refiere sino a la resolución de las enfermedades agudas. De hecho, el autor establece una comparación entre la evolución de los síntomas que se presentan a lo largo de una enfermedad, que se van haciendo más agudos hasta el momento en que se alcanza la crisis, para atenuarse después progresivamente y la incidencia de la epidemia. Así, dice Mercado:

«pues vemos grandes pestilencias empezar con un enfermo en un barrio y otro en otro, y alguno más a otro día, va poco a poco decreciendo, y el mismo modo lleva en declinar, que caen menos y mueren menos, y así se acaba» (p. 173).

Respecto a la tercera y última cita que de Hipócrates hace Mercado, es la única en la que nos ofrece tanto el texto latino como su localización. La cita viene de nuevo a propósito de la mortalidad, para defender el hecho de que la peste causa mayor mortandad que el resto de las enfermedades. Dice Mercado en la página 177:

«Y cuando mucho quiere encarecer los que mueren en las pestes, dice como en el 1 *de rat. vic. tex. 9*, tratando de los morbos pestilentes en comparación con los que no lo son, dice

<sup>17</sup> Cf. nota 11.

<sup>18</sup> *Aphor.*, sec. II, 30. Littré, 4, 478, 16 ss. περὶ τὰς ἀρχὰς καὶ τὰ τέλη, πάντα ἀσθενέστατα, περὶ δὲ τὰς ἀκμὰς ἰσχυρότατα.



Hipócrates: *quam reliqui universi maiorem multitudinem perimere solent*, que a la letra, y con claridad, quiere decir que las constituciones y morbos pestilentes matan mayor muchedumbre que todas las demás enfermedades».

La cita procede del capítulo 2 del tratado hipocrático *Sobre la dieta en las enfermedades agudas*,<sup>19</sup> donde el autor hace una primera definición de este tipo de enfermedades, distinguiendo dentro de las mismas las epidémicas de las que califica de esporádicas. Este texto postula precisamente lo que defiende Mercado, con la pequeña salvedad de que el *quam reliqui universi maiorem multitudinem perimere solent* («suelen matar mayor cantidad de gente que las restantes») lo aplica Mercado a las enfermedades epidémicas, oponiéndolas al resto de las enfermedades. Por el contrario, en el mencionado tratado hipocrático se dice que las enfermedades que más número de víctimas cosechan son las agudas, y dentro de éstas, las que han sido definidas como esporádicas, entre las que el autor ha mencionado la pleuresía, la perineumonía, la frenitis, los causones, etc., por oposición a las epidémicas. Dice el autor hipocrático:

«Pues cuando una forma común de enfermedad pestilencial no se extiende epidémicamente, sino que las enfermedades son esporádicas y semejantes (¿a las anteriores?), a causa de estas enfermedades mueren más que a causa de todas las demás juntas».<sup>20</sup>

Así pues, no podemos decir que Mercado contradiga la doctrina hipocrática, en todo caso únicamente la simplifica, omitiendo toda alusión a las enfermedades agudas en sentido estricto. Sí hay una descontextualización de la cita, puesto que la peste es considerada enfermedad epidémica aguda, y el tratado hipocrático considera las enfermedades agudas como las más funestas, sin embargo, en sentido estricto la calificación que atribuye a los «morbos pestilentes» no se otorga a los mismos en el tratado hipocrático, sino al otro tipo de dolencias agudas, las esporádicas.

Como conclusión podemos afirmar que Mercado es un buen conocedor de la doctrina hipocrática, y más aún un defensor de los saberes tradicionales. A pesar de que la obra presenta claras influencias de autores modernos, como, por ejemplo, la teoría del contagio por los *seminaria*, tomada directamente de Fracastoro, de hecho son Hipócrates y Galeno los únicos autores citados o nombrados con gran frecuencia como criterio de autoridad para sustentar sus teorías.

<sup>19</sup> El título en latín del tratado que cita Mercado corresponde a la versión del *περί διαίτης ὀξέων* titulada *de ratione victus in morbis acutis*, de Francisco Vallés de Covarrubias, puesto que es el único traductor que introduce la palabra *ratione* en el título. Para las ediciones de esta traducción, cf. T. Santander, *Hipócrates en España*, Madrid, 1971, pp. 104-107.

<sup>20</sup> *Rg. Acut.*, 2. Littré, 2, 232, 9 ss. ὅταν γάρ μὴ λοιμώδεις νούσου τρόπος τις κοινὸς ἐπιδημήσῃ, ἀλλὰ σποράδες ἔωσιν αἱ νοῦσοι καὶ παραπλήσιοι ὑπὸ τούτέων τῶν νοσημάτων ἀποθνήσκουσι μᾶλλον ἢ ὑπὸ τῶν ἄλλων τῶν συμπτάντων.

**BIBLIOGRAFÍA**

- A. Carreras Panchón, *Literatura médica sobre peste en la España Renacentista*, Salamanca, 1974.
- P. Laín Entralgo, *Historia de la medicina moderna y contemporánea*, Barcelona, 1963 (2).
- E. Littré, *Oeuvres complètes d'Hippocrate I-X*, París, 1839-1861, reimp. Amsterdam, 1962.
- J. M. López Piñero y F. Bujosa Homar, «Tradición y renovación en la medicina española del s. XVI», *Asclepio*, 30-31, 1979, pp. 285-306.
- N. Mariscal, *El libro de la peste del Dr. Luis Mercado*, Madrid, 1921.
- J. A. Paniagua, «La enfermedad en el Renacimiento», en A. Albarracín, *Historia de la enfermedad*, Madrid, 1987, pp. 189-193.
- J. Riera, *Vida y obra de Luis Mercado*, Salamanca, 1968.
- T. Santander, *Hipócrates en España*, Madrid, 1971.

*Pilar Pérez Cañizares*  
Universidad Complutense



## Aspectos del antiepicureísmo cervantino

Antonio Mancinello, basado en Aulo Gelio (XII, 15), define el Humanismo como erudición: *Qui verba latina fecerunt, humanitatem appellarunt id propemodum quod Graeci **paideían** vocant, nos eruditionem institutionemque in bonas artes dicimus, quas qui sinceriter cupiunt appetuntque ii sunt vel maximi humanissimi* (270). Pues bien, precisamente cuando la erudición se estaba imponiendo en la lírica española en vulgar, Cervantes se levanta contra el prurito de ostentación artificiosa de conocimientos; se presenta como carente de ellos y contrario a cuantos presumen de saber latín, pues «hay algunos que no les excusa el ser latinos para ser asnos» (IV, 250).

De los preliminares del *Quijote 1605* (II, \$4), podemos deducir sus ideas: En la dedicatoria le pide al duque de Béjar que tome el libro bajo su protección, «aunque desnudo de aquel ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben»; del «Prólogo» (II, \$\$4) deducimos que, si la literatura es imitación de la realidad y si las circunstancias religiosas, políticas, incluso, científicas y geográficas de principios del s. XVII no las pudieron imaginar los griegos como Aristóteles, los romanos como Cicerón, ni siquiera los santos Padres como san Basilio, es evidente que su conocimiento resulta inútil. Por eso quiere crear una nueva literatura partiendo de los viejos principios de los preceptistas y, por eso, aplica las reglas del *bene dicendi* a la realidad presente, sin perder de vista el fin, el *delectando prodesse* según el manoseado verso de Horacio (*Pisones*, 343).

Su postura ética es estoica; en sus obras podemos observar cómo rechaza cuanto recuerde a Epicuro, enfrentándose a Erasmo, al cual siguió en otros aspectos. Cuando parezca que adopta algún punto concreto de la Escuela del Jardín, o es una apreciación falsa o una coincidencia con las doctrinas cristianas. Por ejemplo, no se ha de relacionar con el epicureísmo (DL, 126) su condena del suicidio (VI, 95; en *El rufián dichoso* y en *La gran sultana* ejemplifica con Judas); tampoco la aceptación serena de la muerte<sup>1</sup> que muestra en el «Prólogo

<sup>1</sup> Como en las letanías, don Quijote rechaza la repentina e imprevista muerte, aunque no deja de considerarla humanamente deseable (III, 94).

go» al *Persiles*, ni la sencillez en la sepultura, a la que Castro (293) ha encontrado antecedentes en Erasmo y Mal Lara, y que habría de poner en conexión con DL, 118.

En lo que se refiere al dogma, a veces niega el hado, conviniendo con los epicúreos (DL, 134) frente al estoicismo; otras se alinea con los neoestoicos y se enfrenta a las doctrinas de Epicuro (DL, 76-77, 123 y 144), identificando Fortuna y Providencia: «Fortuna, que no es otra cosa, sino un firme disponer del cielo» (VI, 225). En el *Quijote* [1605 (2), XXIII] el propio narrador califica el concepto de destino como creencia pagana, pues el cristiano reconoce en el hado a la Providencia; también en la «Epístola a Mateo Vázquez» podríamos identificar el hado con la acción de Dios<sup>2</sup> sobre los hombres, al castigar las malas acciones (vv. 160-178), y favorecer las virtuosas (vv. 34-54); aunque, en el fondo, se correspondería con la máxima *sapiens dominabitur astris*. No obstante, las reacciones de *Persiles* dependen de las circunstancias: les dice a los pescadores que «nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura» (VI, 92), y a Auristela que «no es posible que ninguno fabrique su fortuna» (VI, 192), palabras que, a lo menos, disminuyen la capacidad de acción del libre albedrío.

## LA ACCIÓN DE LOS DIOSES SOBRE LOS HUMANOS

Epicuro, además del hado, niega la intervención de los dioses en la vida humana, ya sea a favor ya en contra. En términos cristianos, correspondería a la acción de ángeles y santos frente a demonios en su lucha por conseguir almas. En este aspecto Cervantes defiende que el hombre goza de libre albedrío y depende de Dios, pues el demonio necesita del permiso divino para actuar sobre aquél.

En los hechos considerados supranaturales, distingue los efectos de las drogas, como la locura de Tomás Rodaja o las secuelas del intento de asesinato de Isabela (*La española inglesa*), de las consecuencias de acciones realizadas por los poderes infernales, como la transformación de Cipión y Berganza. Lo primero se lograría mediante productos naturales convenientemente utilizados por hechiceras u otras personas conocedoras de sus propiedades (recuérdese cómo «llegó Leonora a untar los pulsos [y las sienes] del celoso marido, y asimismo le untó las ventanas de las narices» con un ungüento a base de opio). Lo segundo sería el resultado de la actuación del demonio, permitida por Dios, cuando la solicita una bruja que pactó con aquél; doctrina admitida, y hasta cierto punto obligada por la Iglesia.<sup>3</sup> En

<sup>2</sup> Esto responsabilizaba a Dios de cualquier suceso por injusto que pudiera parecer, como el desafío de Renato; por lo cual, independientemente de la impugnación de los duelos, el ermitaño habla de «juicios de Dios inescrutables» (VI, 112), cuya causa explica después el narrador (VI, 114) con palabras semejantes a las de Ciruelo (54). El mismo habla de que el destino condujo al polaco a la muerte, y el cielo a Andrea Marulo «a vivir vida de ángeles» (VI, 211-212).

<sup>3</sup> Cervantes debió de conocer la historia de don Alonso de Aguilar convertido en caballo por las Camachas, hechiceras cordobesas (*Casos notables de Córdoba*, 81-84). Caro Baroja (c. 7) habla de la disputa sobre la existencia de las brujas. El *Malleus maleficarum* (1486) ya partía de la necesidad de creer en las brujas. Fr. Martín de Castañega (41-45) prueba, con la Sagrada Escritura, la posibilidad de los viajes (a veces son alucinaciones); pero niega las transformaciones, que serían simples efectos ópticos. Para Pedro de Valencia (f. 2) no se puede negar que

cualquier caso el diablo sólo tendrá poder sobre la parte física del individuo, porque, si éste posee una fe robusta, no le dañarán los hechizos; coincide así con las teorías de Plotino.

Los poderes infernales aparecen en varias obras. En un episodio (imita a los épicos grecolatinos y concuerda con lo afirmado por el maestro Ciruelo) de *La destrucción de Numancia* (II, 4) se recurre a Marquino, quien obliga a Plutón a resucitar a un numantino, que predice el próximo fin de Numancia, pero sin triunfo romano, preparando así el final de la obra, donde la Fama anuncia las victorias de los Austrias. En otra escena de la comedia de santos, *El rufián dichoso* (II), vemos cómo el diablo tienta al protagonista, el dominico Cristóbal de Jugo, mas Cervantes insiste en que se ciñe en todo a la documentación recibida. También en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* sigue los modelos de Ariosto y otros escritores de relatos caballerescos.

En *El trato de Argel*, obra de los comienzos, Fátima, bruja musulmana, cuando conjura al demonio para que acuda a su llamada y obligue a Aurelio a enamorarse de Zahara, el diablo confiesa que carece de poder para con los cristianos (VII, 67). Idea que vuelve en la póstuma, cuando Hipólita no pide a la hechicera que «mudase la voluntad de Periandro, pues sabía que esto era imposible» (VI, 211), como cuenta Castañega (19-20) de san Cipriano.

Aunque en el *Coloquio* los conjuros de la Camacha (única en apariencia verdadera bruja conocedora de «cosas mayores» que no comunicaba a sus discípulas) convierten a Cipión y Berganza en perros por intervención de fuerzas infernales, y sólo el Cabrón podía revelar cómo volverlos a su forma primitiva, en el *Persiles*, Mauricio afirmará, de acuerdo con Martín del Río (362), que «la fuerza de los hechizos [...] nos hace ver una cosa por otra; y quede desde aquí asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza» (VI, 44).

En la obra cervantina el número de brujas, con pacto demoníaco, es reducido (Fátima, la Camacha y la anónima licántropa); mayor es el de las hechiceras que actúan aplicando medios naturales, como Zenotia y Julia (*Persiles*); la primera, morisca granadina, menosprecia la hechicería y presume de ser encantadora y maga, porque las «hechiceras nunca hacen cosa de provecho, ejercitan sus burlerías con cosas, al parecer, de burlas, [...] pero nosotras, las que tenemos nombre de magas y de encantadoras, somos gente de mayor cuantía, tratamos con las estrellas, contemplamos el movimiento de los cielos, sabemos la virtud de las hierbas, de las plantas, de las piedras, de las palabras... y, juntando lo activo a lo pasivo, parece que hacemos milagros» (VI, 80). A la hora de la verdad, «sin aprovecharse de lo mucho que con su ciencia se prometía» (VI, 81), Zenotia emplea los métodos hechiceriles para vengarse de los desdenes de Antonio; tiene, como dice el padre del joven, la vida de éste «envuelta en algún envoltorio de agujas sin ojos o de alfileres sin cabezas» (VI, 88) y, ante las amenazas, no se vuelve contra quien la intimida, sino que «quedó tan entregada al miedo, que olvidándose de todo agravio, sacó del quicio de una puerta los hechizos que había preparado» (VI, 89); finalmente, al

---

los ángeles malos, «cuando son permitidos», puedan cambiar las formas o «arrebatar a los cuerpos y llevarlos en brevísimo tiempo por el aire sin ser vistos». Martín del Río (171) discurre así: la iglesia afirma la realidad de las brujas y de sus viajes; si algunos niegan su existencia, o ellos o la iglesia está en el error.

contemplar los efectos de sus artes, «maldecía su engañadora ciencia y las promesas de sus malditos maestros» (VI, 106) muriendo sin poderse librar de la horca. Julia, la judía mujer de Zabulón, «tenía amistad con quien no la tiene con nadie» (VI, 223) y actuaba mediante «los hechizos, los venenos, los encantos y la malicia» (VI, 213), porque Dios «permite que pueda quitar la salud ajena [...] usando mezclas y venenos que con tiempo limitado quitan la vida a la persona que quieren, sin que tenga remedio de excusar este peligro» (VI, 215). Ignoramos los poderes de la esclava «en opinión de maga» que hechizó la camisa que Lorena regala a Domicio, en un episodio que reproduce el de Deyanira y Hércules (*Persiles*, III, 15). Mas todo brebaje o hechizo opera sobre el cuerpo, no sobre la voluntad, según afirman don Quijote (II, 103), el narrador de *El licenciado Vidriera* (IV, 115), el del *Persiles* (VI, 211), o la misma Zenotia (VI, 80).

## LA INFLUENCIA DE LOS ASTROS

Epicuro niega la intervención de los dioses en las acciones humanas, se ríe del destino, limita el azar (DL, 133-34), y no admite la mántica (DL, 135) ni la influencia de los astros en la conducta de los hombres, porque los cuerpos celestes no dependen, en sus manifestaciones, de una voluntad ajena ni, como masas de fuego que son, tampoco propia, pues en sus movimientos, debidos a su constitución (DL, 76-77), actúan diversas causas, por lo cual el estudio del zodiaco no puede servir para elaborar un pronóstico del tiempo meteorológico (DL, 98 y 115) y mucho menos para predecir el futuro humano, que ni nos viene impuesto ni podemos conformarlo a nuestro gusto (DL, 127), porque depende del destino, del azar y de la voluntad propia (DL, 136).

La astrología estaba muy arraigada en la sociedad y la iglesia rechazaba la creencia en la inexorabilidad de los horóscopos (v. las disposiciones tridentinas *De libris prohibitis. Regula IX*); para no incurrir en la heterodoxia, se solía decir que las estrellas inclinaban, no forzaban (Green, 239 ss.) y que Dios había establecido una especie de concordancia entre los fenómenos celestes y los humanos, como vemos en el epigrama *De syderum potestate* de J. Juan Falcó (f. 30): *Nos elementa movent, elementa reguntur ab astris, / astra Deo parent, ultima causa Deus*. Cervantes afirma que las estrellas inclinan, no fuerzan (VI, 63); y la astrología es segura en cuanto ciencia, pero, por la velocidad de los astros y la diferente influencia según los lugares, el astrólogo acierta pocas veces (VI, 34). Sin embargo, en el *Persiles* los pronósticos suelen cumplirse.

## EL OCIO

Trataré dos aspectos del *latenter vivere*: el rechazo de los cargos públicos y la dedicación a la vida retirada «del que huye el mundanal ruido».

Cervantes, que se alista como soldado en la liga contra el turco, que actúa como medio embajador y medio espía, que en su actividad de requisador sufrió graves disgustos, incluso

la cárcel y la excomuni3n, que pretende vanamente un cargo p3blico, no pudo menos que seguir las doctrinas estoicas y rechazar las que Séneca (*De vita beata*, XXX) consideraba epic3reas: *Epicurus ait: «Non accedet ad rem publicam sapiens, nisi si quid intervenerit»*; *Zenon ait: «Accedet ad rem publicam, nisi si quid impederit»*; por eso alaba al joven Mateo Vázquez, ya secretario de Felipe II; por eso Sancho Panza busca un cargo p3blico,<sup>4</sup> pues «es bueno mandar, aunque sea a un hato de ganado» (III, 158); por eso don Quijote, que, pudiendo haber vivido tranquilamente con su sobrina y su ama de llaves (Bataillon), abandonó su ocio para realizar un ideal, exclama: «cuán provechosos y cuán necesarios fueron al mundo los caballeros andantes [...]; pero triunfan ahora, por pecados de las gentes, la pereza, la ociosidad, la gula y el regalo» (III, 67; *cf.* 5); y por eso afirma su entrega a dicho ideal frente al Caballero del Verde Gabán que encarna al epic3reo, erasmista y cristiano-popular, cuya espiritualidad y «vida ejemplar entre los lugareños y con su familia confirman el conocimiento de obligaciones morales y humanas, así como la ciencia de su aplicaci3n. Es un cristiano ideal» (Descouzis, I, 123). En efecto, si en cuanto deja de hacer se le puede poner alg3n reparo (pecado de omisi3n), en sus acciones resulta de una conducta intachable, porque «más que medianamente rico [...] paso la vida con mi mujer y con mis hijos y con mis amigos; mis ejercicios son el de la caza y pesca [...] Tengo hasta seis docenas de libros [...] Hojeo más los que son profanos que los devotos [...] oigo misa cada día; reparto mis bienes con los pobres, sin hacer alarde de buenas obras [...] y confío en la misericordia infinita de Dios, nuestro Señor» (III, 56-57). La de don Diego es «una moral centrada en la eliminaci3n apriorística del riesgo [...] Virtud, por tanto, relativa, nunca puesta a prueba» (Márquez Villanueva, 168-9). Sancho, en su simpleza, ve en él a un santo, don Diego y don Lorenzo admiran «las entremetidas razones de don Quijote, ya discretas ya disparatadas»; cabe, pues, preguntarse cuál era la postura de Cervantes. Creo que rechaza el ocio y sigue el consejo de Zen3n de que el sabio debe dedicarse a la política, a no ser que algo se lo impida, por eso le dice al anónimo Caballero: «Salí de mi patria, empené mi hacienda, dejé mi regalo, y entreguéme en los brazos de la Fortuna que me llevasen donde más fuese servida» (III, 55). Cervantes no se queda ahí, propone como modelo a un mercader frente a ciertos caballeros (*cf.* el «Coloquio de viejos» de Erasmo), en un episodio del *Coloquio* (IV, 247 ss.) al que González-Amezúa (II, 432) considera «un texto enigmático» y que quizás pudiera tener su explicaci3n desde este punto de vista del antiépicureísmo.

La necesidad del ocio para la creaci3n intelectual, de que habla Vida (*Poeticorum libri tres*, I, 487-90), constituía uno de los lugares comunes del exordio, estudiados por Curtius (135). Cervantes («Prólogo» al *Quijote 1605*) rechaza el t3pico con términos que nos recuerdan a Garcilaso, cuando éste manifiesta que, entre escaramuza y escaramuza, carece del ocio necesario para cantar a María y sólo puede escribir poesía pastoril: el resultado fue la égloga III. La insinuaci3n de que los posibles fallos del *Quijote* se deben a la falta de la tranquilidad

<sup>4</sup> No se aferra a él. Al dejarlo, confiesa: «Tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimiento en las desgracias como alegría en las prosperidades» (III, 254).



precisa, suena a burla, al anunciarnos un obra original frente a la de los eruditos: «¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible [...] la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento». Alonso Quijano, que en su ociosidad sólo se dedicaba a la lectura, se olvida de la caza, se despreocupa de su hacienda y termina con las facultades mentales perturbadas, pues «los ratos que estaba ocioso (los más del año) se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda» (II, 1).

Mas Cervantes no puede desentenderse del tópico y, tras sus experiencias en Andalucía y vanos intentos de conseguir un cargo público, escribirá: «algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y [...] a componer algunas comedias» («Prólogo» a *Ocho comedias*; V, \$\$5); Cipión y Berganza (IV, 140) buscan el ocio para poder disfrutar amistosamente del don del habla: «Dejemos esta noche el Hospital en guarda de la confianza y retirémonos a esta soledad [...], donde podremos gozar sin ser sentidos desta no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos nos ha hecho».

En cuanto al segundo aspecto del *latenter vivere*, rechaza la «vida retirada», propia de enajenados mentales como el loco de Sierra Morena (*Quijote 1605*, c. XXIII) o don Quijote haciendo penitencia. No le place la del español Soldino en su valle privado, cuyo aislamiento, semejante al del jardín de Epicuro (DL, 78-82, 142-43 y la carta a Pitocles), es «la soledad del sabio y el prudente, no del anacoreta» (Casalduero, 239). Soldino confiesa «aquí, huyendo de la guerra, hallé la paz; la hambre que en ese mundo de allá arriba, si así se puede decir, tenía, halló aquí a la hartura [...]; aquí no suena en mis oídos el desdén de los emperadores, el enfado de sus ministros; aquí no veo dama que me desdeñe, ni criado que mal me sirva; aquí soy yo señor de mí mismo [...] aquí he dado fin al estudio de las matemáticas, he contemplado el curso de las estrellas y el movimiento del sol y de la luna» (VI, 182). Este ideal es, en efecto, el del epicúreo cristiano, y su moral coincide con la del Caballero del Verde Gabán. Comparemos el episodio con el de Renato y Eusebia (II, 19) y observemos el diferente trato que da a cada uno: narra sin calificativos la huida del mundo de Soldino, al que no considera «bueno» sino «sabio» (VI, 186); pero al hablar de Renato y Eusebia, los llama «limpios y verdaderos amantes», «venerables ermitaños», del «número de los buenos». La vida solitaria puede ser «santa, libre y segura»; pero «no nos ha de causar maravilla que un rústico pastor se retire a la soledad del campo, ni nos ha de admirar que un pobre, que en la ciudad muere de hambre, se recoja a la soledad donde no le ha de faltar sustento» (VI, 114). Cervantes no limita su crítica a los falsos ermitaños (III, 92), frecuente en la novela picaresca; sino que, como Pedro de Guzmán S.I. (123) o Pedro de Valencia, la extiende a falsos ex-cautivos y peregrinos que iban de un sitio a otro, para «disculpar su ociosidad», incluso sin hacer «granjería de la santidad y ganancia infame de la virtud» (VI, 140-141).

El rechazo es mayor cuando se identifica este «ocio» con la «ociosidad», que según Pedro de Valencia, «es dejar de hacer, es omisión, que se halla hecho con estarse quedo» y causa la «destrucción de la república» (f. 10). Cervantes (en *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*) se alinea con los autores de novelas picarescas y con cuantos clamaban contra la costumbre española de ver en el trabajo manual algo denigrante, propio de «oficios viles de gente común y baja». <sup>5</sup>

## PLACER

Epicuro (DL, 127-28, 148 y 149) recomendaba analizar los deseos y ver cuáles eran los necesarios, para procurar satisfacerlos con la mayor sencillez posible. Azorín, gran enamorado del escritor alcalaíno, pensaba que «no tener deseos es lo más horrible de todo» («Atropos» en *Cavilar y contar*); sin embargo, Cervantes quiere que se suprima todo deseo, por lo que implica de carencia, es decir, de dolor. El narrador del *Persiles*, al analizar el estado de ánimo de los personajes, afirma: «Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos, condición de la naturaleza humana, que puesto que Dios la crió perfecta, nosotros por nuestra culpa la hallamos siempre falta, la cual falta siempre la ha de haber, mientras no dejáremos de desear» (VI, 67); y el español colector de refranes y sentencias muestra sus preferencias por una del contrahecho zapatero remendón de Tordesillas: «No desees y serás el más rico hombre del mundo», que comenta Antonio: «Está claro que lo que se desea es lo que falta, y el que no desea, no tiene falta de nada, y así será el más rico del mundo» (VI, 194).

Darintho, en *La Galatea*, alaba los «manjares simples» de «los que siguen el rústico ejercicio del campo [...] en todo contrarios de la vana compostura de los nuestros» (I, 193); pero no debemos ver un reflejo del epicureísmo, sino del tópico del menosprecio de corte. Como observa A Valle Arce (245), se mantiene apegado a su ser cortesano, sus ideas coinciden con las de quienes desde la corte hacían propaganda de la vida rural a fin de evitar la despoblación campesina, y las encontramos en la novela pastoril y en el teatro, aunque en éste a menudo burlescamente. La parquedad en el comer y beber puede ser un buen remedio para no excitar la lóbido, como dice el «bárbaro» Antonio, parafraseando a Terencio (*Eunuchus*, IV, 5): «No tuve amistad en mis verdes años ni con Ceres ni con Baco, y así en mí siempre estuvo Venus fría» (VI, 12); sin embargo, los alimentos sencillos pueden llegar a crear situaciones grotescas, sobre todo si los pretende tomar Sancho o los impone el doctor por Osuna, Pedro Recio de Agüero.

<sup>5</sup> Citado por González de Amezúa (II, 75). Gutiérrez de los Ríos, profesor de derecho, escribe para «que sean perseguidos los ociosos y favorecidos los que se ocupan en todo género de trabajo e industria» («Prólogo»). Pedro de Valencia piensa que el español une el orgullo a la tendencia de todo hombre a no hacer nada; y que la decadencia económica de España se debe al excesivo número de clérigos y estudiantes, a la institución de la renta y a los vagos declarados: mendigos, comediantes y peregrinos.

Su postura ante el *carpe diem*<sup>6</sup> la encontramos en el *Coloquio de los perros*, encarnada en la estantigua que era la vieja Cañizares, cuyos besos le causan a Berganza un asco que ni siquiera sintió cuando el pastor le escupió en la boca, el perro se atrevió a cogerla por «un carcaño» y sacarla al patio, mientras se sintió incapaz de poner su «boca jifera y sucia» en las manos de la bella que le robó la carne. Aparentemente los deleites de la hechicera son diabólicos, porque se dan durante el viaje; pero en su explicación Cervantes ofrece dos posibilidades (otro ejemplo de ambigüedad) para que el lector escoja. Dichos goces se producen efectivamente por una relación carnal con el diablo: «Allí cobramos nuestra primitiva forma y gozamos de los deleites que te dejo de decir» (IV, 264); o bien como efecto del «ungüento, compuesto de hierbas en todo extremo frías» (IV, 264); de unturas «tan frías que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas» (IV, 264). Cervantes se ajusta a las conclusiones de Andrés Laguna (421-22), recordadas por Pedro de Valencia (f. 4), al hacer que Berganza sea testigo de que durante toda la noche no se movió del patio a donde la sacó arrastrándola; ahora bien, según hemos visto, no podía pronunciarse paladinamente y dice que la verdad está en lo averiguado por la inquisición.

La bruja, con sus untos, persigue unos resultados coincidentes con el fin de la máxima capital de Epicuro: Mientras dura el placer, no hay sufrimiento ni tristeza (DL, 139). En efecto dice la Cañizares: «Ven, hijo mío, y verásme untar; que todos los duelos con pan son menos; el buen día métele en casa, pues mientras se ríe no se llora» (IV, 264). Ella misma se da cuenta de que este placer es moralmente malo, porque aprisiona la voluntad de tal modo que después es imposible renunciar a él (quizás habíamos de hablar de «desengancharse» o abandonar la adicción a las drogas): «como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad siempre he sido y seré mala» (IV, 264); «la costumbre del vicio se vuelve en naturaleza, y ésta de ser bruja se convierte en carne y sangre» (IV, 263). Y, tras enorgullecerse de haber sido la mejor «en esto de conficionar las unturas», confiesa su imposibilidad de salir del vicio: «he querido dejar todos los vicios de la hechicería [...] y sólo me he quedado con la curiosidad de ser bruja, que es un vicio dificultosísimo de dejar. Tu madre hizo lo mismo» (IV, 261). Es el efecto de la drogadicción. Cervantes identifica la brujería común con unturas, y éstas son dificultosísimas de dejar.

## AMOR

Dados los fragmentos conservados, se puede discutir si Epicuro favorecía el sexo; parece más claro su rechazo del amor, que implica preocupación y dependencia. El amante carece de autosuficiencia (*autárkeia*), no puede alcanzar la ataraxia por sí mismo, necesita de la persona amada. Cervantes defiende el amor y el matrimonio, dejando no muy bien parada la actitud de Marcela.

<sup>6</sup> Antonio, cuando aconseja al hijo que no peque, termina con una versión del *collige, virgo, rosas*, aplicado a un joven: no pienses que has de ser siempre solicitado, alguna vez solicitarás y, sin alcanzar tus deseos, te alcanzará la muerte en ellos (VI, 82).

Aun cuando el Cura afirme que el amor puede transgredir los prejuicios sociales, siempre que no se peque; también aquí es manifiesto el cristianismo de Cervantes, partidario del amor puro y contrario a la idea del sexo por el sexo; ni siquiera los amoríos por interés alcanzan en sus obras un feliz término, como les ocurre al alférez Campuzano y a doña Estefanía de Caicedo en su matrimonio (*El casamiento engañoso*); a Rubertino y Feliz Flora (*Persiles*, III, 14-15) o a Rutilio (*id.*, I, 8), que, llevado de la pasión, huye con la boba y rica sienesa y, «como el amor no da baratos sus gustos y los delitos llevan a la espalda los castigos» (VI, 21), fue condenado a la horca, de la cual pudo escapar gracias a su promesa de casamiento, no ya con una dama de la casa llana, como era corriente, sino con una hechicera a la que terminó matando.

En su defensa del amor salva a los matrimonios secretos, siguiendo la doctrina de Trento en el Decreto *Tametsi*, que los considera ilícitos, aunque *vera ac rata*; es lo que encontramos en los moralistas de la época (7); por eso «dos sacerdotes que se hallaron presentes dijeron que era válido el matrimonio» de Isabel y Andrea, que «con dos síes quedaron indubitablemente casados» en un cuarto de la posada de Luca (VI, 190). Pero insiste en la ilicitud de los mismos, confirmando la condena del Lateranense IV y explicando los motivos de la prohibición, como recuerda Descouzis (II, 36-54). Hace que las parejas bienintencionadas, mejor diría las jóvenes enamoradas, terminen felizmente en matrimonio público tras algunas peripecias en las que muestra cómo los peligros expuestos por los tridentinos eran reales: «estos casorios hechos a hurtadillas, por la mayor parte pararon en mal» (VI, 148).

Válidos son los de la señora Cornelia, Ruperta, Isabela Castrucho, o de Feliciano de la Voz, que desprecia «una honrada medianía» por seguir su corazón (*Persiles*, III, 3); incluso, si falta la buena intención por parte del hombre, y la tiene la mujer (8), ésta se salva de la evidente deshonra, como ocurre con Leandra y el soldado fanfarrón, Vicente de la Rosa (*Quijote 1615*, LI). Otro caso significativo es la historia de Dorotea y la complicada relación de las parejas Cardenio-Luscinda (con la muestra negativa de la intervención de los padres) y don Fernando-Dorotea (con la muestra negativa de la pasión sexual incontrolada y la fragilidad del matrimonio secreto); la aventura termina con el triunfo del amor y de la doctrina de Trento que declaraba nulo el público, si había otro matrimonio secreto anterior: «Luscinda no puede casarse con don Fernando, por ser mía, ni don Fernando con ella, por ser vuestro y haberlo ella tan manifiestamente declarado» (II, 159) y, más tarde, el Cura lo afirma: «sólo la muerte podía apartar a Luscinda de Cardenio» (II, 218). También Marco Antonio y Teodosia (*Las dos doncellas*) contraen matrimonio verbal, poniendo al cielo por testigo y consumándolo-

<sup>7</sup> Azpilcueta considera válido el matrimonio, pero pecaminoso su uso, si se produce escándalo (176); además, en caso de segundo matrimonio, «siendo viva la con quien antes casó, aunque no hubiese habido cópula con ella, y aunque se hubiese casado clandestinamente, sin testigo alguno», permanece el primero (416); lo mismo dice Pedraza (65r).

<sup>8</sup> Aun cuando sin pretenderlo, acosada por circunstancias ajenas a su voluntad y favorecidas por el necio marido, ceda, porque, como Camila en «El curioso impertinente», «no estaba obligada a hacer milagros». Si en *El viejo celoso* muestra, con crudeza y burla, los efectos de la necedad del marido, la astucia de la celestina y la gallardía del calisto, en *El celoso extremeño*, Leonora resiste y sale victoriosa.

lo a continuación: «con tales obras y testigos, que quedé imposibilitado de dar mi libertad a otra persona en el mundo» (IV, 206); éste prevalecerá sobre la posterior promesa realizada a Leocadia. El matrimonio secreto llega a impedir la profesión religiosa, como ocurre en *La española inglesa* (IV, 88, 103 ss.).

El *Persiles*, pese a que podamos considerarla como un manifiesto en favor de la verdadera amistad, es, quizás, el mejor ejemplo de antiepicureísmo. Los protagonistas son felices en sus desasosiegos; procuran evitar las ocasiones, como cuando rehuyen entrar en Madrid o Periandro escapa de Hipólita (VI, 208), y salen airosos de ellas si les vienen impuestas; pasan todo tipo de trabajos físicos y anímicos sin disfrutar de su amor y, tan sólo en los últimos momentos, el autor les permite hablar de su pasión. Se trata de un ejercicio de ascesis, de sublimación del deseo, llevado a cabo por varias parejas a lo largo de todo el viaje, que termina con el triunfo final, con la apoteosis del amor (Casalduero). Por el contrario, quienes prescindiendo del amor como afecto se entregan al amor como sexo, terminan mal: Luisa la talaverana, casada contra su gusto, o sus compañeros (*Persiles*, III, 16, 18, y IV, 5); uno de ellos, Bartolomé, exclama, matizando el tópico clásico: «doy yo al diablo al amor y al bellaco que me lo enseñó; y es lo peor que lo conozco y determino ser soldado debajo de su bandera» (VI, 185).

Las cosas, sin embargo, no son tan sencillas, como por otra parte era de esperar tratándose de Cervantes. No todo amor es recomendable, sólo el que nace del libre albedrío, del mutuo acuerdo de los enamorados. Aunque, según escribe Constanza, «no por el suyo, sino por el parecer ajeno ha de escoger la mujer el marido» (VI, 194), ésta ha de ser libre para efectuar su elección, porque es «acertado y aun conveniente que los padres casen a sus hijas con su beneplácito y gusto [...] y de no hacer esto así, se han seguido, siguen y seguirán millares de inconvenientes» (VI, 32).

El casar ha de ser a gusto propio (*La guarda cuidadosa*, V, 239); los padres ni deben imponer un marido contra la voluntad de las hijas (VI, 137, 145), ni dejar entera libertad a las muchachas (II, 305), «pues los dos éramos iguales —dice—, era bien dejar a la voluntad de su querida hija el escoger a su gusto; cosa digna de imitar [...] no digo yo que los dejen escoger en cosas ruines y malas, sino que se las propongan buenas, y de las buenas, que escojan a su gusto».

También el hombre será libre en la elección (VI, 85), no se le forzará moral ni físicamente; ni siquiera por parte de los reyes que «bien pueden dar la mujer a quien quisieren de sus vasallos, pero no el gusto de recebilla» (VI, 168). Si se obliga, los resultados pueden ser fatales, como le ocurrió a Grisóstomo que, por no respetar la voluntad de Marcela, se suicida y no es enterrado en sagrado; a Rosamunda (*Persiles*, I, 20-21) o a Tomás Rodaja (*El licenciado Vidriera*) a quien un bebedizo le ocasionó una esquizofrenia paranoide, mas no alteró su voluntad.

En el episodio llamado «Bodas de Camacho» (fueron de Basilio) don Quijote defiende la autoridad paterna para casar a los hijos (que respeta Arnaldo; VI, 225), quienes, llevados de la pasión, no sabrían escoger lo más conveniente, «quitaríase la elección y jurisdicción a los

padres de casar sus hijos con quien y cuando deben; y si a la voluntad de las hijas quedase escoger los maridos, tal habría que escogiese al criado de su padre [...] que el amor y la afición con facilidad ciegan los ojos del entendimiento» (III, 70-71). Vuelve a prevalecer el matrimonio secreto anterior, celebrado sin el consentimiento paterno: «Bien sabes, desconocida Quiteria, que conforme a la santa ley que profesamos, que, viviendo yo, tú no puedes tomar esposo» (III, 82). Y, por supuesto, triunfa el amor, gracias al ardid de Basilio.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Casos notables de la ciudad de Córdoba*, Madrid, 1949.
- J. B. Avalor Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, 1974.
- M. de Azpilcueta: *Manual de confesores y penitentes*, Estella, 1566.
- M. Bataillon, «Cervantes et le mariage chrétien», *Bulletin hispanique*, XLIX (1947), 130-144.
- J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1969.
- J. Casaldueño, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Bs. Aires, 1947.
- M. de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Madrid, 1956.
- A. Castro, *El pensamiento de don Américo*, Barcelona, 1972.
- M. de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. facsímil de las príncipes, Madrid, 1917. Indico volumen y folio.
- Maestro [Pedro] Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (1538), Madrid, 1952.
- E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955.
- P. Descouzis, *Cervantes, a nueva luz. I: El «Quijote» y el Concilio de Trento*, Frankfurt, 1966.
- *Cervantes, a nueva luz II: Con la iglesia hemos dado, Sancho*, Madrid, 1973.
- A. González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, 1958.
- O. H. Green, *España y la tradición occidental* (t. II), Madrid, 1969.
- G. Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes [...] exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos*, Madrid, 1600.
- J. Juan Falcó, *Epigrammata*, Valencia, 1647.
- P. de Guzmán, *Los bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad*, Madrid, 1614.
- D. Laercio, *Vidas de Filósofos ilustres*, libro X. Cito por iniciales (DL) y parágrafo.
- A. Laguna, *Pedacio Dioscórides Anarabeo*, Salamanca, 1566. Ed. facs. Madrid, 1968.
- A. Mancinello, *De poëtica virtute, et studio humanitatis impellente ad bonum en Sententiae veterum poetarum per locos communes digestae, Georgio Maiore collectore*, Lugduni, 1573.
- F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, 1975.
- J. de Pedraza: *Symma de casos de consciencia*, Zaragoza, 1578.
- M. del Río, *La magia demoníaca*, trad. de J. Moya, Madrid, 1991.
- Sacrosancti et oecumenici concilii tridentini [...] canones et decreta*, Madrid, 1781.
- P. de Valencia, *Contra la ociosidad*, BN: Ms/ 13348.
- M. J. Vida, *Poeticorum libri tres*, Madrid, 1859.



## Algunos vestigios de Sócrates en la tradición literaria española

Sócrates jugó un papel importante en las controversias de la filosofía sobre si fue popular o no, y sobre su racionalismo y tradicionalismo, lo que se refleja en una actitud positiva hacia él en sus dichos, o lo que queda de ellos, y una actitud negativa en la evolución de su filosofía, que se ha centrado unilateralmente en la ética con un enfoque bipolar. Por un lado, el apriorismo del valor absoluto de la ética y, por otro, la conciencia del propio valer manifiesta en el autocontrol o autodominio.

El hecho de medir su alcance en autores del siglo XVII, como Baltasar Gracián o Saavedra Fajardo entre otros, se debe a que en estos autores parecen tener un mayor realce los elementos de confianza en sí mismo y la dignidad propia, como origen de la exigencia ética, si bien es verdad que en esa relación el «socratismo» parece menos compacto en el diplomático Saavedra, que sugiere no un influjo directo sino recibido, por ósmosis del ambiente barroco.<sup>1</sup> Es, en efecto, evidente en este siglo el interés por la Filosofía moral y la Filosofía política. Abunda la prosa reflexiva de tema didáctico, moralista y político como la de Juan de Zabaleta, Quevedo y los citados Saavedra y Gracián entre otros.<sup>2</sup>

Los autores citados son humanistas que moldean las preocupaciones de su tiempo en la tradición clásica con distintos matices en una época difícil de cruce de distintas concepciones en las que les tocó vivir.<sup>3</sup> Siglo contradictorio como se pone de manifiesto en la diferente valoración de la erudición clásica. En efecto, el hecho de que en el teatro del siglo XVII las

<sup>1</sup> Más conocida es la relación de estos autores con Séneca. Cf. I. Lucas Mazarracín, «Séneca en tres ensayistas del barroco español: Quevedo, Baltasar Gracián y Saavedra Fajardo» (Tesis, *RUM*, 76), 1970. F. Manso, «Gracián y el senequismo aragonés», *Estudios sobre Séneca*, (1956), pp. 373-380. O con Tácito. Cf. F. Murillo Ferrol, *Saavedra Fajardo y la política del barroco*. Madrid, 1989, p. 138. También, C. Lascaris Commeno, «Senequismo y agustinismo en Quevedo», *Revista de Filología*, IX (1950), pp. 461-485. A. Rothe, *Quevedo und Séneca*, Köln, 1965.

<sup>2</sup> Cf. J. M. Valverde, *El Barroco*. Madrid, 1985. M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVII*. Madrid, 1976.

<sup>3</sup> Desde el punto de vista humanístico cf. Enriqueta de Andrés, *Helenistas españoles del siglo XVII*. Madrid, 1988 y L. Gil, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid, 1981.



alusiones a la Historia, Mitología y Literatura antigua se pusiese tan sólo en boca de criados y graciosos, era sin duda causa de descrédito o crítica burlesca de tal erudición clásica. Otro testimonio en este sentido es la opinión expuesta en la *República Literaria* por Saavedra Fajardo. Se describe a los distintos censores que en esa ciudad van retirando los libros, uno de ellos es el que recibía los libros de: «Humanidad que estaba muy afligido, cercado por comentarios, cuestiones, anotaciones, escolios, observaciones, castigaciones, centurias, lucubraciones y cuando en cuando soltaba la risa viendo algunos libros escritos en latín, y aún en vulgar con el título en griego, con que sus autores querían dar autoridad a sus obras, como los padres que llaman a sus hijos Carlos o Pompeyo, creyendo que con el nombre los infunden el valor y la nobleza de aquéllos». Más adelante: «Reíme de la vana ostentación de los que esparcen por sus libros lunares de palabras griegas».

Frente a estas afirmaciones se sitúa el discurso LVIII de Baltasar Gracián, titulado: Sobre la docta erudición y las fuentes de donde se saca, en su ensayo *Agudeza y arte de ingenio*: «Vívase con el entendimiento y tanto se vive cuanto se sabe», y sigue una larga relación de autores con acumulación de citas y referencias clásicas, entre las que no falta Sócrates, Platón, Aristóteles, Séneca, Diógenes. Son florestas que abundan desde el Renacimiento. De este autor dice Highet que es: «profundo psicólogo y conocedor de los clásicos, a los que cita a cada paso para ilustrar sus observaciones».<sup>4</sup>

Sin embargo, tampoco Saavedra se vio libre de esa erudición, ni de la vieja tradición que desde Aristóteles unía la ética con la política. En efecto, el propio Saavedra confiesa en sus *Empresas* con gran sinceridad, después de haber dicho que había procurado que fuera nueva la invención: «También a algunos pensamientos y preceptos políticos, hijos primero propios, les hallé después padres y los señalé a la margen, respetando lo venerable de la antigüedad». Uno de esos padres fue Sócrates.

En este punto interesa recordar que la nueva versión de la cultura griega fue elaborada a través de Roma con otro idioma de base. Se seleccionó Literatura, Retórica y Filosofía y mucho menos Historia y Medicina. En el umbral del siglo XVII el conocimiento de la Literatura griega seguía siendo indirecta, como en la Edad media, a través del latín. No se planteó el acceso directo a las fuentes. Se sabe que el esfuerzo por hacer la Literatura griega accesible a los lectores vernáculos empezó desde el año 1500 d. de C. Ahora bien, sólo determinados autores, Platón, Aristóteles, Luciano, Plutarco, Heliodoro.<sup>5</sup> Según L. Gil,<sup>6</sup> en todo el siglo XVII sólo se hicieron diez traducciones directas del griego. Casi todos los manuscritos e igualmente traducciones y ediciones proceden de fuera. Se señala como causa de esta precariedad el hecho de que raramente los nobles españoles y la jerarquía eclesiástica se sintió

<sup>4</sup> En su obra, *La Tradición clásica*. México, 1954, p. 303 y n. 35.

<sup>5</sup> Gracias a la Biblioteca del Marqués de Santillana (siglo XV), se sabe de la circulación de textos clásicos y humanistas, aunque se desconozcan otros aspectos concretos sobre traductores, codicológicos etc. Cf. T. S. Beardsley, *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*. Pittsburg, 1970.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 217.

inclinada a ejercer de mecenas de literatos, pues se miraba con cierta reserva la literatura de origen pagano, por creerla llena de peligros morales.

Conviene recordar, también, que los humanistas forjaron su concepción de la Antigüedad, a través de autores de época tardía, del siglo II al V d. de C., viéndola además como un todo unitario y estimando más lo griego que lo latino, más la Sagrada Escritura, Erasmo y la tradición hebrea y árabe de la Edad Media.<sup>7</sup> Sócrates, en concreto, cuando llega a la España del siglo XVII ya ha sido objeto de muy variadas y contradictorias interpretaciones por parte de filósofos, moralistas, historiadores y poetas. La popularidad de Sócrates en la Literatura cristiana y en la filosofía occidental hace que su adopción por pensadores religiosos no cause sorpresa.<sup>8</sup> Es algo que se produce por razones técnicas, como libros traducidos al español del griego o sirio, conteniendo historias sobre Sócrates, o por otras razones. El Cristianismo necesitó un vínculo con la cultura griega, uno que evitara la conexión puramente filosófico-racionalista. En la personalidad de Sócrates encontró tal vínculo. Su forma de vida, creencias e interés en la ética fueron interpretados como iguales al monoteísmo en general y con las actitudes del cristianismo en particular.

El juicio y muerte de Sócrates está bien documentado, también su metafísica, pero es mayor su interés ético. Dichos de naturaleza moral, anécdotas, toda una literatura gnómica convierten a Sócrates al cristianismo. Frente a todas las críticas Sócrates es el padre de la filosofía moral. Esto es algo absolutamente confirmado en la tradición filosófica. De aquí a la formulación de un socratismo cristiano no hay más que un paso. No fue visto como sospechoso ni por Eusebio, Lactancio o Rufino. A él se refieren Orígenes, Filón y los Padres de la Iglesia (San Gregorio de Nisa y Nacianzeno). San Ambrosio, Tertuliano, San Agustín y Justino le consideran como un precursor y mártir cristiano, en sintonía con el pagano Porfirio, neoplatónico.<sup>9</sup>

Muy pronto se observa en la tradición una yuxtaposición entre el sócrates dialéctico y el del moralista-político. Se sigue en la línea de Séneca, Epicteto, Musonio Rufo, Marco Aurelio y Juliano el Apóstata. Se puede decir que el estado en que encontramos la leyenda socrática en la literatura española medieval es intermedia. Por un lado, tal como el Sócrates griego original es descrito por Platón, por el Jenofonte de las *Memorabilia*, por Aristófanes en *las Nubes* y también por ciertas ideas de Aristóteles. Por otro lado, lo que se le añadió por los intérpretes posteriores, especialmente sobre detalles de su biografía, conocida en España en un doble aspecto, ascético y, lo contrario. Se le confunde con Diógenes. Se transmiten anécdotas de uno a otro, práctica que después adoptaron M. Aurelio, Epicteto y Luciano, que les men-

<sup>7</sup> Cf. I. Alfageme, (ed.), *Humanismo y Tradición clásica*. Madrid, 1989.

<sup>8</sup> Cf. Ilai Alon, *Sócrates in Medieval Arabic Literature*. Brill, Leyden, 1991. Sobre el socratismo cristiano cf. R. Ricard, *Estudios de literatura religiosa española*. Madrid, 1964. A. J. Festugière, *L'ideal religieux des grecs et l'Évangile*. París, 1932. J. A. Scott, *Socrates and Christ*. London, 1928. Sobre Sócrates, en general, cf. J. Ferguson (ed.), *Socrates, A Source-Book*, Bangay-Suffolk, 1970.

<sup>9</sup> Cf. A. Gómez Robledo, *Sócrates y el Socratismo*. México, 1988, pp. 185 y ss.

ciona juntos, como también Lugano Demonacte y escritores cristianos medievales, como Abelardo.<sup>10</sup>

Parece ser que la confusión de Sócrates con Hipócrates tiene su explicación en la transmisión a través del árabe, pues en esta lengua sus nombres son parecidos *sugrat* y *bugrat*. Algo parecido sucede en la similitud entre Sócrates e Isócrates lo que dio lugar a algunas confusiones en la tradición.

Un tópico de la tradición socrática y que es considerado como una máxima délfico-socrática, calificable como *ethotopos*, es la de conocerse a sí mismo, pues aunque ésto no sirviera para encontrar la verdad serviría para ordenar la vida y nada hay más justo. Unión de sabio y justo. Por la sabiduría amistad con Dios. Por la justicia el mayor bien del alma y la máxima virtud. Como un sabio se le considera al que tiene el valor de admitir su propia ignorancia, dentro del más puro socratismo. Luis Gil dice ser formulación de filosofía socrática aquellos versos del autor del *Viaje de Turquía* que dicen: «Sólo el necio veo ser / en quien remedio no cabe / porque pensando que sabe / no cura de más saber.<sup>11</sup> También considera del más puro socratismo la afirmación de las *Partidas* de Alfonso X el Sabio: «La esciencia es don de Dios e por ende no debe ser vendida».

Pervive en la tradición filosófica, mayoritariamente, la consideración de Sócrates como padre de la filosofía moral. De Sócrates se dice que fue el primero que criticó una moral de instinto y de tradición. Esta transmisión, si no de Sócrates, está plenamente dentro de lo que denominamos socratismo, algo que va más allá de la propia personalidad histórica de Sócrates. Dentro estaría, también, su concepción racional de lo divino y resaltar el valor del alma. También las indagaciones éticas de Sócrates acerca de la naturaleza del bien.<sup>12</sup>

De aquí deriva su consideración como formador del carácter humano, así como el estudio del hombre y su acción en la comunidad. Utilitarismo social en la línea de Jenofonte. Es un psicólogo que busca la verdad. Sócrates, además, no separaba sabiduría de moderación, llámese continencia, autocontrol, prudencia. Son las virtudes del carácter: *enkraatía* y *kartería*.<sup>13</sup>

Dentro del socratismo se puede incluir otro tópico transmitido como reacción contra el sesgo materialista de la ciencia física que llegó a negar el mundo espiritual. En el *Fedro* se dice: «Sócrates no quería aprender de los árboles, sino de los hombres» (230 d). Es el antifisicismo del socratismo cristiano, lugar común de todos los moralistas.

Todas estas ideas se van a utilizar, también, por la literatura mística y por la literatura denominada espejo de príncipes, un género cuyo propósito es aconsejar a los gobernantes cómo gobernar y dar buenos consejos y que aparece repetidamente en documentos del siglo

<sup>10</sup> Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, 1989 (5.ª reimpr.), vol. II, pp. 562 ss., recuerda la unión de Sócrates con Diógenes, oponiéndoles a Juvenal y Lucano.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>12</sup> W. Jaeger en *Teología de los primeros filósofos griegos*. México, 1952, considera que la búsqueda en todo del bien, lo inteligible y lo perfecto se encuentra en el principio de Anaxágoras de la *diakósmesis*, disposición intencionada del mundo (providencia).

<sup>13</sup> Cf. *Mem.*, III, 9, 4.

XVII. Delimitados ya algunos aspectos del socratismo, se pueden indagar en algunas de sus obras de corte filosófico moral y político-pedagógicas.

En la obra del estoico y senequista Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio* es donde aparecen más citas de Sócrates. Sigue *El discreto, Oráculo Manual y arte de prudencia* y el *Criticón*.<sup>14</sup> Según se desprende de su propia obra Gracián debió conocer muy bien *Vidas opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio. Hay pasajes de Gracián, como el que aparece en el discurso XLI de *Agudeza y arte de Ingenio* que son transcripción fiel de otros que figuran en este libro. Las referencias a Sócrates en este autor no suelen aparecer aisladas, sino formando parte de un repertorio de nombres presentados por él como un catálogo de autoridades en una valoración puramente retórica. En Gracián el tópico literario sirve para algo más que repetir o salir del paso. Se utiliza para definir su objeto, como puede ser, por ejemplo, en *El Héroe* «sacar un varón máximo». Un repertorio de este tipo se presta muy bien en las definiciones de qué es el hombre, la hermosura, la verdad, la erudición, etc. Eran muy del gusto de esta época.<sup>15</sup> Dentro de esta línea el propio Gracián en el discurso XVIII de *Agudeza* dice que, «dado que los dichos y hechos están muy rozados es necesario hacer una buena elección y que sean a propósito».

Se muestra en Gracián una continuidad, una igualdad de planteamiento y una asociación inmediata con respecto a algunos tópicos socráticos. Así, por ejemplo, es muy frecuente su asociación con la figura de hombre sabio. Sócrates aparece citado en contextos donde se alude a los siete sabios, repetidas veces Tales y Bión. Esta relación con los siete sabios aparece también en el *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado* de Quevedo. Ejemplo de ésto son los discursos XLI y LVIII, sobre la erudición «arreo del ánimo» en su obra *Agudeza*. En el primero de ellos Sócrates define a la hermosura como: «tiranía de breve tiempo», respuesta ingeniosa de un sabio. Sólo en este pasaje es citado Carnéades, que la define como imperio sin soldados. Precisamente, Saavedra Fajardo en *La República literaria* le relaciona con Sócrates en un significativo paisaje donde se demora literariamente con ciertas reminiscencias del *Fedro* platónico: «A las corrientes de una fuente estaban Sócrates, Platón, Clitómaco y Carnéades y otros muchos filósofos académicos, siempre dudosos en las cosas, sin afirmar alguna por cierta, solamente a fuerza de razones y argumentos procuraban inclinar el entendimiento y que una opinión fuese más probable que otra».

No falta su relación con el cínico Diógenes, citado en varios apartados de dicho discurso de Gracián, así como también en el XXXIX. Senequista confeso, no podía faltar tampoco la asociación de Sócrates con Séneca, también sabio justo y prudente, como sucede en los

<sup>14</sup> Estos autores son citados por las siguientes ediciones. B. Gracián, *El criticón* (ed. E. Correa Calderón). Madrid, 1971. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967. *Agudeza y Arte de ingenio*, 2 vols. Madrid, Castalia, 1969. Saavedra Fajardo, *República literaria* (ed. J. Dowling), Madrid, 1967 y en «Clásicos castellanos» (ed. V. García de Viejo), Madrid, Espasa Calpe, 1985. F. R. Quevedo, *Obras completas, prosa*. F. Buendía, ed., Madrid, 1966<sup>6</sup>.

<sup>15</sup> Cf. repertorios como el de Luis de Granada, *Collectanea moralis philosophiae*. Lisboa, 1571, que dedica la tercera parte a Sócrates. La floresta de Melchor de Santa Cruz, que fue muy espigada por Gracián. También los *Detti memorabili di personaggi illustri* de G. Botero (cf. Gracián, *op. cit.*, p. 721, n. 4).

capítulos XXXIX, XLVIII y LVIII de *Agudeza* y, como es usual, con Platón, Aristóteles y Plutarco. Su sabiduría es recogida en forma de sentencias al gusto de la tradición y con una gran interrelación entre autores y coincidencia en las fuentes consultadas. Dice Gracián (disc. LVIII): «Las sentencias y dichos de sabios se sacan de la Filosofía moral y de la poesía, ilustran con magisterio», y en el disc. XXIX: «En la filosofía moral desaguan las sentencias como en el océano, de las fuentes de tanto sabio: entre los que destaca al «juicioso prodigioso Séneca» quien hizo culta la estoiquez (por estoicismo) y cortesana la filosofía» y al que considera «el mayor maestro de los estoicos morales», antes de Focílides y Epicteto. Pero también estima mucho a Sócrates, como lo prueba el que en el *Oráculo* 43, nos dice que sólo a éste se le permite el ir contra corriente.

Como sabio aparece Sócrates también en el discurso XXXIX, titulado: «De los problemas conceptuosos y cuestiones ingeniosas», según el tópico citado anteriormente de que Sócrates se preocupó más de la dimensión antropológica que del mundo de los fenómenos físicos. Aparece también el tópico del sabio pobre pero *doctus*, implícito en el discurso XLVIII, en el que se define por Sócrates al rico como *aureum mancipium*, de forma satírica, pero que se asocia a la cita seguida del emblema de Alciato *dives indoctus*. El tópico en efecto del sabio *doctus*, aunque pobre, se encuentra expuesto de una forma más amplia en el discurso LVIII. Sócrates interviene en este discurso, ya citado que trata de la docta erudición, en una extensa numeración de citas acerca del entendimiento o el saber docto, como también en *El Criticón*, precisamente bajo el epígrafe de pobreza sabia. Se alían también en el pasaje anterior sabiduría y acción moral. Gracián explica que lo consiguió: «un rato escuchando a Sócrates y otro al divino Platón».<sup>16</sup> En esta misma obra del *Criticón*, aparece un pasaje muy significativo lleno de reminiscencias clásicas. Sócrates es uno de los filósofos que en la feria de todo el mundo ofrece: “Venid a esta parte de la feria y hallaréis todo lo que hace al propósito para ser personas”». <sup>17</sup> Sócrates pregonero de mercancías necesarias para lograr el hombre perfecto. En este sentido es citado Sócrates en la empresa 41 de su libro *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, contestando que la virtud más conveniente para un joven es *ne quid nimis* (también un emblema de Alciato), tópico sabio de la templanza que algún estudioso ha atribuido a Solón, pero que Fajardo se lo atribuye a Platón y oráculos delficos entre otros.

En la obra de Gracián, *El Oráculo manual y arte de prudencia*, se recoge el tópico del sabio autosuficiente, que no depende de nada, que no tiene necesidades y que aparece también reflejado en el discurso LXI de *Agudeza*, donde Sócrates, al ser preguntado sobre quien es el que más se parece a Dios, dijo que el que no dependía de cosa alguna. El mismo Quevedo, al referirse a la pobreza como segundo fantasma de la vida dentro de sus obras ascéticas dice:

<sup>16</sup> Esta unión entre comportamiento ético y el intelecto está en la línea de Platón. *Grg.*, 491d; *Phd.*, 273; *Smp.*, 196c. En *Ti*, 28a y ss. se lee: «Obra de un divino artífice, señor eterno que imprime en el caos su inteligencia y su orden moral».

<sup>17</sup> *Op. cit.*, parte I, crisis XIII.

«Jenofonte en el libro I de las sentencias con Antifón le dijo: yo creo que el no tener necesidad de cosa alguna es cosa propia de Dios».<sup>18</sup>

No falta tampoco el tópico del sabio que sabe que no sabe nada. En efecto, éste aparece en el Realce X de *El discreto*, alusión muy breve, por considerarlo seguramente muy rozado en propias palabras de Gracián y en *Agudeza* se citan textualmente sus palabras: «Sólo sé que nada sé».<sup>19</sup> Tópico que subyace en el propio Quevedo. Un libro habla y dice que «en él Sócrates y otros como Epicteto y Séneca leyera lo que no acabaron de saber y supiera lo que no supieron alcanzar».<sup>20</sup>

No aparecen, sin embargo, ni en Gracián, ni en Saavedra alusiones expresas, aunque a veces están implícitas, a otros aspectos socráticos bien conocidos por la tradición como el de la muerte de Sócrates. Únicamente en Quevedo, hablando de Epicteto, dice que éste pone el ejemplo de que si la muerte fuera fea a Sócrates se lo hubiera parecido.<sup>21</sup> Cosa que no fue así. Y en otra ocasión compara a Sócrates con Séneca, en este tema común. Otros hechos socráticos, como el referente al oráculo de Jenofonte o la opinión adversa de Aristófanes respecto al maestro se citan expresamente, como en *La cuna y la sepultura*<sup>22</sup>: «Sócrates el primero al que canonizó el oráculo, si crees a Aristófanes era mentecato». Un aspecto que no tocaron los otros autores citados. Quevedo parece que hace una utilización de las fuentes menos restringida y más original. Se atreve a decir en el *Discurso de todos los diablos*: «Sócrates el que no ha vuelto en sí y tiene dudosa vida».

Se puede concluir esta breve incursión afirmando que, en la prosa de ideas del siglo XVII, dentro de las reflexiones, sentencias e ilustraciones bíblicas, filosóficas, históricas que tienen en la Literatura y lo literario una constante incidencia, Sócrates y lo que hemos definido como socratismo, ocupa un lugar modesto, pero más importante de lo que se le concedía hasta ahora. En efecto, se había encontrado en este siglo abundantes alusiones a la mitología e historia antigua en la Literatura española. Se había hablado de tacitismo en obras de Historia y crónicas, y de senequismo. También se puede hablar de socratismo en obras de corte filosófico-moral y político-pedagógico, si bien en lo consultado hasta ahora, todo parece indicar que tan breves alusiones son prueba de que el acopio de datos no se producían, en efecto, de la lectura de los propios textos, sino de manuales, índice de un uso cultural incorrecto.

Aurelia Ruiz Sola  
Universidad de Burgos

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 1433.

<sup>19</sup> En Diógenes Laercio, *Sócrates*, 12.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 1744.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 1086.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 1344.



# **PERVIVENCIA DE LA CULTURA GRECOLATINA**





## El teatro de la vida: las raíces clásicas de un tema literario

*De cuius plenitudine omnes accepimus.* Como los predicadores de antaño, con palabras bíblicas y latinas, y tan adecuadas a tu persona y circunstancia, quiero iniciar, querido Luis, mi contribución al homenaje que aquí venimos a rendirte. Tú ya sabes que no he desaprovechado otras ocasiones para dejar constancia de lo que te debemos cuantos en los últimos treinta años nos hemos asomado al campo de los estudios sobre el Humanismo en España. Sin embargo, estoy especialmente agradecido a José María Maestre y a los demás organizadores de este Simposio porque me hayan dado la oportunidad de proclamarlo una vez más y ante tan amplio y docto auditorio.

Cumplido el deber de mi personal dedicatoria y agradecimiento, paso ya a dirigirme a todos Vds., para presentar y justificar el asunto sobre el que voy a hablarles. Presentarlo es bien fácil: se trata de la vieja metáfora que compara el mundo con un escenario y nuestra vida con un drama en el que hemos de desempeñar el papel que nos haya correspondido. Justificarlo, y en esta ocasión, parece más fácil todavía; pues aunque estemos ante un *lugar común* por excelencia de la literatura europea, no es tan común que no tengamos los filólogos clásicos derecho a reivindicarlo como propio. Y si es un ejemplo señero de la «pervivencia del mundo clásico» en la cultura occidental, lo es también de lo que el Humanismo hizo para dar nueva vida a viejas ideas de la Antigüedad que habían quedado hibernadas durante los siglos medievales.

### 1. DEMETRIO SEGÚN KAVAFIS Y SEGÚN PLUTARCO

La ocurrencia de abordar el tema que aquí les traigo procede de una nota de lectura, tomada de un autor moderno y al propio tiempo muy antiguo, en el que ya me he permitido inspirarme en alguna otra ocasión. Hablo de Constantino Kavafis, quizá el más grande y sin duda el más conocido de los poetas *neogriegos*, que vivió entre los años 1863 y 1933, y que puede ser considerado como un epígono rezagado de la antigua poesía alejandrina; no ya porque en Alejandría transcurriera casi toda su vida, sino porque su obra es por excelencia la

de un *poeta doctus*, en la que afloran por doquier las reminiscencias míticas, históricas y literarias de la antigua Hélade.

En una de esas reminiscencias, y expresamente indicada por el autor, se funda el poema que ha inspirado mi intervención. Es el titulado «El rey Demetrio», el cual viene a ser como una glosa de un texto de Plutarco que lo encabeza en calidad de *motto*. El pasaje plutarqueo se refiere al modo en que Demetrio I Poliorcetes, rey de Macedonia, al verse abandonado por sus súbditos en el año 287 a. C., decidió quitarse de en medio y ceder el campo a su rival el epirota Pirro, que, a su vez, pronto iba a encontrar en Lisímaco un enemigo de mayor aliento. En aquella ocasión Demetrio, según nos dice Plutarco (*Dem.*, 44, 9):

«no como un rey, sino como un actor, se puso una clámide de color sombrío, en lugar que aquella otra propia de una tragedia que llevaba, y sin que nadie lo viera se marchó».

Y Kavafis comenta ese texto, en unos versos que me permito traducir para Vds., sólo por el placer de hacerlo una vez más y no por no echar mano de más autorizadas versiones<sup>1</sup>:

«Cuando los macedonios lo dejaron  
y mostraron que a Pirro preferían,  
el rey Demetrio —grande era el alma  
que tenía— en modo alguno, según cuentan,  
se condujo como un rey. Fue  
y se quitó sus áureos atuendos  
y dejó su calzado,  
todo adornado de púrpura. Con ropas vulgares  
se vistió deprisa y escapó;  
haciendo lo mismo que un actor  
que, cuando la función ha terminado,  
se cambia de vestido, va y se marcha».

El poema, como ven, es breve, y quizá los entendidos no lo cuenten entre los mejores de su autor; pero a mí, ya la primera vez que lo leí, hace no pocos años, me hizo una gran impresión, no sé si porque siempre he sentido simpatía ante el fenómeno de la grandeza caída, o porque veía en ese texto, y en el que le sirve de *pretexto*, una bella manifestación de un tópico literario y moral que ya por entonces había atraído mi interés: el de la vida humana vista como una obra de teatro en la que cada cual ha de representar el papel que la suerte, los dioses o la Providencia le adjudiquen.

<sup>1</sup> Sigo la edición de G. P. Savvidis, *K. Π. ΚΑΒΑΦΗ, ΠΟΙΗΜΑΤΑ, Α'-Β'*, Atenas, 1963, en la que los poemas no están numerados. El texto de «El Rey Demetrio» se publica en la p. 27 del primer volumen. Además, he tenido en cuenta las traducciones (y en su caso ediciones) anotadas de: G. Papoutsakis, *C. P. Cavafy, Poèmes*, París, Les Belles Lettres, 1958 (*vid.* n.º 22, p. 54); M. Dalmāti-N. Risi, *Constantinos Cavafis, Cinquantacinque poesie*, Turín, Einaudi, 1968<sup>2</sup> (*vid.* p. 105); F. M. Pontani, *Costantino Kavafis, Poesie* [Verona], Mondadori, 1969<sup>2</sup> (*vid.* p. 89); J. Mavrogordato, *Poems by C. P. Cavafy*, Londres, Chatto & Windus, 1971<sup>2</sup> (*vid.* n.º 22, p. 37); P. Bádenas de la Peña, *C. P. Cavafis, Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1982 [*vid.* p. 53, n.º 12 (22)\*].

Parece claro que la aplicación de la metáfora por parte de Plutarco conlleva un juicio de valor que, a la vista de algo que ya había dicho antes sobre las *vanidades teatrales* de Demetrio, sólo puede ser negativo: llegado el momento supremo, no se comporta con la grandeza de un rey, sino con el expeditivo desapego y el sentido práctico propios de un cómico de la legua. En cambio, el escéptico Kavafis no oculta su simpatía por aquel *corredor de fondo de la vida* que fue Demetrio, al que, como veíamos, atribuye «un alma grande» y en el que, como escribe Pontani (*op. cit.*, p. 467), aprecia «la magnánima conciencia... de la vanidad del poder y del preciso papel que la suerte le ha asignado». Por lo demás, parece claro que Plutarco no empleó ahí esa comparación —ya vieja por entonces, según enseguida veremos— de manera accidental o impremeditada: ya algunos capítulos atrás, y a propósito de la popularidad que Pirro había adquirido sobre los demás *epígonos* en discordia, escribía:

«Y muchos de los macedonios dieron en decir que de entre todos los reyes sólo en él se veía una imagen de la audacia de Alejandro, y que en cambio los otros, y especialmente Demetrio, como si estuvieran en un escenario, sólo hacían una representación del poder y majestad de aquel héroe. Y es que, a decir verdad, había como una gran tragedia en torno a Demetrio, quien no sólo se vestía y peinaba de manera magnificente, con sombreros de doble mitra y mantos de púrpura bordada en oro, sino que además se había hecho fabricar zapatos teñidos con púrpura pura y broches de oro» (*Dem.*, 41, 5-6).

Todavía se extiende más Plutarco en sus noticias sobre los teatrales lujos de Demetrio. A nosotros nos basta con las ya vistas para comprobar, como creo que hemos hecho, lo que antes decíamos de que ha introducido la metáfora del teatro de la vida de manera premeditada y estudiada, y eligiendo además de entre sus variantes una que, como veremos, resultará ser de las más típicas: la que nos recuerda que al final de la representación en nada quedan el oro y la púrpura con que se adornan los encumbrados personajes del género trágico.

No he visto que el texto de Plutarco en que se funda Kavafis haya merecido mayor atención por parte de quienes se han ocupado de la historia antigua de la metáfora del teatro de la vida. Tal vez ello se deba a que Plutarco no es, de entre los autores antiguos, ni de los primeros ni de los que más ampliamente se valieron de nuestro *tópos*, aunque lo hiciera también en algún otro pasaje de sus *Vidas* (algo, por otra parte, nada raro en unos los tiempos en los que —ya fuera en griego, ya en latín— estaba en boga la llamada *historia trágica*). Así, en su *Galba*, al comentar los azares del dramático año 69 d. C., y en un excursus retrospectivo que por vía de la comparación viene a integrarse en el asunto central del libro, escribe Plutarco:

«Dionisio [al parecer, el Viejo, tirano de Siracusa] a <Polifrón> de Feras, que había gobernado diez meses a los tesalios e inmediatamente después había sido asesinado, lo llamaba «el tirano de tragedia», burlándose así de lo rápido de aquel cambio. Pero la casa de los Césares, el Palatino, acogió en menos tiempo a cuatro emperadores, que entraron y salieron como si aquello fuera un escenario» (*Galba*, 1, 7-8).

## 2. HISTORIA DE LA CUESTIÓN

La imagen del teatro de la vida o del mundo tiene una larga historia literaria y también una ya dilatada historia filológica. Comenzaré por decir algo de esta última, advirtiendo que, por tratarse de un tema concerniente a tantas épocas y literaturas distintas, estoy seguro de que no he llegado en mis pesquisas bibliográficas no ya a la deseable exhaustividad, sino tan siquiera a una razonable cercanía de la misma. Con todo, me daré por satisfecho si logro presentarles con un cierto orden una panorámica de los estudios a los que he tenido acceso, primariamente centrada en los que tratan la historia de la imagen del teatro del mundo en la Antigüedad, época a la que se va a ceñir mi intervención.

Para esa parcela antigua de la historia de nuestra metáfora podemos considerar como obra fundamental e incluso *fundacional* la edición de los fragmentos del filósofo Teles del alemán Otto Hense (Tubinga, 1889),<sup>2</sup> que recoge un importante caudal de testimonios griegos y latinos de la misma. Valiéndose de ese material, y también del acopiado por Dümmler y otros, Rudolf Helm, el gran estudioso de Luciano,<sup>3</sup> ofreció ya una panorámica bastante completa de la visión teatral de la vida en la Antigüedad. Tanto Hense como Helm se ocuparon de la metáfora en la literatura grecolatina antigua, incluyendo a autores cristianos, pero sin incursiones en su historia ulterior; a no ser una de Helm (51, n. 1) para señalar su aparición en un conocido pasaje del *Quijote* (II, 12). Hubo que esperar —que yo sepa— hasta el año 1948 para disponer de un tratamiento relativamente amplio de la pervivencia de la imagen de la vida como teatro en la literatura occidental. En ese año se publicó la famosa *Literatura Europea y Edad Media Latina* del gran romanista alemán Ernst Robert Curtius,<sup>4</sup> que contiene el primer ensayo de síntesis histórica de la idea del teatro del mundo. Se apoya para la Antigüedad en la obra de Helm y añade bastante material propio, aunque de desigual interés y pertinencia; aduce algunos testimonios de la precaria supervivencia medieval de la metáfora, y se ocupa luego con mayor amplitud y originalidad de su gran éxito en autores del Renacimiento y el Barroco como Cervantes, Shakespeare y Calderón, y de su reviviscencia, ya en el presente siglo, en el dramaturgo austríaco Hugo von Hofmannsthal.

Avanzando en el tiempo nos encontramos con una cantidad creciente de trabajos centrados en las literaturas europeas de los siglos XVI y XVII. Así tenemos que destacar, por de pronto,

<sup>2</sup> Cito por su 2.ª ed.: *Teletis reliquiae recognovit, prolegomena scripsit*, O. Hense, Tubinga, Mohr, 1909<sup>2</sup>; hay una reimpresión de Hildesheim-Nueva York, Olms, 1969.

<sup>3</sup> R. Helm, *Lukian und Menipp*, Leipzig-Berlín, 1906 (vid. especialmente pp. 44-53). Hense, en la segunda edición de su *Teles* (Tubinga, 1909; CIX, n. 1), reivindica su labor de pionero, con una alusión a Helm en la que se percibe una velada acusación de oportunismo: «Así, de pasada y como con el dedo, señalé yo antaño un terreno rico en frutos y que sin embargo pocos habían visitado por entonces. Y aquel mismo año [1889] también Dümmler reparó en algunos pasajes... Y en esto R. Helm, al ocuparse de Menipo, *segetes demessuit*...».

<sup>4</sup> Utilizo la traducción española de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre: E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1955. Para el tema que nos interesa véanse las pp. 203-211 del vol. I.

un erudito artículo de A. Vilanova,<sup>5</sup> que también hace algunas referencias, no del todo acertadas, a los orígenes de la metáfora del teatro, e interesantes observaciones sobre el papel que el Humanismo, y sobre todo Erasmo, desempeñaron en su recuperación en la España renacentista y barroca. El trabajo de Vilanova, ignorado injustamente por gran parte de la bibliografía extranjera posterior, deja ver que su autor no alcanzó a conocer la obra de Curtius, cosa explicable considerando el escaso tiempo entonces transcurrido desde su publicación y las singulares circunstancias de los años de posguerra española y europea. Menos comprensible resulta, en cambio, que tampoco diera muestras de conocerla, ya en 1957, Jean Jacquot,<sup>6</sup> autor de un estimable artículo que, si bien según su título parece ceñirse a los tiempos que van «de Shakespeare a Calderón», arranca desde bastante más atrás y aduce testimonios humanísticos e incluso clásicos ignorados por otros autores, aunque por su parte él ignore el de Luciano, que, según veremos, es fundamental.

Y así llegamos al estudio que para la parte antigua de nuestro asunto puede seguir considerándose como el más completo: es el pequeño pero valioso libro del estudioso griego Minos Kokolakis, *The Dramatic Simile of Life*, publicado en Atenas en 1960, en edición privada de escasa difusión. El material copiado por Kokolakis es casi exhaustivo; e incluso peca a veces de excesivo, al incluir alguno de dudosa relevancia para nuestro asunto. Lo expone en un orden histórico, pero procediendo a veces a agrupamientos discutibles. Sólo en su capítulo final, y a modo de epílogo, hace una breve incursión en la historia medieval y moderna de la imagen teatral de la vida, con especial atención a Shakespeare y a Cervantes, pero omitiendo —¡nada menos!— toda mención de Calderón y de su *Gran Teatro del Mundo*.

De 1969, aunque no se publicara hasta 1987, data el estudio de Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi. The History of an Idea*, una tesis doctoral<sup>7</sup> de literatura comparada de ambiciosas pretensiones, pues intenta seguir la imagen dramática de la vida desde la Antigüedad hasta el Barroco, con especial interés, dentro de esta última época, por Shakespeare, Calderón y Cervantes (por ese orden). Se trata de un trabajo muy estimable, pero que evidencia en su autora una insuficiente familiaridad con el mundo de la filología clásica y un afán inmoderado de ampliar los horizontes de su investigación, el cual la lleva a traer a colación autores y textos en los que, francamente, no se perciben manifestaciones claras de la idea a historiar.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> A. Vilanova, «El Tema del Gran Teatro del Mundo», *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23 (1950), 153-188, recogido luego en su *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, 456-499. Cito por la publicación original.

<sup>6</sup> J. Jacquot, «“Le Théâtre du Monde” de Shakespeare à Calderón», *Revue de Littérature Comparée*, 31 (1957), 341-372.

<sup>7</sup> Presentada en la Universidad de Harvard. Publicada en Nueva York, Garland Publishing Inc., 1987.

<sup>8</sup> Veamos sólo algunas muestras de los hechos que motivan nuestra crítica: la autora cita repetidamente la «Patriologia (sic!) Graeca» y a «St. Gregory of Nazianzenus»; nos habla de la obra de Plauto y Terencio como de «Latin examples of New Comedy»; sitúa la muerte de Horacio en el «8 A.D.»... Además, incluye en su historia del tópico, a mi entender sin razón alguna, a autores como Heráclito, Aristóteles, Epicuro, Polibio, Plauto y Apuleyo; presenta un orden histórico discutible: los Padres cristianos del s. IV antes que Plotino y otros neoplatónicos, etc.

Aparte de esta que pudiéramos llamar bibliografía primaria o monográfica, tenemos numerosas y más o menos valiosas contribuciones particulares o secundarias de filólogos tanto clásicos como modernos. De entre los primeros no podemos silenciar, al menos, a Gomperz, Oltramare, Benz, Kranz y Bompaire.<sup>9</sup> De entre los estudiosos de la literaturas modernas añadiré solamente los nombres de los que, según mis noticias, se han ocupado de la presencia de nuestra metáfora en la española, y no sin referencias más o menos originales a sus raíces clásicas: A. Valbuena Prat, M. Bataillon, F. de Ritter, María Rosa Lida, E. Glaser, E. Frutos, D. Ynduráin, I. Elizalde, y F. J. Fuente.<sup>10</sup> En fin, no hará falta que diga que de todos los estudiosos citados me declaro deudor en mayor o menor medida, aunque, cuando la cuantía de la deuda lo exija, dejaré constancia expresa y particular de ella.

### 3. HISTORIA DE LA IDEA: PANORAMA Y TESTIMONIA ANTIQUISSIMA

La historia de la imagen escénica del mundo tiene dos grandes cimas. La primera se sitúa en la Antigüedad clásica; la segunda se alza en la literatura europea del Renacimiento y, sobre todo, del Barroco.

La idea nació en Grecia y dentro de la propia Antigüedad tuvo un largo desarrollo —no tan precoz como algunos estudiosos han creído— que llegó hasta su asimilación por el Cristianismo. Tras un paréntesis medieval en que apenas aparece, resurge con éxito singular en el

<sup>9</sup> H. Gomperz, *Die Lebensauffassung der griechischen Philosophen und das Ideal der inneren Freiheit*, Jena-Leipzig, E. Diederichs, 1904 (sólo alusiones dispersas al tema: pp. 180 s., Platón; 215 s., Aristón y Bión; 296 ss., Plotino; hay hasta una 3.ª ed. de 1927, que no he podido consultar). A. Oltramare, *Les origines de la diatribe romaine*, Lausana, Payot, 1926 (recopila, sobre todo, testimonios de Cicerón y Séneca: pp. 53, 122, 250). E. Benz, *Das Todesproblem in der stoischen Philosophie* (= *Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft*, 7), Tübinga, W. Kohlhammer, 1929 (testimonios en p. 62; de esta tesis doctoral sólo he podido manejar la *editio minor*: *Die Stoische Lehre vom Tod*, mismo lugar, fecha y editor, que no incluye la documentación de nuestro interés). W. Kranz, «Welt und Menschenleben im Gleichnis», en G. Eisermann (ed.), *Wirtschaft und Kultursystem* (Alexander Rustow zum 70. Geburtstag, Zürich-Stuttgart, 1955, 172-213 = W. Kranz, *Studien zur Antiken Literatur und ihrem Fortwirken* (*Kleine Schriften*), Heidelberg, C. Winter, 1967, edición por la que cito; para la metáfora en la Antigüedad: pp. 489-493). J. Bompaire, *Lucien écrivain, Imitation et création*, París, Boccard, 1958 (especialmente pp. 438 s.). Además, se encuentran útiles referencias en las notas a varias de las ediciones y traducciones de los autores antiguos aducidos.

<sup>10</sup> Á. Valbuena Prat (ed.), *Calderón de la Barca, Autos Sacramentales*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1957 (véase Prólogo, pp. XLV ss.); M. Bataillon, *Érasme et l'Espagne* (nueva ed., vols. I-III), Ginebra, Droz, 1991 (la 1.ª ed. data de 1937; de la aquí citada véanse pp. 842 s. y n. 1, y el correspondiente *addendum* de D. Devoto). F. de Ritter, «El Gran Teatro del Mundo», *Panorama* (II), 6, 1953, 81-97. M. R. Lida de Malkiel, «Literatura antigua en Occidente», artículo de 1951-52 recogido en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, 271-338 (*vid.* p. 330, n. 35, para la influencia de san Juan Crisóstomo, omitido por Curtius, de cuya obra es una recensión el trabajo citado). E. Glaser, «*Hic vitae humanae mimus*: Notes on the dramatic simile of life», *Hispanic Review*, 41 (1973), 244-252. E. Frutos Cortés (ed.), *Pedro Calderón de la Barca, El Gran Teatro del Mundo*, Madrid, Cátedra, 1985 (8) (*vid.* pp. 25 s.); D. Ynduráin (ed.), *Pedro Calderón de la Barca, El Gran Teatro del Mundo*, Madrid, Retorno, 1973 (*vid.* Estudio preliminar, pp. 32-40). I. Elizalde, «La metáfora senequista "Theatrum Mundi" en Unamuno y Calderón», *Letras de Deusto* (7), 14 (1977), 23-41. F. J. Fuente Fernández (ed.), *Cipriano de la Huerga, Obras Completas*, VIII, León, Universidad, 1994 (en pp. 237 s., n. 158, nota muy bien documentada al pasaje en que Huerga utiliza la metáfora).

Renacimiento, gracias a Erasmo y a otros humanistas del tiempo, y enseguida desbordó sobre las literaturas vernáculas, en las que acaba por tener el mismo carácter de tópico manido que había alcanzado en la época tardoantigua. Llega así a su segunda cima en torno al año 1600, con Shakespeare, Cervantes y, algo después, con Calderón y con Gracián. En fin, tras un nuevo período de hibernación conoce una cierta reviviscencia, según antes decíamos, en autores de nuestro siglo como Hofmannsthal y, aunque sólo en forma de lejano reflejo, en Unamuno y en Pirandello. Pues bien, el resto de mi intervención sólo se va a referir, como he dicho, a los testimonios antiguos de la gran metáfora; y aun debo de advertir que tampoco tomaré en cuenta sus empleos meramente circunstanciales, sino sólo aquellos en que asume sus plenas dimensiones de imagen global de la existencia humana.<sup>11</sup>

Estamos —digo— ante una vieja idea griega; pero al respecto de quién fuera su *πρῶτος εὐρετής*, y especialmente al leer a estudiosos ajenos al mundo clásico —algunos de ellos deudores, y a veces indirectos, de bibliografía poco actual de nuestros estudios—, podemos encontrarnos con tesis poco fundadas y, según parece, movidas por el afán de buscarle a la metáfora autores tan ilustres como antiguos. Así, algunos se remontan nada menos que a Pitágoras, al parecer basándose en un pasaje de Diógenes Laercio [VIII, 5 (8)], concordante con otro de Cicerón (*Tusc.*, V, 3, 8), en el que, en efecto, se le atribuye una imagen de cierto parecido pero distinta, que compara la vida con una feria o romería (*πανήγυρις*), a la que cada cual acude para ejercer la actividad que más le atrae.<sup>12</sup> Pero incluso se han barajado candidaturas más antiguas, como la de Solón, echando mano del muy posterior, y además poco explícito, testimonio de Plutarco.<sup>13</sup>

También se ha pretendido adjudicar la paternidad de la metáfora a Demócrito; pero tal atribución reposaba sobre un supuesto fragmento que ya hace tiempo que se considera como no auténtico, transmitido por una colección de máximas que la tradición nos presenta bajo el nombre de un tal Demócrates, de quien prácticamente nada más sabemos.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Debo reconocer que de ese carácter meramente *circunstancial* no pasa alguno de los empleos citados de Plutarco. Con todo, los dejaré en su sitio en consideración al hecho de que en su autor tomara pie el poema de Kavafis que inspiró la idea de estas páginas.

<sup>12</sup> En honor a la verdad hay que decir que, en general, los estudiosos que aducen este testimonio no lo confunden con la imagen propiamente dramática de la vida; así, por ejemplo, Kranz, p. 487, y Frutos, p. 25. Por lo demás, queda en el aire la cuestión de la propia autenticidad de la anécdota. Véase también Jacquot, p. 348, n. 2, donde se recoge la que parece ser una versión contaminada de esta noticia.

<sup>13</sup> Me refiero a la observación, por lo demás muy cautelosa, de Kokolakis, pp. 14 s., basada en Plut., *Sol.*, 29 y 30. Sin entrar en la cuestión de la fiabilidad de la noticia, al primero de los pasajes aducidos no le vemos relevancia alguna para nuestro tema; en el segundo se dice simplemente que Solón le reprochó a Pisístrato que no representaba bien al Odiseo de Homero, lo que dista de ser un ejemplo de nuestra metáfora.

<sup>14</sup> La máxima en cuestión reza: *ὁ κόσμος σκηνή, ὁ βίος πάροδος ἤλθες, εἶδες, ἀπῆλθες*: «el mundo es un escenario, la vida un paso de coro por él: llegas, ves, te vas». Puede verse en H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, II, Berlín, Weidmann, 1952<sup>o</sup>, p. 165, 7, n.º \*84, cf. pp. 153 s., y Kranz, art. cit., p. 491. Según Christian, p. 1, la atribución de la metáfora a Demócrito por vía de este fragmento, suscrita por muchos estudiosos, se debe a la autoridad de E. Chambers, quien la había utilizado como lema inicial en su bibliografía de Shakespeare, publicada en 1930. Véase, sin embargo, Kokolakis, p. 13 y n. 4, que ya hace remontar la atribución a Gomperz.



En fin, otro posible empleo muy precoz de nuestra idea se ha pretendido verlo, aunque con mayor fundamento, en el tratado hipocrático «Sobre la dieta» (I, 24), cuyo autor propone la actividad dramática como paradigma del engaño organizado que, en su opinión, preside las relaciones humanas:

«El arte del actor embauca a los espectadores. Dicen unas cosas y piensan otras; los mismos entran y salen que no son los mismos. Propio del hombre es decir esto y hacer aquello, y que la misma persona no sea la misma, y sostener unas veces un juicio y otras otro».<sup>15</sup>

Kokolakis, de quien tomo esta noticia, sostiene que este texto no debe ser posterior al año 400 a. C., y de la misma opinión es García Gual.<sup>16</sup> Si se confirmara esa cronología, estaríamos ante una de las primeras manifestaciones, aunque incipiente y parcial, de la idea que venimos rastreando.<sup>17</sup>

Parece, sin embargo, que para encontrar un testimonio cronológicamente seguro de comparación de la vida con la escena hay que esperar a Platón, que escribe en el *Filebo* (50 b): «... en los duelos y en las tragedias y comedias, no sólo en el teatro, sino también en toda la tragedia y comedia de la vida, los dolores están mezclados con los placeres,...». Anota Curtius (p. 203) que en Platón «estas profundas ideas... tienen todavía el esmalte de la primera creación...», y que la metáfora está «en germen». Eso creo yo también; y añadiré que, precisamente por ello, a la formulación platónica de la imagen le falta mucho para alcanzar el complejo desarrollo que luego veremos que alcanza.

Se han señalado varios otros pasajes en que Platón parece haber contribuido al surgimiento de la idea de la vida como teatro. Particular resonancia se ha dado a *Leyes*, VII, 817 a-d, donde Platón compara la actividad de los legisladores y gobernantes de Atenas, que hacen «la más verdadera de las tragedias», con la de los supuestos poetas trágicos foráneos que vienen a pedir permiso para ejercer allí su oficio. Emplea, pues, una bella imagen teatral. con la que, sin embargo, creo que no contribuye directamente a forjar la metáfora que aquí nos interesa. Su intención es sólo ponderar la importancia de la actividad legislativa y de gobierno frente a la libertad de la creación dramática, que no está dispuesto a tolerar; e incluso argumenta frente a ella expropiándole sus términos y conceptos patrimoniales.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Tomo la traducción de C. García Gual en García Gual *et al.* (trad.), *Tratados Hipocráticos*, III, Madrid, Gredos (BCG), 1986.

<sup>16</sup> Véanse Kokolakis, p. 14, y García Gual, p. 16, que recoge también dataciones bastante posteriores.

<sup>17</sup> Desde el punto de vista del contenido, este texto no responde con entera propiedad al que podríamos llamar *sentido pleno* de la metáfora. Como muchos posteriores, echa mano del carácter intrínsecamente ficticio del teatro para poner en evidencia la falsedad de las relaciones humanas; pero en él faltan otros componentes característicos de la metáfora en su forma plena, cual el del entendimiento de la propia vida como un papel que nos impone la fortuna o la divinidad, el de la necesidad de desempeñarlo bien, etc. En todo caso, no se puede negar que ahí tenemos una cierta interpretación global de la sociedad humana a la luz de la imagen del teatro.

<sup>18</sup> Cita el pasaje, sin mayor comentario, Kokolakis, p. 11. Mayor atención le dedica Christian, cuya interpretación compartimos por entero en este punto: «In the *Republic*, Plato banished poets; in the *Laws* he considers banning tragedians» (p. 15).

Algo antes, en I, 644 *d*, Platón imaginaba a cada uno de los seres vivos como una «marioneta divina» (θαύμα θεῖον), fabricada por los dioses con propósitos que a nosotros se nos escapan. Más adelante (VII, 803 *c*), y parece que abundando en la misma imagen, se afirma que el hombre ha sido creado para ser un juguete de Dios (θεοῦ παίγιον). En mi opinión, tampoco ahí tenemos una formulación de la metáfora teatral propiamente dicha, por más que haya claros puntos de contacto.<sup>19</sup> En fin, todavía podríamos señalar en Platón varios otros ejemplos de metáforas teatrales, pero en todos los casos se trata de empleos circunstanciales y meramente retóricos.<sup>20</sup> En todo caso Platón merece, al menos, una mención de honor en la historia de la metáfora teatral de la vida, por cuanto que sí parece haber sido el primero que habló de ella como comedia y tragedia, aunque no llegara a desarrollar todas las virtualidades conceptuales que la idea encerraba en sí.

Nuestra crónica tiene que avanzar ahora por una serie de incertidumbres debidas a los azares de la historia literaria y de la transmisión de los textos. Así nos encontramos con testimonios de tradición indirecta en los que un autor, y a veces al cabo de varios siglos, atribuye a otro de obra total o parcialmente perdida (e incluso a un personaje ágrafo) palabras o ideas pertinentes a nuestro asunto. Mayor problema todavía plantean los textos en los que no se cita a otro autor como padre de la idea, pero cuyas fuentes perdidas cree poder identificar algún filólogo, con la obvia consecuencia de atribuir a la presunta fuente la paternidad de la misma.

Entrando ya en esa serie de testimonios indirectos y dudosos, y ya que acabamos de tratar de Platón, aludiremos, y no más, a uno que podría referirse al gran filósofo. Se trata de un pasaje de Diógenes Laercio (II, 66-67) que contiene un elogio del cirenaico Aristipo, de claras resonancias teatrales pero de carácter circunstancial y escaso porte ideológico.<sup>21</sup> Ahora bien, las atribuciones indirectas pueden llevarnos aun más atrás. Tal ocurre con cierto pasaje de Dión Crisóstomo (XIII, 20) sobre el que planea de manera bastante clara nuestra metáfora, y en la variante de aplicación que yo etiquetaría con el popular lema de que «los ricos también lloran»; pues Dión hace notar a su auditorio que nadie haría representar una tragedia que versara sobre las desdichas de un pobre, y que, en cambio, bien ricos eran los Ateos,

<sup>19</sup> Entre los estudiosos que aducen este pasaje están Curtius, p. 203, Ritter, p. 81, y Kranz, pp. 489 s., todos los cuales parecen considerarlo como antecedente directo de la forma plena de la metáfora. No veo, en cambio, que lo aduzca Kokolakis, cosa que me guardaré de reprocharle. La imagen del *hombre marioneta de los dioses* tuvo luego una tradición propia que rebrota, al menos y que yo sepa, en Horacio (*Sat.*, II, 7, 82), en el pseudo-aristotélico tratado *De mundo*, traducido por Apuleyo (XXVII, 351) y también en Plotino (*En.*, III, 2, 50), aunque en éste de manera marginal, en un contexto en que sí comparece y predomina la metáfora teatral propiamente dicha; véanse Curtius, p. 204 y 208, n. 4, y Christian, p. 4, que afirma, sin testimonio alguno, que esta imagen se encuentra desde Heráclito hasta Páladas.

<sup>20</sup> Véanse los recogidos por Kokolakis, pp. 11 s., y Christian, p. 5, a los que añadiría *Rep.*, IX, 577 *b*.

<sup>21</sup> Según el texto, que traduzco, abreviado, por el que da Kokolakis, p. 15, Aristipo era «capaz de adaptarse al lugar, a la ocasión y al personaje (προσώπῳ) y de responder adecuadamente a cualquier situación... Por esto cuentan unos que Estratón y otros que Platón le dijo: "sólo a tí se te ha concedido saber llevar tanto la clámide como los andrajos"».

Agamenones y Edipos cuyas desgracias todo el pueblo veía y disfrutaba en el teatro. Dümmler, según recuerda Helm (p. 47), opinaba que ahí Dión había utilizado como fuente o modelo a Antístenes, el fundador de la escuela cínica, discípulo directo de Sócrates, al igual que Platón, pero unos veinticinco años mayor que él. Pero la cosa no para ahí, porque, para considerar a Antístenes como fuente de Dión, Dümmler se valía de un pasaje de Eliano (*Varia hist.*, II, 11) en que se afirma que había sido nada menos que el propio Sócrates el que había propuesto a Antístenes la reflexión referida:

«Cuentan que Sócrates —escribe Eliano—, cuando el gobierno de los Treinta, viendo a los famosos eliminados y a los más ricos sometidos a las maquinaciones de los tiranos, habiéndose encontrado con Antístenes le dijo: “no te pese que no hayamos llegado a ser nada grande ni importante en la vida, ni como esos monarcas que vemos en la tragedia, los Atreos aquellos y los Tiestes y Agamenones y Egistos; pues a esos siempre se los presenta degollados y llenos de tragedias y celebrando tristes festines. En cambio no ha habido un poeta trágico tan osado ni tan desvergonzado como para presentar en un drama a un coro degollado”».

Resulta, pues, que al propio Sócrates podría remontar la metáfora del teatro de la vida. Dümmler, como decíamos, se contenta con adjudicársela a Antístenes; y en todo caso parece haber acuerdo —y digámoslo ya de una vez— en que los grandes propagadores de la misma en la Antigüedad fueron los predicadores y *diatribistas* cínicos, aunque también resultara, como de inmediato veremos, muy del gusto de los estoicos.

Pero no acaban ahí los testimonios indirectos que vinculan expresamente a Sócrates con la imagen teatral de la vida. En efecto, un pasaje del *De exilio* (III, 21 ss.) de Favorino de Arles, escrito, al parecer, durante su destierro en Quíos en tiempos de Adriano, hacia el año 130 d. C., y sobre el que luego hemos de volver, nos da a entender con razonable claridad, a pesar de su carácter lagunoso, que su autor atribuía a Sócrates nada menos que la paternidad de la metáfora del teatro de la vida, y en la forma prácticamente *adulta* en que de inmediato vamos a encontrarla en la diatriba cínica y estoica primitiva. En efecto, Favorino dice que Sócrates hacía notar que los actores trágicos obedecen a lo que el autor manda, ya deban desempeñar el papel de un rey, ya el de un mendigo.<sup>22</sup>

En fin, más tardío todavía —del siglo. V d. C.— es el testimonio de Estobeo, que también atribuye a Sócrates, y repetidamente, la comparación de la vida con un drama en los mismos términos que luego harán populares los cínicos y estoicos.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> El pasaje original griego puede verse en la edición de A. Barigazzi, *Favorino di Arelate, Opere*, Florencia, Le Monnier, 1966, p. 377. Más abajo (§ 4, *vid.* nuestra n. 51 y la parte de nuestro texto a la que se refiere) damos una traducción de los párrafos más significativos. Remito además a la introducción y comentario de Barigazzi (pp. 370 y 415), donde se insiste en que Favorino formula expresamente la atribución de la imagen a Sócrates y en la importancia que este hecho tiene. Kokolakis, que se ocupa de Favorino en p. 45, no repara en ese dato, aunque sí cita el papiro, entonces recientemente descubierto, que transmite el texto.

<sup>23</sup> Para los textos de Estobeo remito a Kokolakis, p. 13 y n. 1, donde también recoge una metáfora teatral puesta en boca de Sócrates por Jenofonte (*Mem.*, II, 2, 9): las malas palabras oídas en el seno de la vida familiar no

Hay otro testimonio indirecto al que, en honor al orden histórico, tendríamos que aludir ahora. Se trata de una noticia de Diodoro Sículo (XVI, 87) según la cual el orador y político ateniense Demades, enfrentándose en cierta ocasión a Filippo —de cuya causa era, por otra parte, decidido valedor—, le reprochó que, habiendo recibido de la fortuna el papel de Agamenón, prefiriera comportarse como Tersites. Adviértase que si la anécdota es cierta, vendría a documentar nuestra metáfora en una fecha francamente temprana —digamos que hacia el 340 a. C.— en relación con los testimonios más seguros de su empleo. Y además llama la atención porque presenta dos prototipos teatrales opuestos que se repiten en otras formulaciones de la misma.<sup>24</sup>

He visto que al menos tres de los estudiosos de la interpretación de la vida en clave teatral han sostenido que la misma era ya un tema habitual en la comedia ateniense. Así Kranz (p. 401) afirma expresamente que «La Comedia Nueva helenística tuvo que estar llena de comparaciones entre la vida y el teatro». Sin embargo, apenas aduce testimonios textuales, y los pocos que cita no me parecen de una significación proporcionada a la rotundidad de su aserto.<sup>25</sup> Algo más explícito es Kokolakis (pp. 19-22), que aduce diversos pasajes de cómicos, especialmente de la Media y la Nueva, en los que, en efecto, comparecen varios símiles teatrales; sin embargo, creo que la mayoría de ellos no supera la categoría de los que antes he llamado *empleos circunstanciales*; es decir, de los que se aplican a situaciones particulares, pero no proponen ni sugieren una interpretación total de la vida humana.<sup>26</sup> En cuanto a L. Christian (pp. 9-11, 209-211, nn. 15-17), que se basa sobre todo en la exposición de Kokolakis, ofrece un tratamiento no muy afortunado de este punto: da por admitido, sin prueba alguna, que el tema de la vida como comedia aparece en «few plays of Aristophanes», e implica en la cuestión, a mi entender sin razón alguna, a Eurípides, lo mismo que a Plauto, a quien, junto con Terencio, considera como representante de la «New Comedy».<sup>27</sup> En fin, en aras de la

---

tienen mayor gravedad que las barbaridades que profieren en la escena los actores trágicos. Se trata de un empleo más bien circunstancial, pero lo cercano del testimonio lo hace muy fiable. Barigazzi, p. 415, hace notar que es frecuente en la diatriba cínico-estoica la atribución a Sócrates de dichos y motivos.

<sup>24</sup> Sobre este texto y asunto véanse Helm, p. 49, y Kokolakis, p. 16, que también proporciona algunos datos sobre algunas anécdotas atribuidas a Diógenes el cínico. Los prototipos antagonísticos de Agamenón y Tersites reaparecen luego en Aristón de Quíos, Epicteto y en varios otros autores.

<sup>25</sup> Me atrevería a decir que el testimonio más significativo de los que cita Kranz (*vid.* p. 492, n. 31) es el breve fragmento *adespoton*, 245: «habiendo representado bien el drama de la vida», que se supone cómico, pero que ha sido rescatado de una cita de Clemente Alejandrino (*cf.* Kokolakis, p. 20).

<sup>26</sup> Además del fragmento referido en la nota anterior, y de otros de menor pertinencia, Kokolakis (pp. 19 s.) cita un interesante fragmento de Alexis (Kock, II, 116) en el que, al parecer, compara con los parásitos de la comedia a los personajes públicos faltos de verdadera categoría. También merece atención (*vid.* p. 22) el fr. 223 de Teófilo, en el que se equipara a los medradores de la vida con los personajes cómicos del adulator, el sicofanta y el malvado. Kokolakis proporciona además testimonios curiosos sobre el origen del tópico del *deus ex machina*.

<sup>27</sup> Christian, p. 10, sostiene que hay «a direct comparison between the action of the play and the life of man» en el final del prólogo de los *Menaechmi* de Plauto, y en p. 211, n. 17, añade que ahí tenemos un «use of *theatrum mundi* by Plautus». Me temo que se equivoca: en ese pasaje (*Men.*, 72-76), por lo demás trunco y de texto discutido, me parece claro que *familiae* no significa «families», sino *greges* (es decir, «troupes»). Por tanto, no se compara el teatro con la vida, sino... con el teatro mismo.

brevedad remito al lector a los textos aducidos por esos autores, y sobre todo por Kokolakis; pero antes de dejar de lado este punto, insisto en mi opinión de que en ninguno de tales testimonios está acreditada la metáfora del teatro de la vida en la forma plena, global y, por así decirlo, canónica en que nos la vamos a encontrar en los autores de los que tenemos que ocuparnos a continuación.

Como saben Vds., la *diatriba*, al lado de géneros de mayor porte como el tratado y el diálogo, y del más personal de la carta, fue una de las formas prototípicas de la prosa filosófica antigua.<sup>28</sup> De carácter, como digo, más informal y popular, y en principio dotada de una vocación más práctica y catequética, vino a ser un antecedente del *sermón* cristiano, del cual se valieron ampliamente los filósofos cínicos y sus cercanos parientes los estoicos. Saben también Vds. que, si no como padre, se tiene como el más famoso autor de diatribas griegas al filósofo Bión de Borístenes (c. 325-c. 246), de pensamiento muy afín al del cinismo. Ninguna de ellas nos ha llegado, pero el hecho de que Horacio (*Epi.*, II, 2, 60) hablara de sus *Sátiras* llamándolas *Bioneus sermo* da una idea de lo que Bión había representado en la historia del género.

Pues bien, si no tenemos textos de Bión, sí tenemos algunos de uno de sus seguidores en los que la metáfora de la vida ya tiene un desarrollo pleno; y en alguno de tales textos el propio autor confiesa su deuda con los de Bión. El autor al que me refiero es Teles, un filósofo cínico que, como el propio Bión, vivió en el s. III a. C. De sus diatribas nos han llegado algunos extractos, de entre los que para nuestro asunto es de capital importancia el que sigue:

«Al igual que conviene que el buen actor desempeñe bien el personaje que el autor le atribuya, así también debe hacer el hombre bueno con el que le atribuya la fortuna. Y es que ésta, dice Bión, al igual que una poetisa, unas veces atribuye el papel de primer actor, otras el de segundo, y unas veces el de rey y otras el de un pobre hombre. No pretendas, pues, cuando eres el segundo personaje, el papel de protagonista...» (Teles, II, p. 5, Hense; cf. pp. CVII ss.).<sup>29</sup>

En otros pasajes Teles nos amplía esa idea de la *fortuna autora de tragedias* que, como el resto de la imagen, no cabe duda de que tomó de Bión, aunque no lo cite<sup>30</sup>:

«Al igual que el buen actor (representa) bien el prólogo y bien la parte central y bien el desenlace, así también el hombre bueno (representa) bien el inicio de la vida, bien su parte central y bien su final» (Teles, II, p. 16, Hense).

<sup>28</sup> Para este punto puede verse H. Rahn, *Morphologie der antiken Literatur*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1969, pp. 153 ss.

<sup>29</sup> Christian, pp. 12 s., 211, presenta este testimonio de una manera un poco confusa: lo atribuye directamente a un tratado o diatriba de Bión, «On Temperance», cuando en realidad el texto, según puede verse incluso en la fotocopia que ella misma reproduce en su p. 211, está transmitido como parte del *περί αὐταρκείας* de Teles, al que sólo cita acto seguido como deudor de Bión.

<sup>30</sup> Para este punto véanse las correspondientes anotaciones de Hense y las pp. XLVI y CVII de sus *Prolegomena*.

En fin, en un extracto de otra de sus obras leemos:

«La fortuna, que viene a ser como una poetisa, crea personajes de toda condición: de náufrago, de mendigo, de fugitivo, de hombre famoso, de hombre vulgar».

Y vuelve luego el mismo estribillo:

«Pues el hombre bueno debe desempeñar bien el papel que ella le atribuya» (Teles, VI, p. 52, Hense).

Así pues, quede constancia de que, al menos según mis noticias, la idea de la vida como teatro aparece plenamente desarrollada y documentada fuera de toda duda por vez primera en esos textos de Teles, hacia la mitad del s. III a. C., si bien con referencia expresa a su dependencia de Bión, el cual debió de ser, aunque su contemporáneo, unos cuantos años mayor que él. Con Bión y Teles la metáfora adquiere ya la forma canónica en que la transmite luego, a lo largo de varios siglos, la tradición diatríblica cínica y estoica. Y a esa misma tradición pertenece, precisamente, otro *testimonium antiquissimum* que no podemos omitir: el atribuido al filósofo Aristón de Quíos, que floreció en torno al 250 a. C. y que, al parecer, osciló entre las dos escuelas citadas. Diógenes Laercio (VII, 160) le adjudica un *dictum* que a estas alturas ya nos suena a cosa conocida: el sabio debe hacer como el buen actor, «que, ya asuma el papel de Tersites, ya el de Agamenón, representa uno u otro adecuadamente». <sup>31</sup>

Si los datos que yo he podido recabar corresponden con cierta fidelidad a los realmente disponibles en el *teatro filológico*, nos vamos a encontrar ahora con que, tras los más recientes testimonios enumerados hasta el momento (datables, más o menos, en el último cuarto del s. III a. C.), sobreviene, siempre dentro de las letras griegas, un largo silencio de unos dos siglos y medio, en los que no he visto que haya noticia escrita de nuestra metáfora. Naturalmente, aparte de la salvedad ya apuntada acerca de mi personal capacidad de información, se imponen varias otras como son la de que no deben confundirse los azares de la transmisión con los de la historia literaria, y la de que, como es lógico, no computaré como *testimonio propio* de esa época de silencio el de los simples *autores-marco* que se limitan a transmitirnos uno de época muy anterior (así el de Diodoro Sículo, del s. I a. C., pero que nos daba cuenta de un *dictum* de los tiempos de Filipo). Por lo demás, si puede extrañarnos esa desaparición *guadianesca* de nuestra metáfora en la literatura griega de entre 200 a. C. y 50 d. C., no nos extrañará tanto que rebrote, como tantas otras y con tanta fuerza, en los tiempos en que se está

<sup>31</sup> Sobre esta versión véanse Helm, p. 48; Kokolakis, p. 24, y nuestra n. 24. Puede verse edición bilingüe y anotada del pasaje en A. López Eire, *Diógenes Laercio, Los filósofos estoicos*, Barcelona, PPU, 1990, p. 233. No podemos abordar aquí el problema de la confusión, sobrevinida ya en la propia Antigüedad, entre Aristón de Quíos y el peripatético Aristón de Ceos, cuya *akmé* se sitúa hacia el 225 a. C. Y la confusión era especialmente fácil en latín, donde apenas mediaba diferencia entre *Chius* y *Cius*; de manera que no está del todo claro a cuál de los dos se refiere Cicerón como fuente de su *Cato Maior*, precisamente la obra en que más clara y extensamente se valió de la metáfora teatral de la vida, según luego veremos. Véanse al respecto Hense, pp. XLIII, n. 1, CVII s., CXVI ss.; Otramare, p. 120; P. Wuilleumier (ed.), *Cicéron, Caton l'Ancien*, París, Les Belles Lettres, 1969, pp. 48 s.

gestando ese canto de cisne de la literatura griega antigua que fue su renacimiento del siglo II d. C., centrado en torno a la *segunda sofística*.

#### 4. INTERMEDIO LATINO

Entre el inmenso caudal de ideas con que la *Graecia capta* obsequió a su «fiero vencedor» romano estaba también la que aquí venimos rastreando. Y si es verdad que en las letras latinas antiguas nunca alcanzó tan brillante desarrollo como aún había de tener en las griegas, también lo es que los primeros testimonios latinos son más antiguos —aunque también menos desarrollados— que buena parte de los más conocidos de los griegos. Ello explica, junto con otras circunstancias más obvias, que algún hispanista haya invocado precisamente a autores romanos al tratar de la invención de la visión de la vida como una pieza de teatro.<sup>32</sup>

En el inicio de la historia conocida de nuestra idea en Roma hay que situar —que yo sepa— a Cicerón (ya hemos visto que no aparece en Plauto, como alguno había creído, e ignoramos si en sus *Sátiras Menipeas* Varrón había echado mano de un tópico tan querido para los correligionarios de Menipo). La obra fundamental de Cicerón a considerar, aunque no la primera en que el tema aparece, es su *Cato maior*, en el que es deudor de Aristón de Quíos (¿o de Ceos?),<sup>33</sup> y sin duda en este punto; pero, por vía de uno u otro Aristón, es claro que la deuda última la tiene Cicerón con la diatriba bionea.

Para empezar, el Cicerón-Catón nos dice que no es razonable pensar que la naturaleza —ya no la fortuna—, que ha trazado bien las restantes partes de la vida, descuide la última, la vejez, como un poeta torpe que descuidara el último acto de su obra (§ 5). Luego tenemos un pasaje en el que compara a los ancianos rodeados de justo prestigio con los buenos actores:

«me parece que han representado hasta el final la comedia de la vida y que, como los actores inexpertos, no se han hundido en el último acto» (§ 64).

Más sustancioso es aquel otro en que la metáfora se emplea para censurar a quienes tienen un obstinado apego a la vida:

«Cada cual debe contentarse con el tiempo de vida que se le da. Pues tampoco el actor, para complacer al público, tiene por qué actuar hasta el final de la pieza, si es que se gana la aprobación en los actos en los que aparezca. Tampoco el sabio tiene por qué llegar hasta el “aplaudido” [del final]; pues el breve tiempo de una vida es bastante largo para vivir bien y honradamente» (§ 69-70).

En fin, ya cerca del término de la obra, y como a modo de cláusula, se nos dice que

<sup>32</sup> Así, por ejemplo, Vilanova, p. 153, que, apoyándose en Valbuena, habla de las *Epístolas* de Séneca como «la fuente más remota de la idea del gran teatro del mundo».

<sup>33</sup> Véase lo dicho en la n. 31 sobre la confusión, ya antigua, entre los dos filósofos homónimos. Willeumier, en su edición allí citada del *Cato maior* (p. 48), y en el correspondiente lugar del texto, se inclina por la tesis de que el *Aristo* citado por Cicerón en el § 3 es *Ceus* (que adopta como *lectio difficilior*) y no *Chius*.

«la vejez es como la escena final de un drama, en la cual debemos prevenir la fatiga, y sobre todo cuando nos asalta la saciedad» (§ 85).

Pasando por alto algún otro reflejo de menor cuantía en el propio *Cato maior* (§ 48, 65), cabe reseñar en Cicerón otras manifestaciones, y algunas anteriores, de la imagen teatral de la vida. De particular interés, por su relativa originalidad frente al principio de la adaptación al papel asignado por la suerte (cf. Helm, 49, n. 1), me parece un pasaje del *De officiis* (I, 31, 114) en que Cicerón nos aconseja:

« Que cada cual, pues, procure conocer su propio talento y se muestre agudo juez de sus buenas y malas cualidades; no sea que los cómicos parezcan tener más sabiduría que nosotros. Pues ellos no escogen las mejores obras, sino las que mejor se les acomodan».

Pone luego varios ejemplos concretos referidos a actores y obras del tiempo, y concluye:

«¿Es que un actor se va a dar cuenta de esto en la escena y el hombre sabio no va a hacerlo en la vida?».

En fin, como el tiempo nos va apremiando, me excuso de glosar ahora otros pasajes ciceronianos en que la imagen comparece, pero en términos menos significativos.<sup>34</sup>

El segundo clásico latino que en el orden histórico reclama un lugar en nuestra crónica es Horacio. En el primero —aunque no parece serlo en el tiempo— de sus *Bionei sermones*, hay una indudable manifestación de nuestra metáfora a la que veo que en general no se ha prestado mucha atención (por ejemplo, Ultramare no le dedica ninguna); y ello tal vez porque el poeta la introduce con una llaneza que lo lleva a prescindir de cuanto considera obvio o redundante, lo que no sería de extrañar si, como parece probable, ya por entonces el tema de la comedia de la vida, y más en el género diatribico, se había convertido en un mero tópico. Como es sabido, la *Sátira*, I, 1, se inicia con un tema característico de ese género: el de la *mempsimoiría* que lleva a cada cual a renegar de la propia suerte y a ambicionar, al menos de palabra, la condición ajena: el viejo militar envidia al marino mercante, y éste, metido en la borrasca, pondera la vida militar; el abogado maldice del cliente mañanero, añorando la plácida vida del campesino que, a su vez, cuando ha de acudir a resolver asuntos en la urbe, dice que sólo allí se vive como hay que vivir. En fin, Horacio nos invita a figurarnos que entonces aparece un *deus*, que hace realidad los *desiderata* de todos aquellos descontentos, a los que luego trata de despedir así:

*hinc uos, / uos hinc mutatis discedite partibus*: «¡Hala, venga, marchaos con vuestros papeles cambiados!» (17-18).

Se trata —claro está— de «papeles teatrales», el único sentido que ahí puede tener *partes*; aunque, como antes apuntaba, ése es también el único término técnico de la escena que

<sup>34</sup> Vid.: *Ep. ad Q.fr.* I, 1, 16; *Parad. Stoic.*, III, 26; *De fin.*, I, 15, 49; cf. Hense, pp. CXIV ss.; Helm, p. 49; Ultramare, p. 122; Wuilleumier, pp. 33, 51; Kranz, p. 492; Kokolakis, pp. 28 ss.; Christian, pp. 16s.



Horacio emplea en el texto.<sup>35</sup> Se han señalado otras metáforas teatrales en Horacio, siempre en el ambiente *diatribico* de sus *Sátiras* y *Epístolas*. Así, en *Epi.*, I, XVII, argumentando en favor de Aristipo, capaz de adaptarse a cualquier situación, frente al maximalismo doctrinario de Diógenes, escribe:

«El uno [Aristipo] no esperará por un manto de púrpura: vestido con cualquier cosa irá por los más frecuentados lugares, y sin desentonar llevará una u otra máscara (*personam*). El otro [Diógenes] evitará la clámide tejida en Mileto como cosa peor que un perro o una culebra, morirá de frío si no le devuelves sus andrajos...» (vv. 25-32).<sup>36</sup>

Y ya es hora de dirigir nuestra atención al escritor latino antiguo que más ampliamente se sirvió de la metáfora del teatro de la vida; cosa nada extraña si consideramos que, al menos según el criterio de las obras conservadas, podemos decir que es también el más importante autor de diatribas latinas. Me refiero, naturalmente, a Séneca el filósofo, al que como antes decíamos, algunos estudiosos de las literaturas modernas han llegado a presentar como la fuente más antigua del gran teatro del mundo.<sup>37</sup> No es tal la realidad, según ya hemos podido comprobar; pero es verdad que Séneca le tomó especial apego a nuestra imagen, según él mismo reconoce. En efecto, en una de sus *Epistulae ad Lucilium* —que en realidad casi pueden considerarse como diatribas—, tras afirmar que los hombres a los que la gente considera felices se ven obligados a representar el papel de tales (*agere felicem*) incluso entre las mayores penas, prosigue Séneca:

«Tengo que usar muchas veces de esta comparación (*exemplo*), pues ninguna otra expresa con más fuerza esta farsa (*mimus*) de la vida humana, la cual nos asigna un papel que malamente hemos de representar. Aquel que en la escena avanza fastuoso y dice altivo:

“Mirad que yo impero en Argos: Pélope el reino me ha dejado, por donde el Helesponto y el mar Jonio el Istmo ciñen,”

ése es un esclavo, que recibe cinco moyos de grano y cinco denarios al mes» (80, 7).

Y la metáfora prosigue, para insistir en lo falso y pasajero de las grandezas humanas. Pero lo que, sobre todo, hay que ver en este pasaje es que ya Séneca consideraba como un tópico por cuyo empleo casi había que justificarse el de la consideración de la vida como una farsa teatral. Ello no le impidió valerse de ella en bastantes otros lugares, sobre todo de sus cartas; pero como no tenemos tiempo para detenernos en todos ellos, glosaremos sólo otras dos muestras especialmente representativas del modo, ya muy elaborado, en que Séneca nos presenta la idea.

<sup>35</sup> Para este pasaje véanse Helm, p. 51 y n. 2, que recoge el parentesco, de clara estirpe *biónica*, con Máximo de Tiro XXI, 1 (sobre el cual *vid. infra* n. 57), señalado ya por Kiessling (*cf.* la correspondiente nota de A. Kiessling-R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus, II: Satiren*, Berlín, Weidmann, 1961<sup>8</sup>); Fraenkel, *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957, pp. 90 ss.; Kokolakis, p. 32 y n. 3.

<sup>36</sup> Véanse Kokolakis, p. 32; Christian, p. 24. Otra metáfora teatral de Horacio, aunque de un tipo particular, la hemos señalado *supra*, n. 19.

<sup>37</sup> Véase lo dicho en nuestra n. 32.

*Quomodo fabula, sic uita*, «como una comedia, así es la vida» —escribe nuestro filósofo; «pues lo que importa no es lo que dura, sino lo bien que se haga» (*Epi.*, 77, 20.). En la carta anterior (76, 31), encaminando otra vez la imagen hacia la denuncia de las vanidades de la vida —y propiciando con ello la ulterior asimilación cristiana de la misma—, nos había advertido:

«Ninguno de esos a los que ves cubiertos de púrpura es feliz; no más que uno de aquellos a los que las obras de teatro asignan en la escena el cetro y la clámide. En presencia del público han entrado llenos de arrogancia y subidos en sus coturnos; tan pronto salen, se descalzan y vuelven a su propia estatura.»

A Séneca tampoco se le ocultó la rentabilidad que la imagen de la escena de la vida podía tener en un género como el de la *consolatio*, que él cultivó tan asidua y brillantemente. Y así, en la dirigida a Marcia (*Marc.*, 10, 1), tras insistir en que todos los bienes de la vida, empeizando por los propios hijos, son *alieni commodatique apparatus* —«ornamentos ajenos y prestados»—, echa mano de nuestra idea:

«La escena se adorna con aditamentos tomados en préstamo y que han de tornar a sus dueños; algunos se devolverán al primer día, otros al segundo, pocos quedarán hasta el final».<sup>38</sup>

A partir de Séneca no abundan en la literatura latina, a diferencia de lo que ahora veremos que ocurre en la griega, las manifestaciones del *theatrum mundi*. Dentro de la literatura no cristiana, el último testimonio de cierta importancia del que tengo noticia es uno, más bien breve, que aparece en el texto versificado que cierra el cap. 80 del Satiricón de Petronio. Los versos que nos interesan han planteado problemas a ciertos editores, que sospechan que nos han sido transmitidos en lugar ajeno al que les correspondía. Cita y comenta largamente el pasaje el gran humanista del siglo XII Juan de Salisbury (*Polycraticus*, III, 7-8, pp. 179 ss.),<sup>39</sup> en la que puede considerarse como la única contribución medieval de cierta sustancia —al menos en latín— a la historia de la humana comedia. El texto de Petronio, que es el que nos interesa ahora, plantea también ciertos problemas de forma e interpretación, aunque su sentido general parece claro. Tras hablar de lo mudable de las —digámoslo así— amistades de fortuna, y recurriendo a la metáfora del juego de dados, el poema petroniano dice más o menos lo que sigue:

<sup>38</sup> Otros lugares de Séneca en los que, con mayor o menor razón, se han señalado comparencias de metáforas dramáticas: *Epi.*, 8, 8; 47, 14; 74,7; 84, 9; 111, 3; *Prov.*, II, 9-11; 12; *Ben.*, II, 16, 2; 17, 2; 29, 3; cf. Hense, p. XCIII; Helm, pp. 51 s.; Oltramare, p. 276; Kokolakis, pp. 37 s.; Christian, pp. 18 s.

<sup>39</sup> Cito por la edición de J. A. Giles, *Joannis Sarisberiensis... Opera omnia*, vol. III, Oxford, 1848. La cita está al final del cap. 7, y la mayor parte del 8 (*De Mundana comoedia, vel Tragoedia*) puede considerarse como glosa de la misma; cf. Curtius, pp. 205 s.; Christian, pp. 63 ss.

«La compañía representa en la escena su comedia: a aquél se le llama padre, a este hijo, y aquel otro lleva el nombre de rico. Luego, cuando la obra pone fin a los papeles cómicos, vuelve la verdadera faz y la simulada desaparece».<sup>40</sup>

En fin, el último texto latino antiguo no cristiano en el que tengo noticia de que se hayan señalado con fundamento empleos de símiles teatrales de la vida humana es del satírico Juvenal, y concretamente su *Sátira*, XIV (256 ss.), en la que viene a afirmar que no hay espectáculo comparable al de las cotidianas inquietudes de los hombres movidos por el amor a las riquezas. Verdad es que la comparación de Juvenal liga a la vida con los espectáculos del teatro, al parecer más bien con los cómicos; pero no corresponde exactamente al tipo que nosotros llamaríamos canónico de la metáfora escénica de la vida, por cuanto lo que ahí se pondera es, simplemente, la condición —digámoslo así— espectacularmente ridícula de los diarios afanes de los hombres, sin profundizar en los rasgos más propiamente morales del símil.<sup>41</sup>

## 5. LA LITERATURA GRIEGA IMPERIAL

Pero, entretanto, la imagen del teatro de la vida había rebrotado en las letras griegas, en las que conocería una singular fortuna hasta el final de la Antigüedad. Los testimonios a considerar ahora nos vienen, tanto como de los cínicos, de sus no lejanos parientes los estoicos, con los que aquéllos compartían, entre otras cosas, gran parte del legado de la tradición moral diatríblica. Sin embargo, no sólo tenemos manifestaciones filosóficas de nuestra metáfora: la idea ya había pasado a formar parte del arsenal de la tópica retórica; y así, en alas del espectacular renacimiento de la oratoria y, en general, de la cultura griega que se dio en el s. II d. C. al amparo de la llamada *segunda sofística*, acabó por abrirse camino en todas las parcelas de las letras.

El primer testimonio que en el riguroso orden de la historia veo que hemos de traer a colación ahora corresponde a una personalidad humana e intelectualmente atípica: la del judío helenizado Filón de Alejandría, un aproximado coetáneo de Cristo (*fl.*, c. 40 d. C.), y lejano antecedente del neoplatonismo de su correligionario Plotino. En sus escritos ha señalado Kokolakis (pp. 35 s.) una serie de símiles teatrales, el más interesante de los cuales me parece ser el que compara el universo —no la vida humana— con una representación teatral.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Sigo el texto —no la traducción— de M. C. Díaz y Díaz, *Petronio Árbitro, Satiricón*, Barcelona, Alma Mater, 1969.

<sup>41</sup> Véase Kokolakis, p. 42, que sugiere alguna otra reminiscencia escénica en el mismo autor. Christian, p. 26, cita además VI, 655 ss., donde Juvenal censura a las mujeres romanas echando mano de personajes femeninos de la mitología griega. En mi opinión, aunque sea obvio el papel desempeñado por el teatro en la difusión de la misma, no tenemos ahí un auténtico ejemplo de símil teatral de la vida.

<sup>42</sup> Véase también Christian, pp. 42 ss., que sugiere algunos parentescos de la imagen propuesta. En otro judío helenizado no muy posterior, el historiador Josefo, señala Kokolakis, p. 39, un símil escénico que recuerda un tanto, aunque tenga un sentido inverso, al de Plutarco a propósito de Demetrio con que abríamos estas páginas: comentando la historia de Saúl, afirma Josefo que las personas de condición humilde, al verse elevadas al poder, abando-

Entre la escuela cínica y la estoica parece que se movía Dión de Prusa, apodado Crisóstomo (c. 40 d. C.-p. 111 d. C.), sobre cuyo testimonio (XIII, 20), que, como veíamos, algunos han considerado como debido al propio Antístenes, padre y maestro del cinismo, no vamos a volver ahora. Sí habría que añadir otro pasaje suyo en que compara la vida humana con un «cortejo» (πομπή), considerando los cambios que en ella se producen cada día (LXIV, 2, 341), variante de nuestra imagen que luego vemos reaparecer en Luciano.<sup>43</sup>

Contemporáneo de Dión fue el humilde y magnánimo Epicteto (c. 50-c. 120 d. C.), al que debemos —mediante la labor editora de su discípulo Arriano— el que quizá pueda ser considerado como el más importante *corpus* conservado de ética estoica en lengua griega. Epicteto es una figura capital en nuestra crónica, pues su obra —gracias a las traducciones latinas y vernáculos de las que fue objeto en el Renacimiento— vino a ser uno de los principales y más inmediatos modelos seguidos por cuantos recrearon la vieja imagen del teatro de la vida en los siglos XVI y XVII.

Ya Hense (pp. XLVI s., CVIII, CX, CXII, etc.) advirtió el parentesco de Epicteto con la diatriba cínica de Teles y por vía de ella con la del propio Bión; y entre los indicios claros de ese parentesco cuenta precisamente la imagen cuya tradición venimos rastreando. Mirando a la ulterior fortuna de la obra del propio Epicteto, tanto o más que sus largas y densas *Diatribas*, debemos tomar en consideración su *Enchiridion*, el manual en que se recoge lo sustancial de su doctrina. En efecto, esa breve obra conoció una notable difusión a partir del Renacimiento. Entre nosotros tuvo traductores y glosadores tan ilustres como el Brocense y Quevedo, pero se han señalado huellas suyas en autores españoles bastante anteriores.<sup>44</sup>

El capítulo XVII del *Enchiridion* es un *locus classicus* de nuestro tema:

«Recuerda que tú eres el actor que el autor quiera: si quiere que de una obra corta, de una obra corta; si de una larga, de una larga; si quiere que representes a un mendigo, representalo con talento; si quiere que hagas de cojo, de magistrado o de hombre vulgar, esto es lo que te toca a tí: representar bien el papel que te haya sido asignado; en cambio, el escogerlo es cosa de otro».

La huella de los viejos testimonios diatrínicos antes aducidos en este texto es tan evidente que no parece necesario subrayarla; pero no menos clara resultará para cualquier mediano conocedor de las modernas literaturas europeas la que este texto dejó a su vez en el tratamiento que tales literaturas dan a la vieja idea. Por lo demás, aunque ya no podemos entretenernos

---

nan sus buenas cualidades y «como en una escena, dejando sus costumbres y maneras cual si fueran máscaras, las cambian por la audacia» (*Ant.*, VI, 263-264).

<sup>43</sup> Cf. Helm, p. 45; para otros pasajes de Dión véase Kokolakis, pp. 44 s. Para el aspecto del *cambio de papeles*, del que Dión parece dar un testimonio más bien temprano, véase más abajo nuestras observaciones sobre su discípulo Favorino.

<sup>44</sup> Véanse para este punto: Valbuena, pp. XLVI ss.; Vilanova, pp. 155, 162, 164 ss., 174 s.; Jacquot, p. 362; P. Jordán de Urries (ed.), *Epicteto, Pláticas*, I, Barcelona, Alma Mater, 1957, pp. LXXV ss. P. Ortiz García (trad.), *Epicteto, Disertaciones por Arriano*, Madrid, Gredos (BCG), 1993, pp. 36 ss.

ahora en su comentario, conste que la imagen aparece bastantes otras veces en la obra conservada de Epicteto, y, aunque en formas varias, siempre con el mismo contenido fundamental.<sup>45</sup>

Siguiendo adelante en el tiempo, saltaremos sobre la figura de Plutarco, de quien ya hemos dicho bastante más arriba,<sup>46</sup> para ocuparnos de la de un contemporáneo y, al parecer, amigo suyo que reclama a voces un lugar de honor en la historia del *theatrum mundi*. Me refiero al ya citado Favorino de Arelate, un representante típico de la segunda sofística (c. 80/90-c. 150 d. C.). La aportación de Favorino a nuestro asunto no ha sido debidamente valorada hasta la fecha, que yo sepa; y ello sobre todo porque los textos a considerar, los de su tratado *De exilio* (περὶ φυγῆς), sólo nos son conocidos gracias a uno de los afortunados hallazgos papirológicos del presente siglo.<sup>47</sup>

Barigazzi, editor y comentarista de Favorino, valora como fundamental un punto del tratamiento que el pintoresco sofista da a la metáfora escénica de la vida: el ya comentado antes de que atribuye expresamente su paternidad a Sócrates, aunque, al parecer, siguiendo una práctica habitual en la tradición cínica.<sup>48</sup> Otro posible rasgo de originalidad de Favorino parece verlo Barigazzi en su ponderación del cambio de papeles en la escena como símil de los azares de la existencia humana, una dimensión de la metáfora que, aunque sin los contenidos éticos que en Favorino saltan a la vista, veremos que adquiere gran desarrollo en Luciano; pero, como hemos anotado en su lugar, ya Helm había identificado en Dión Crisóstomo un brote de semejante idea.<sup>49</sup> En fin, también pudiera ser significativo, en cuanto que testimonio de una adscripción más estoica que cínica, el hecho de que Favorino no atribuya a la Τύχη, sino al θεός la autoría y dirección del *drama de la vida*.<sup>50</sup> Por lo demás, creo que no sería temerario afirmar que no hay texto antiguo en el que la imagen del *theatrum mundi* como lección de moral aparezca tan detalladamente expuesta como en el de Favorino que a continuación me permito traducir:

«El propio Sócrates, siempre [imitando a la vida], consideraba que los actores de las tragedias obedecen al autor cuando los envía a donde a él le place, y ora representan a Agamenón reinando, ora a Télefo mendigando y a Tideo exiliado y a Filoctetes cojeando, ora al ... Primero eran pues ..., ahora en cambio..., aplicándose con su voz y con su atuendo a lo que conviene al drama, y no asustándose porque un momento antes habitaban las regias casas de Micenas y habían heredado de sus mayores el cetro de Pélope y poseían el vellocino de oro y reinaban sobre el Peloponeso entero, y en cambio en el mismo teatro y en el mismo día,

<sup>45</sup> Los pasajes de los que tengo noticia son: *Diatr.*, I, 24, 15; 29, 41; IV, 1, 165; 2, 10; 7, 13 [cf. fr. 11].

<sup>46</sup> Añádanse los datos de Kokolakis, pp. 40 s.

<sup>47</sup> El único estudio monográfico de nuestro tema en el que he visto que se trate de Favorino es el de Kokolakis, p. 45; pero su referencia es bastante sumaria, y opino que no hace justicia a la importancia de este autor. Según ya indiqué en la n. 22, me atengo a la excelente edición comentada de Barigazzi (1966). La *editio princeps* del nuevo texto papirológico data, que yo sepa, de 1931 (cf. Kokolakis, p. 45, n. 2).

<sup>48</sup> Véase *supra* n. 22 y el texto al que se refiere. Barigazzi trata de la cuestión en sus pp. 370 y 415.

<sup>49</sup> Véanse *supra*, n. 43, y Barigazzi, p. 415.

<sup>50</sup> Véase Barigazzi, pp. 370 s.

cubiertos de andrajos mendigan en las puertas ajenas; es decir, sin preocuparse para nada porque

“primero era Edipo un varón dichoso  
y luego, en cambio, vino a ser el más infeliz de los mortales”.

En efecto, ellos saben —creo yo— que ninguna de esas cosas es propia de ellos, ni los reinos, ni la riqueza, ni las moradas de Áleo, rico en oro, ni tampoco el linaje de Tántalo o de Lábdaco, ni la pobreza ni el exilio, sino (que son) cosas del mito y del autor; y que es necesario que ellos representen cada vez destinos diferentes, hasta que lleven a término el drama. Pues bien, ¿es que nosotros nos vamos a indignar al tener que obedecer en el drama de la vida al dios que es autor de todo este mundo, en caso de que nos ordene representar una vez a poderosos, otras a exiliados, o bien unas veces a hombres ricos y otras a mendigos? ¿Y acaso cuando están en los gobiernos y soberanías los actores se consideran ilustres y felices, creyendo seguras las cosas presentes, y en cambio desdichados en las desgracias y destierros, como privados de todas las cosas, y no que se han cambiado las prendas del atuendo y la máscara, y que por dentro son los mismos, como sus cuerpos (?), los que desde muchachos han representado por dentro (?) a gobernantes y emperadores, cambiándose todos los atuendos según las representaciones?» (III, 1-3).<sup>51</sup>

El pasaje, como puede verse, no tiene desperdicio. Por ello, y porque no es tan conocido ni accesible como sería de desear, no creo que deba disculparme por lo dilatado de la cita.

Y así llegamos al más prolífico cultivador antiguo de la imagen teatral de la vida humana y al que tal vez contribuyó más a su reviviscencia renacentista, aunque esto último gracias, sobre todo, a la difusión que a su obra dio Erasmo.<sup>52</sup> Me refiero a un viejo conocido de nuestro homenajeado: al inclasificable Luciano de Samósata, cuya *akmé*, como Vds. saben, se sitúa hacia mediados del s. II d. C.

Como era de esperar, el uso que Luciano da a nuestra metáfora no tiene el tono ejemplarizante con que la hemos visto empleada en los diatribistas estoicos y cínicos.<sup>53</sup> Para él parece tratarse de uno más de los muchos lugares comunes que la retórica pone al servicio de su sarcástica visión de la condición humana, aunque haya que reconocer que le supo sacar más jugo que la mayoría de sus anteriores usuarios. Naturalmente, no entraremos en la debatida y ya aludida cuestión de las fuentes literarias y filosóficas empleadas por Luciano ni, en parti-

<sup>51</sup> Traduzco por el texto de Barigazzi, pp. 377 s., sin señalar las partes restituidas y sí, como se ve, las lagunas e incertidumbres. La restitución «[imitando a la vida]» no la incluye Barigazzi en el texto, pero la recoge en el aparato como de otros editores. El texto subsiguiente expone la idea de que lo importante para un actor no es la talla del personaje representado, sino la calidad de su propia actuación. La imagen está presente también en otras partes del mismo tratado.

<sup>52</sup> De la fortuna renacentista de Luciano da una excelente síntesis J. Alsina en su Introducción a Espinosa Alarcón, A. (trad.), *Luciano, Obras*, I, Madrid, Gredos (BCG), 1981, pp. 55 ss. Para España véase además Vilanova, pp. 155 ss.

<sup>53</sup> Con razón concluye Kokolakis, p. 58, que lo que más llama la atención en el tratamiento del tema que hace Luciano con relación a la tradición anterior es la ausencia del «precepto ético de que el hombre sabio debe representar con eficacia cualquier papel que le haya asignado Dios o la *Tyche*...».

cular, en la de si dependía o no de Menipo de Gádara en el grado y medida en que opinaba Rudolf Helm.<sup>54</sup>

Quien, como nosotros, tenga tasado su tiempo, y por ello se vea obligado a contentarse con hacer una *antología lucianesca* de la metáfora escénica de la vida, no tiene ante sí una tarea fácil, pues son muchos los pasajes en que se valió de ella. Un razonable criterio, que yo intentaré seguir, podría ser el que dé preferencia a los que parecen haber tenido mayor éxito en la posteridad.

En la *Necymantia* o *Menipo* (§ 16) tenemos otro *locus classicus* de nuestro asunto. Luciano, hablando por boca de su admirado Menipo, no empieza comparando la vida con un drama —como hace en varios otros lugares—, sino con un gran «cortejo» o «procesión» (πομπή), una imagen que ya veíamos en Dión de Prusa. Ahora bien, como afirma Helm (p. 45), ahí Luciano se ha limitado a introducir una mera «variación retórica» de la metáfora fundamental del drama humano. Por lo demás, Luciano no parece mostrarse muy innovador en el tratamiento de la ya consabida imagen; pero sí pone el acento en algunos aspectos o derivaciones particulares que en la tradición anterior no estaban tan en primer plano. Así ocurre con una de las más sustanciosas *moralejas* a las que el símil teatral de la existencia humana acaba dando lugar: la de que, además de que las galas y vanidades del teatro-mundo concluyen —digámoslo así— con el *final de la fiesta*, en el propio transcurso de la vida-representación los actores pueden verse obligados a cambiar de papel, pasando de altos personajes a mendigos o viceversa. Por lo demás, ya hemos visto por testimonios anteriores, sobre todo por el de Favorino, que no se trata de una idea novedosa.

«A la vista de todo esto —dice Menipo— la vida humana me pareció como un largo cortejo. La Fortuna organiza y dispone cada circunstancia, asignándole a los integrantes del cortejo atuendos distintos y variados. A uno lo coge y, si tal es su destino, lo viste de rey poniéndole una tiara en la cabeza; entregándole escuderos, corona su cabeza con una diadema, mientras al otro le pone ropas de criado. A uno le hace ser hermoso y lo adorna; a otro ser feo y le da un aspecto ridículo. Y, según yo creo, conviene que el espectáculo sea variado: muchas veces, en medio de la procesión [la Fortuna], cambia los atuendos de algunos sin dejar que lleguen al final del modo en que primeramente se les mandó; al contrario, dando una vuelta a las cosas, a Creso, por ejemplo, lo obliga a tomar el atuendo de criado y de prisionero, y a Meandrio, que en un tiempo iba en el cortejo con los criados, le hace ocupar el trono del tirano Polícrates» (*Nec.*, 16).

Luciano nos recuerda luego el consabido momento en que cada cual ha de devolver su atuendo, al final de la procesión, y censura a quienes se quejan de la Fortuna, porque le han tomado apego a sus transitorias y prestadas galas. Y al final acaba desembocando en la forma tradicional, canónica y *ortodoxa* —la estrictamente teatral— de nuestra metáfora:

<sup>54</sup> No hará falta recordar que gran parte del interés que Helm muestra por la metáfora teatral (pp. 44-53) se debe a su intento de rastrear las relaciones de Luciano con Menipo. Puntos de vista más modernos ofrece Bompaire, que se ocupa de la imagen escénica en Luciano en sus pp. 438 s. Para el estado actual de la *Quellenforschung* lucianea véase Alsina, pp. 36 ss.

«Creo que muchas veces habrás visto sobre el tablado del teatro a los actores de tragedias. En razón de la representación ahora son Creontes y luego se convierten en Príamos o Agamenones. Y alguno, si así le toca hacerlo, primero tiene que representar con mucha solemnidad el papel de Cécrope o de Erecteo, y al poco rato, si se lo ordena el autor, viene a parar en criado. Cuando la obra ya ha alcanzado su final, cada uno de ellos, despojándose del vestido bordado de oro, quitándose la máscara y apeándose de los coturnos, se va por ahí, pobre y menospreciado; y ya no es Agamenón, el hijo de Atreo, ni Creonte, hijo de Meneceo, sino que se llama Polo, hijo de Caricles de Sunio, o Sátiro, hijo de Teogitón de Maratón. Así son las cosas de los hombres o, al menos, esa idea me hice al verlos entonces» (*ibid.*).

Recordaré ahora que no es este el único pasaje lucianesco donde se encuentra la idea de los cambios de personaje durante la representación dramática que es la vida; así, por ejemplo, en uno del *Nigrino* (§ 20) en que se nos invita a despreciar los bienes de la Fortuna considerando con qué facilidad en la vida, «como en un drama de muchos personajes», se pasa de ser señor a ser criado, de rico a pobre, etc., y viceversa. Y de la tradicional idea del *final de la comedia*, que reduce a los altos personajes a la condición de hombres vulgares, también hay en Luciano varios otros testimonios (*Apol.*, 5; *Nave*, 46). Otras veces recurre Luciano a la metáfora del teatro para denunciar la hipocresía o incompetencia de ciertos supuestos sabios y filósofos (*Icarom.*, 29; *Pesc.*, 31); o bien para introducir la moraleja de que *más dura será la caída* cuanto más encumbrado esté el personaje que la sufre. Eso es lo que hace el zapatero Micilo, cuando dialoga con su elocuente gallo, en el que se han reencarnado sucesivamente Pitágoras y otros sabios (*Sueño*, 26), dando a nuestra metáfora un giro de notable originalidad; pues compara la vida de los grandes de este mundo no con una representación dramática *normal*, sino con una en que sobrevienen accidentes imprevistos que convierten la tragedia en ridículo esperpento:

«Y luego, cuando caen —dice el resignado zapatero hablando de los reyes y tiranos—, se parecen mucho a los actores de tragedia, a muchos de los cuales podemos ver, mientras son Cécrope, Sísifo o Télefo, luciendo diademas, espadas con puño de marfil, agitada cabellera y clámide bordada en oro. Mas, si como ocurre a menudo, uno de ellos da un traspies y cae en plena escena, forzosamente levanta la risa del público al romperse la máscara con diadema y todo, llenándose de sangre su verdadera cabeza, y dejando al descubierto gran parte de sus piernas; de manera que se ve que por debajo del vestido sólo hay míseros andrajos y que las ataduras de los coturnos que llevaba resultan feísimas e inadecuadas a la talla de su pie».

Y remata Micilo su parlamento con una frase muy significativa:

«¿Ves, querido gallo, como me has enseñado a mí también a hacer comparaciones?».

En efecto, es claro que aquí Luciano se ríe un poco de su propio arte, al reconocer, y cargando las tintas, que las metáforas teatrales se habían incorporando ya al más cotidiano arsenal de la retórica. Y por si cupiera duda de ello, basta dar un vistazo a un pasaje del *Nigrino* (8-12) en el que uno de los supuestos interlocutores se dilata en un preámbulo en el



que hace amplio uso de la metáfora del teatro, aunque aplicada a una situación particular. En un primer momento, el otro personaje se confiesa admirado y dice :

«¡Qué hermoso proemio, a la usanza de los maestros de oratoria!».

Ahora bien, el otro reincide en la comparación escénica, y su interlocutor, cansado y deseoso de entrar ya en materia, acaba por exclamar:

«¿No acabará hoy este hombre con sus múltiples metáforas sobre la escena y la tragedia?».

En fin, acabemos nosotros, al menos, con el comentario de las que emplea Luciano, pues todavía tenemos que ocuparnos de unos cuantos autores más.<sup>55</sup>

El emperador filósofo, Marco Aurelio, en sus *Meditaciones*, escritas en los años inmediatamente anteriores a su muerte en el año 180 d. C., se sirve, por lo menos, un par de veces de nuestra imagen. En una y otra ocasión la aplica en un sentido netamente estoico: la muerte natural del sabio no es como la retirada de un actor que se marchara de la escena antes de haber dado cabo a su papel y terminado la obra (III, 8); y a la hora de abandonar esta vida, el hombre no debe descarsarse con el destino, pues ello sería como si un cómico se insolentara con el magistrado que lo haya contratado (XII, 36).<sup>56</sup>

El orador y filósofo Máximo de Tiro (c. 125-c. 180) es una figura de la segunda sofística que no podemos pasar por alto ahora, aunque ya lo hayamos mencionado antes a cuento de una de sus *Dissertationes*, en la que aborda el mismo tópico de la μεμψιμοιρία o descontento con la propia suerte que había tratado Horacio en *Sat.*, I, 1.<sup>57</sup> Más dilatado, y conforme en la mayoría de los puntos al tipo que ya vamos viendo canonizado por la tradición diatróbica, es el empleo de la metáfora escénica que hace Máximo en otro lugar,<sup>58</sup> pero no refiriéndose a la vida del común de los hombres, sino sólo a la de los filósofos, que deben estar dispuestos para afrontar cualquier asunto, como los buenos actores lo están para representar cualquier papel. Es de notar además que, al igual que en Favorino, en Máximo aparece Dios, y no la fortuna, como autor del drama a representar.

No vamos a demorarnos en otras figuras de las letras griegas no cristianas de los tiempos de la segunda sofística que nos proporcionan testimonios circunstanciales, menores o de segunda mano, como Elio Aristides<sup>59</sup> o los ya citados Dión Crisóstomo, Claudio Eliano y

<sup>55</sup> Para otros pasajes de Luciano véase el tratamiento, especialmente completo y profundo, que hace Kokolakis, pp. 52-58. Christian, pp. 27-34, hace algunas interpretaciones discutibles, pero también observaciones de interés.

<sup>56</sup> Otros pasajes menos relevantes de Marco Aurelio en Kokolakis, pp. 47 s.; Christian, pp. 21 s.

<sup>57</sup> Vid. *supra* n. 35; cf. Helm, p. 51; Kokolakis, pp. 48-50. El parentesco parece que fue identificado por vez primera por Kiessling, en su edición anotada de Horacio. El pasaje más significativo es el que dice: «Y si alguno de los dioses, como en un drama, desvistiendo a los actores, a cada cual de su vida y atuendo presentes, se los cambiara por los del prójimo, entonces aquellos mismos añorarían los anteriores y se quejarían de los presentes» (XXI, 1).

<sup>58</sup> Se trata de VII, 1 ss. (= Trapp, I, 1 ss.). Sobre sus características dignas de reseña véase Barigazzi, pp. 371 y 415.

<sup>59</sup> Para Aristides remito a las noticias que proporcionan Kokolakis, pp. 50 s., y Christian, pp. 45 s.

Diógenes Laercio; ni en los novelistas Aquiles Tacio, Caritón de Afrodísíade, Longo y Heliodoro, en los que Kokolakis (pp. 59 ss., 68 ss.) ha señalado bastantes símiles escénicos, de carácter más bien retórico y escasa densidad ideológica, aunque resulte realmente llamativa su abundancia en el último de los autores citados. En cambio, sí nos exige una consideración particular el neoplatónico Plotino (c. 205-270 d. C.), porque, aparte de que se sirvió con cierta amplitud, originalidad y —desde luego— oscura profundidad de nuestra idea, parece haber ejercido, a través de la traducción latina de su obra, debida al filósofo y humanista Marsilio Ficino —también traductor latino de Platón—, una cierta influencia en la recepción renacentista de la misma.<sup>60</sup>

En un dilatado pasaje de *Enn.*, III, ii, 15-16, Plotino se vale de repetidos símiles dramáticos, y parece como si pretendiera hacer una síntesis de la metáfora ya clásica, en su versión cínico-estoica, con la idea platónica del hombre como *juguete divino* (al menos en cuanto a los aspectos más externos y triviales de su existencia), y algunas creencias de estirpe pitagórica (transmigración de las almas). Su objetivo es, por lo demás, un punto clásico de toda teología moral: como dice Kokolakis (p. 65), Plotino pretende «reconciliar la idea de la divina providencia con la responsabilidad humana»<sup>61</sup>; pero no menos importante para él es afirmar la autonomía moral y afectiva del *alma interior* del hombre, a la que no afectan los azares de la vida que tan bien simbolizados quedan con los que se pueden presenciar en la escena, y que no deben tomarse más en serio que si en ella se desarrollaran:

«Mas las matanzas y todas las muertes y las tomas y saqueos de ciudades deben ser contemplados exactamente como en los escenarios de los teatros: todo son trueques, cambios de disfraces y representaciones de lamentos y gemidos. Pues aun en esta vida, en cada caso de la vida real, no es el alma interior, sino la sombra exterior del hombre la que gime y se lamenta y hace todo lo que hace teniendo por escenario la tierra entera, donde se han montado escenarios en muchos sitios» (*Enn.*, III, iii, 2, 45-50).<sup>62</sup>

Por lo demás, si prescindimos de los testimonios, ni muy originales ni muy extensos, del declamador Himerio, del orador y filósofo Temistio (XXI, 251, *cf.* Helm, p. 52), del emperador Juliano el Apóstata y de alguna otra figura de aun menor relevancia de la sofística del s. IV,<sup>63</sup> poco más que nada nos queda sin decir sobre la historia de la imagen del teatro de la vida en la literatura pagana de la Antigüedad, que bien podríamos rematar con el bello y bien conocido epigrama de Páladas (*AP*, X, 72), un oscuro poeta alejandrino —como Kavafis— de en torno al año 400 (*cf.* Curtius, p. 204; Kokolakis, p. 80):

«Escena y comedia es la vida toda. Aprende a actuar,  
dejando de lado la seriedad, o sufre los dolores».

<sup>60</sup> Véanse Jacquot, pp. 350 ss.; Christian, pp. 73 ss.

<sup>61</sup> Véanse además Gomperz, pp. 296 ss.; Kranz, p. 493; Christian, pp. 51-55; y *supra* nuestra n. 19.

<sup>62</sup> Me valgo de la traducción de J. Igal, *Plotino, Enéadas III-IV*, Madrid, Gredos (BCG), 1985, p. 72, que en la correspondiente nota advierte sobre el empleo del símil teatral en otros autores.

<sup>63</sup> De todos ellos trata Kokolakis, pp. 73 ss.

## 6. LA LITERATURA CRISTIANA ANTIGUA

Hemos avanzado mucho en el tiempo; pero entretanto se había ido consolidando una particular variante de la cultura antigua, la cristiana, que, junto con tantas otras ideas del legado clásico, asimila también —y a no mucho tardar— la de la interpretación de la existencia humana en clave teatral. Y no hará falta subrayar las posibilidades que la imagen brindaba a la catequética cristiana, sobre todo en la vertiente en que se la podía utilizar para fomentar el desamor a las vanidades humanas recordando que, concluida la representación, el hombre habría de encontrarse a solas con lo que realmente era.

Algunos estudiosos de nuestro tema, al parecer llevados por un entusiástico afán de buscar siempre los que pudiéramos llamar *primeros brotes* de cada una de sus facetas o variantes, han intentado rastrear manifestaciones del *theatrum mundi* ya en los primeros textos de la literatura cristiana, empezando por los del propio san Pablo.<sup>64</sup> Pisando ya sobre terreno más seguro, vemos que en su *Protréptico* (4, 58), escrito hacia el año 200, san Clemente de Alejandría apela a la comparación con una farsa teatral, pero no para referirse a la vida humana en general, sino para describir y condenar la conducta —demasiado humana— que los paganos atribuían a sus dioses.<sup>65</sup> Tampoco les veo mucha envidia a los símiles escénicos que, como no podía ser menos, hace Tertuliano en su *De spectaculis*.<sup>66</sup> De mayor densidad ideológica parece, en cambio, el desarrollo que Orígenes hace del ocasional *théatron* de san Pablo, demostrando además, como hace notar Kokolakis (pp. 63 s.), un gran dominio de la tópica escénica. Sin embargo, tenemos que llegar a la *patrística ilustrada* del siglo IV para encontrarlos con una asimilación plena, e incluso enriquecida, de la vieja metáfora por parte de los escritores cristianos.

Así, san Gregorio Nazianzeno, en la oración fúnebre dedicada a su hermano Cesario, del año 368, emplea varias metáforas teatrales de vieja estirpe; sólo la vida en Dios merece estima,

«pues lo demás es como actuar para los otros y sobre una escena que a toda prisa se levanta y se deshace, que se desmonta enseguida con mayor facilidad que se arma, según se puede

<sup>64</sup> El *locus classicus* es I Cor., IV, 9, que en el texto de la Vulgata reza: *Puto enim quod Deus nos Apostolos novissimos ostendit, tamquam morti destinatos: quia spectaculum [θέατρον] facti sumus mundo et angelis et hominibus*. Desde luego que ahí tenemos un símil escénico, pero de sentido muy elemental: como reconoce Kokolakis, p. 35, el término sobre el que gira tiene ahí el sentido de «humiliating spectacle», con lo que creo estamos bastante lejos de la forma propia de la metáfora; cf. Curtius, p. 204

<sup>65</sup> Para Clemente véanse Curtius, p. 204; Kokolakis, p. 62.

<sup>66</sup> Considero desproporcionada la importancia que Christian, pp. 36 y s., da a este autor en la historia de nuestra imagen. Que Tertuliano hablara de la escena, era algo obvio en una obra dirigida a acabar con ella; pero creo que esa indeseable proximidad con la misma le impide utilizarla como verdadero referente metafórico. Lo que Tertuliano dice recuerda más bien a lo que Platón (*Leyes*, VII, 817 a-d, cf. *supra* n. 18) pensaba hacer con los ingenuos tragediógrafos foráneos que solicitaban permiso para ejercer su arte en la Atenas que él soñaba.

ver de todos los cambios de la vida y de la prosperidad, que se muda de arriba abajo» (X, 5).<sup>67</sup>

Pero la más extensa, profunda e influyente formulación específicamente cristiana de la imagen del teatro del mundo que nos ha llegado de la Antigüedad —un verdadero *clásico* en su historia— es sin duda la debida a san Juan Crisóstomo, ya de finales del s. IV.<sup>68</sup> Los textos a considerar son, sobre todo, dos de sus *Homiliae in Lazarum*; es decir, sobre un ejemplo tan espectacular de cambio de papeles al término de la comedia de la vida como es el texto evangélico de la parábola del rico «epulón» y el pobre Lázaro (*Luc.*, 16, 19-31). Según estima Jacquot (p. 354), su tratamiento por san Juan Crisóstomo debió de proporcionar a Calderón el modelo inmediato de su Pobre y su Rico de *El gran teatro del Mundo*.

Aparte valores intrínsecos, hay una circunstancia que contribuye a explicar la notable fortuna que el texto de san Juan Crisóstomo tuvo en la posteridad: de varias de las homilias de esta colección, y desde luego de la que ahora más nos interesa, la II, circuló en el Renacimiento una traducción latina debida a Erasmo, que también podría haberse servido de ella en algún pasaje de su *Laus stultitiae*.<sup>69</sup> Resulta, pues, que a través de Erasmo llegaron al Humanismo europeo dos de las fuentes capitales antiguas de nuestra metáfora: la obra de Luciano y la de san Juan Crisóstomo (las otras fuentes de primer orden entiendo yo que son Séneca, Epicteto y Plotino).

El Crisóstomo cristiano se demora en la metáfora del teatro, echando mano de buena parte de las facetas e ideas particulares que ya conocemos por la tradición anterior:

«Pues al igual que en la escena comparecen unos hombres llevando las máscaras de reyes y generales, de médicos y oradores, de sofistas y de soldados sin ser ellos nada de eso, así también en la vida presente pobreza y riquezas son sólo máscaras. En consecuencia, al igual que si, sentado en el teatro, ves que uno de los que abajo actúan lleva la máscara de rey, no lo consideras feliz ni crees que sea rey, ni quisieras ser como él (sino que habiendo visto que es un hombre de la calle —un cordelero o un calderero o cosa por el estilo—, no lo consideras feliz en razón de su máscara o su atuendo, ni juzgas por tales cosas su clase social, sino que lo menosprecias por la poca categoría que en lo demás tiene), así también aquí, sentado en el mundo —τῷ κόσμῳ καθήμενος—, como en un teatro y mirando a los que representan en la escena, cuando veas a muchos ricos, no creas que de verdad son tales, sino que llevan

<sup>67</sup> Traduzco por el texto que da Kokolakis, p. 77, junto a varios otros testimonios; véase también Christian, pp. 37 s.

<sup>68</sup> Como ya advertíamos al principio, ahí reside una importante omisión del libro de Curtius, sobre la que llamó oportunamente la atención María Rosa Lida; véase *supra*, n. 10. Sorprendentemente, tampoco hay mención de las *Homiliae in Lazarum* en el correspondiente capítulo de Kokolakis (pp. 78 s.), que, en cambio ofrece numerosas muestras menores tomadas de las *Homiliae in Matthaëum*. Sí cita la II Christian, que añade algún otro pasaje (pp. 34 s.).

<sup>69</sup> La de Erasmo es precisamente la versión latina que recoge, afrontada al texto griego de la homilía II, Migne, *Patrologia Graeca*, 48 (título: *De Lazaro conciones*). En la parte que nos interesa podemos leer: *Quodsi detraxeris illi personam...*, a compararar con *Laus Stult.*, XIX: *Si quis histrionibus in scena fabulam agentibus personas detrudere conetur...*

las máscaras de ricos. Pues como aquél que en la escena hace de rey o de general a menudo resulta ser siervo de los que venden higos o uvas en la plaza, así también muchas veces ese rico resulta ser más pobre que todos. Y si le quitas la máscara, desvelas su conciencia y te metes en su pensamiento, descubrirás allí una gran pobreza de virtud y que es el más despreciable de todos los hombres» (*Homil. in Laz.*, II, 3, Migne, PG, 48, 986).

Al final del párrafo —y para concluir con la metáfora— el Crisóstomo, como dice Jacquot (p. 354), «evoca... la melancolía del espectáculo que se acaba al llegar la noche»:

«Y al igual que, cuando el anochecer cae sobre los teatros y los espectadores se han marchado, ellos, los que a todos parecían reyes y generales, saliendo afuera y quitándose el atuendo de la representación, se muestran como lo que son realmente, así también ahora, cuando ha sobrevenido la muerte y se ha acabado el teatro, todos, dejando las máscaras de la riqueza y de la pobreza, se han ido allá y, juzgados sólo por sus obras, muestran quiénes son de verdad ricos y quiénes pobres; quiénes son honorables y quiénes no son nada» (*Homil. in Laz.*, II, 3, Migne, PG, 48, 986).

No menos interesante, aunque construida con las mismas ideas y con muy similares palabras, es la VI de las *Homiliae in Lazarum*, en la que ya no vamos a detenernos.<sup>70</sup>

Los dos últimos testimonios cristianos antiguos en lengua griega que, según mis noticias, merece consideración en nuestra crónica corresponden a dos hombres de formación neoplatónica. Discípulo directo de la desdichada Hipatia, en Alejandría, había sido Sinesio de Cirene, que a principios del s. V escribió sus *Relatos egipcios* o *Sobre la providencia*, curiosa mezcla de anecdotario histórico-novelesco, de recopilación de noticias sobre la religión egipcia tradicional y de tratado filosófico-moral. Sinesio se sirve largamente de la imagen de la que él llama la «gran obra teatral del universo», aunque sin aportar ninguna innovación de primer orden. Sí es notable en su caso que el tratamiento de la imagen no siga la línea específicamente cristiana que ya hemos visto trazada por san Juan Crisóstomo, y que mira ante todo a la denuncia de lo ficticio y caduco de las vanidades humanas, y a la consideración del día supremo en que la función concluye. En efecto, Sinesio se mantiene en una línea más bien filosófica, y que continúa la iniciada en los viejos testimonios diatrínicos de la imagen: insiste sobre todo en la necesidad de mirar, más que a la categoría del personaje que nos ha tocado representar, a la exigencia de representarlo bien:

«El hombre virtuoso puede comportarse siempre adecuadamente, ya interprete a un pobre ya a un monarca: la máscara no tendrá importancia...» (13, 106 a-c).<sup>71</sup>

<sup>70</sup> La parte del texto que nos interesa se encuentra en su §5, Migne, PG, cols. 1034 s. No parece existir traducción latina de Erasmo, tal vez porque la homilía sólo fue conocida fragmentariamente durante bastante tiempo (vid. Migne, *ibid.*, cols. 1027 ss.).

<sup>71</sup> Sigo la traducción de F. A. García Romero (trad.), *Sinesio de Cirene, Himnos, Tratados*, Madrid, Gredos (BCG), 1993, p. 198. El pasaje de interés es bastante más amplio. Véanse además los testimonios que dan Kokolakis, pp. 80 ss., y Christian, pp. 39 ss.

Algo más joven que Sinesio debió de ser Teodoreto de Cirro, que, según nos hace ver Kokolakis (p. 83), se valió del pasaje antes comentado de Plotino en el que el gran maestro del neoplatonismo utilizaba el símil escénico para explicar la providencia divina. Kokolakis señala además muchos otros empleos ocasionales de la imagen en los escritos del famoso teólogo y polemista.

A un estricto coetáneo de Sinesio —y africano como él—, san Agustín de Hipona, corresponden las únicas aportaciones dignas de nota que yo sepa que hizo la latinidad cristiana antigua al desarrollo de la idea del teatro del mundo. Ninguna de ellas brilla por su extensión, pero sí tiene cierto interés una en la que, al igual que hará Shakespeare en el famoso monólogo de Jaques de su *As you like it* (act. II, esc. VI, 136 ss.), ensarta el tema de la escena de la vida con otro gran tópico de la literatura europea: el de las edades del hombre.<sup>72</sup> San Agustín, en su *Enarratio in Psalmum CXXVII* (15, 35 ss.), tras hacernos ver que cada una de nuestras edades supone la muerte de la anterior, transfiere la imagen a las generaciones, que por un tiempo se solapan, pero para acabar desplazándose unas a otras:

«En fin, ¿te han nacido los hijos para vivir contigo en la tierra o más bien para echarte fuera y sucederte? Pues los niños que nacen parece que dicen a sus padres: “Venga, id pensando en marcharos, para que también nosotros podamos hacer nuestra comedia (*mimum nostrum*)”. Pues comedia es toda la vida del género humano...».<sup>73</sup>

## 7. CONCLUSIÓN

Pero aquellos ya no eran buenos tiempos para el teatro mismo, y no podían ser mejores para una metáfora que en él se fundara. Luego, en los siglos medievales, y según ya advertíamos a propósito de Juan de Salisbury, casi desaparece; y a ese respecto creo que no le falta razón a L. Christian (p. 71) cuando —quizá en términos demasiado tajantes— atribuye tal hecho a la circunstancia de que los letrados medievales, aunque tuvieran noticia literaria de la imagen, «nunca habían visto una pieza representada en un teatro».

Durante siglos, en griego y en latín, la escena de la humana comedia había servido como vehículo de un ancho caudal de sabiduría moral y práctica.<sup>74</sup> Desde un primer momento la

<sup>72</sup> Según Kranz, p. 491, el tema de las edades del hombre nace como derivación del del *theatrum mundi*: si la vida se veía como un drama, también ella debía acomodarse al esquema helenístico de los cinco *actus*. Añade que luego se amplía el número de las edades a siete y hasta a diez. Sin embargo, no da testimonios antiguos al respecto, y a mí mismo me extraña no haber visto otro que el de san Agustín.

<sup>73</sup> Más fugazmente reaparece la imagen teatral en otros pasajes agustinianos. Puramente ocasional es su utilización para hacer ver el peligro de escándalo que las polémicas internas en la Iglesia suponen para los débiles en la fe, que están mirando a sus dirigentes *tamquam in teatro uitae huius* (*Epi.*, 73, 8). Tampoco tiene mayor sustancia un pasaje de uno de los *Sermones* (178, 7, 11, cf. Cesario de Arles, *Serm.*, 140, 552, 34) en el que, tras narrar un edificante ejemplo en que dos hombres rivalizan en mutua generosidad, compara la escena a un *certamen o pugna* (no a una comedia), y acaba exclamando «*Theatrum mundus, spectator deus!*».

<sup>74</sup> Tanto Helm, p. 47, como Kokolakis, pp. 9 s., ofrecen esquemas del conjunto de las enseñanzas morales de los que la imagen se hizo portadora.

imagen había enseñado el espíritu de conformidad con la propia fortuna, y —ya con un sentido más positivo— de adaptación a los diversos y cambiantes papeles que la suerte puede depararnos; pues, en efecto —y esta es una de las grandes lecciones a aprender—, en el transcurso de la comedia un mismo actor puede tener que encarnar a personajes muy diversos. Además —y como dice Helm— del buen actor también hay que aprender el arte de retirarse a tiempo, sin alargar innecesariamente la propia permanencia en la escena. Por otra parte, la vieja imagen también dejaba al descubierto lo banal y efímero de las galas humanas, y el hecho de que los poderosos no sólo no están libres de desgracias, sino que incluso pueden verse más expuestos a los grandes golpes de la fortuna. En fin, ya en un contexto moral cristiano, la gran metáfora se prestaba como pocas para dejar en evidencia las vanidades de este mundo, y para recordar al hombre la inexorable perspectiva de ese anochecer en que el teatro se acaba y hay que rendir cuentas, sin otro atuendo ni patrimonio que las propias obras, al gran autor y espectador del drama.

Cierto es que el recurso a los símiles escénicos había llegado a trivializarse para convertirse en un *locus communissimus*; pero su renacer en las modernas literaturas europeas dejó clara la fecundidad de la vieja imagen con la que la Antigüedad había figurado tantas veces la vida y la muerte de los hombres.

A ella había recurrido también el emperador Tiberio, al pronunciar la *laudatio funebris* de Augusto. Según nos cuenta Dión Casio (LVI, 4 s.), dijo entonces, para describir la solemne circunstancia y su papel en ella, que iba a ser todo el pueblo romano quien hiciera aquel elogio; pues él, como en un coro de teatro, se limitaría a pronunciar las palabras principales, y todos a una cantarían el resto. No desentonaba el símil en el homenaje póstumo a quien, pocos días antes, en su lecho de muerte había preguntado a sus amigos «si les parecía que había representado bien la comedia de la vida (*mimum uitae*)», para luego despedirse de ellos con una *cláusula* de comedia en versos griegos:

«Si ha estado bien la pieza, dadnos vuestro aplauso  
y despedidnos todos con alegría» (Suet., *Aug.*, 99,1).<sup>75</sup>

*José Luis Moralejo*  
Universidad de Alcalá

---

<sup>75</sup> Agradezco a los profesores J. S. Lasso de la Vega, A. López Eire y Eduardo Acosta su ayuda en la interpretación de algunos de los textos griegos aducidos.

## Reminiscencias de Virgilio y Estacio en la expedición nocturna de Serpilo y Celedón del *Bernardo* de Balbuena

La principal obra del apartado novelesco o de aventuras de la épica culta del Siglo de Oro es *El Bernardo* o *La victoria de Roncesvalles* (1624), de Bernardo de Balbuena,<sup>1</sup> que puede considerarse la principal epopeya barroca hispana. Su tema central es la lucha de Bernardo del Carpio contra los franceses hasta vencerlos y matar en Roncesvalles a su héroe Roldán, aunque se entremezcla con una multitud de elementos ficticios de la más diversa índole, en especial la tradición caballeresca (duelos, magia, etc.), la clásica (héroes homéricos), y la nacional (exaltación nacional: historia, paisajes, etc.). El *Orlando furioso* de Ariosto y el *Orlando innamorato* de Boyardo son sus antecedentes y modelos directos, y también la *Arcadia* de Sannazaro, y además la presencia de épicos clásicos en esta epopeya se halla claramente testimoniada, según estudios de van Horne, que elabora una relación de fuentes clásicas, aunque limitada en este caso a Virgilio, Ovidio y Lucano.

La comunicación analiza en concreto las fuentes clásicas de la expedición nocturna de Serpilo y Celedón del *Bernardo* (8, 145-207), ejemplo de combate por sorpresa, al amparo de la noche y contra un enemigo dormido, que es una clara imitación de episodios semejantes en la épica latina, en concreto de la aventura de Niso y Eurialo (Verg. *Aen.* 9, 176-449), y de la de Dimante y Hopleo (Stat. *Theb.* 10, 262-448). También se han tenido en cuenta sus dos imitaciones renacentistas, las de Ariosto en su *Orlando furioso* (18, 165 - 19, 16), y Tasso en su *Gerusalemme liberata* (12, 2-18 y 42-69), que pudieron servir de modelo directo de Balbuena, es decir, de intermediarias entre él y los textos clásicos que imitan.

El punto de partida del estudio ha sido el examen de las reminiscencias clásicas que se observan en las comparaciones del *Bernardo*. Balbuena, sin embargo, es un autor con grandes dotes imaginativas y muy prolífico, de manera que a partir de una comparación clásica es

---

<sup>1</sup> La edición utilizada, a falta de modernas, es la aparecida en *Poemas épicos* I, ed. C. Rosell, (*Biblioteca de Autores Españoles*, 17), Madrid, Rivadeneyra, 1851, 139-142, que se cita por libros y octavas, y luego entre paréntesis por la página y número de octava en la misma página, para facilitar su localización. El comentario más completo es el de J. van Horne, «*El Bernardo*» of Bernardo de Balbuena. *A study of the Poem with particular attention to its relations to the epics of Boiardo and Ariosto and to its significance in the Spanish Renaissance* (*Studies in Language and Literature*, 12), Illinois, University, 1927, sobre todo su apartado de fuentes, pp. 100-112.



capaz de elaborar varias comparaciones de contenido casi totalmente renovado, pero que conservan algún indicio o detalle que permite entrever su procedencia y origen. Ha sido precisamente una comparación el indicio que ha permitido evidenciar influencias distintas a la de Virgilio, que van Horne considera exclusiva.<sup>2</sup> Se trata de la comparación estaciana del tigre de Hircania con Serpilo, un héroe cansado de matar enemigos dormidos, que aparece en una interesante octava:

Cual tigre hircana en el aprisco mudo,  
harta de degollar grueso ganado,  
la tierra en roja sangre, y el membrudo  
lomo de nuevas manchas salpicado,  
carleando cesa un rato, y en menudo  
anhelar cobra aliento el pecho airado,  
y mientras del destrozo se retira,  
cuanto el hambre menguó crece la ira.  
8, 180 (p. 228, 5)

Esta estrofa no es otra cosa que una bella imitación del mismo pasaje de la *Tebaida* (10, 288-292: *Caspia non aliter magnorum in strage iuuenicum / tigris, ubi inmenso rabies placata cruore / lassauitque genas et crasso sordida tabo / confudit maculas, spectat sua facta doletque / defecisse famem*), y por tanto confirma la presencia de diversos modelos en el referido pasaje.

Una vez evidenciada la presencia directa de modelos distintos a Virgilio, el análisis del pasaje del *Bernardo* se realiza mediante un estudio comparativo con los demás, centrado en cuatro elementos fundamentales: la importancia de la noche y del sueño, el papel de los dos amigos expedicionarios, el catálogo de sus víctimas y, finalmente, cómo les sorprenden y matan cuando regresan de su expedición. Como introducción, se detalla a continuación la situación y contexto general en que se desarrollan estos pasajes, en el que llama la atención el hecho de que en las tres epopeyas modernas los atacantes sean musulmanes (caracterizados como moros o sarracenos), y en cambio sus víctimas sean cristianos.

En el *Bernardo*, se inserta en la salida del Cardiloro en busca de su amada Florinda, a la que, después de la expedición de Serpilo y Celedón, consigue secuestrar, pero regresando dicho Cardiloro es sorprendido por una escuadra enemiga que le mata.

En la *Eneida*, la guerra acaba de empezar y todavía no se han dado enfrentamientos. Los rútuos, encabezados por Turno, han atacado el campamento teucro, pero los troyanos (en ausencia de Eneas, que ha ido a Palanteo), se han refugiado en su propio campamento sin salir a la llanura. Entonces Niso decide atacar por la noche a los rútuos, y Euríalo le acompaña.

En la *Tebaida*, la guerra ya lleva varios días y han muerto ya cuatro de los siete caudillos: Anfiarao, Tideo, Hipomedonte y Partenopeo. En ese momento se produce la expedición nocturna de Tiodamante, con treinta argivos, contra Tebas. Con él van Dimante y Hopleo, que se

<sup>2</sup> Por tanto, es errónea su afirmación (p. 108) en que considera a Virgilio como fuente directa del pasaje, sin tener en cuenta los elementos de Estacio y otros autores.

arriesgan a salir a recuperar los cuerpos de sus jefes (Partenoepo y Tideo, respectivamente, caídos en combate), y hacer su funeral.

En el *Orlando furioso* —que, aunque inspirado en Virgilio, muestra paralelismos puntuales con Estacio—, se trata de dos guerreros, Cloridano y Medoro, al servicio de Dardinelo, muerto a mano de los francos de Carlomagno, que salen también en expedición nocturna para recuperar el cadáver abandonado de su jefe.

En la *Gerusalemme liberata* —que se basa sólo en Virgilio—, se trata de la expedición nocturna de Clorinda, una mujer, y Argante, defensores de Jerusalén, para quemar la torre de madera con que los cristianos quieren batir las murallas de la ciudad.

## 1. LA NOCHE Y EL SUEÑO

Al comienzo de la aventura aparece siempre el tema del sueño del campamento contrario, elemento importante, pues el sueño implica una falta de vigilancia y protección que los expedicionarios pueden aprovechar para conseguir su objetivo. El sueño es, en palabras de Serpilo

El sueño es viva imagen de la muerte,  
o ser muerte caliente o muerte fría,  
dormir en nudo oscuro y paz interna,  
o noche temporal o noche eterna.  
»Mira cuán cerca están nuestros contrarios  
de pasar de un extremo en otro extremo,  
y del cielo y sus altos lacunarios  
la nueva luz que sola adoro y temo.  
8, 160-161 (p. 227, 5-6)

La importancia de ambos elementos hace que se repitan periódicamente a lo largo del episodio, con una serie de implicaciones básicas: el sueño no sólo es consecuencia de la noche y de la necesidad de descanso, sino también de la bebida, es decir, que se trata de un sueño profundo, agravado por la pesadez del vino que han bebido:

y el gallardo Serpilo, que el vecino  
campo advierte en quietud y sueño vano,  
y de las ya dormidas centinelas  
los muertos fuegos y acabadas velas,  
8, 145 (p. 226, 10)

al sordo amparo de esta noche muda  
8, 147 (p. 226, 12)

ya con el vino y la pasada vela (...)  
blanda cama les daba el suelo duro.  
8, 163 (p. 227, 7)

La combinación de descanso y pesadez la resalta Virgilio en la *Eneida* (9, 189-190: *lumina rara micant, somno uinoque soluti / procubuere, silent late loca*; y 9, 316-317: *passim somno uinoque per herbam / corpora fusa uident*), y también Ariosto (18, 172: *il campo dorme, e tutto è spento il fuoco, / perchè dei Saracin poca tema hanno. / Tra l'arme e' carriaggi stan roversi, / nel vin, nel sonno insino agli occhi immersi*), pero no, en cambio, Tasso (12, 2: *al sonno invita / l'ombra omai fatta più tacita e bruna*). También aparece, aunque de pasada, en la *Tebaida* (10, 326: *quarta soporiferae superabant tempora nocti*).

## 2. LOS DOS AMIGOS

Serpilo y Celedón acompañan a su capitán en su expedición para secuestrar a Florinda, cuando pasan ante un campamento cristiano que descansa. Serpilo es el primero en evidenciar su deseo de combatir, y entonces Celedón decide acompañarle. Aquél intenta disuadirle, diciéndole que es muy joven y que debe quedarse para que, si él muere, haga sus funerales, y también para no dejar sola a su anciana madre:

y si moría, morir con esperanza  
de pío entierro y de cruel venganza.  
»A este fin te dejaba, oh caro amigo,  
y por tu anciana y tierna madre ausente,  
de su larga vejez único abrigo  
8, 158-159 (p. 227, 3-4)

Se trata de los mismos argumentos que utiliza Niso para disuadir a Euríalo en la *Eneida* (9, 212-216: *te superesse uelim; tua uita dignior aetas. / sit qui me raptum pugna pretioque redemptum / mandet humo, solita aut si qua Fortuna uetabit, / absenti ferat inferias decoretque sepulcro. / neu matri miserae tanti sim causa doloris*), y que tienen una cierta reminiscencia en Tasso (12, 5), pues Clorinda pide a Argante que, en caso de morir ella, que él cuide de su padre y de sus esclavas y les lleve de regreso a casa.

Pero Celedón no se deja convencer, y Serpilo le dice que él, que es mayor y tiene más experiencia, irá delante: «ven tras mí», 8, 160 (p. 227, 5). La expresión no figura en Virgilio, pero sí que la pronuncia Dimante ante Hopleo en la *Tebaida* (10, 363: *sed nunc prior ibo*), y aparece en Tasso, pero a la inversa, en la respuesta de Argante a Clorinda (12, 9: *seguirò l'orme tue*).

Después, Serpilo pide permiso a Cardiloro para partir, ya que el enemigo duerme, y aprovechando esta circunstancia, agravada por el vino, como se había dicho, puede causarle muchas bajas:

en sueño están y en vino sepultados,  
8, 146 (p. 226, 11)

El motivo es el mismo que aparece en la *Eneida* (9, 236: *somno uinoque soluti*).

Además, Serpilo le dice que duda si es un dios quien le inspira el deseo de realizar una gran hazaña, incluso con desprecio de su propia vida:

»Que a mí no sé cual dios el pecho ardiente  
a tan heroica empresa me levanta,  
y al muerto real de esta dormida gente  
ahora me arroja con violencia tanta.  
8, 148 (p. 226, 13)

Se trata del deseo de grandeza que motiva a Niso en la *Eneida* (9, 184-187: «*dine hunc ardorem mentibus addunt, / Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido? / aut pugnam aut aliquid iamdudum inuadere magnum / mens agitat mihi nec placida contenta quiete est*»), que reproduce literalmente Tasso (12, 5: «*Buona pezza è, signor, che in sè raggira / un non so che d'insolito e d'audace / la mia mente inquieta: o Dio l'inspira, / o l'uom del suo voler suo Dio si face*»).

Entonces Celedón le dice que le espere —aunque el otro no le hace caso— y también pide permiso a su capitán con emocionadas palabras que recuerdan a Horacio y que insisten en la estrecha amistad que les une:

»El que allí ahora en temeraria muerte  
un campo asalta de enemigos lleno  
de esta alma es la mitad... (...)  
juntos nacimos; la dichosa suerte  
juntos nos dio una patria, un pueblo, un seno,  
un gusto, unos placeres, una vida,  
que ahora teme amor verla partida. (...)  
[no] permitas que a los que hizo uno la suerte  
en vida, no los haga dos la muerte.  
8, 151-152 (p. 226, 16-17)

Un razonamiento mucho más escueto es el de Euríalo en la *Eneida* (9, 199-200: «*mene igitur socium summis adiungere rebus, / Nise, fugis? solum te in tanta pericula mittam?*»), semejante al de Cloridán en Ariosto (18, 171: «*E verrò anch'io, / anch'io vo'pormi a si lodevol pruove, / anch'io famosa morte amo e disio*). Ambos son menos expresivos que las palabras que Argante dirige a su compañera Clorinda en Tasso (12, 7: «*Tu là n'andrai —rispose— e me negletto / qui lascerai tra la vulgare gente? / ... / No, no; se fui nell'armi a te consorte, / esser vo'nella gloria e nella morte*»).

### 3. CATÁLOGO DE VÍCTIMAS

Al llegar al campamento enemigo, Serpilo comienza a matar (8, 162-180). Entre sus víctimas, Coello, Marcio y Catino presentan detalles virgilianos y estacianos. Primero es Coello, el músico, que en su última agonía arranca unas notas de su instrumento musical:

como el sueño le halló en su fantasía,  
 las manos en la cítara, dormía. (...)  
 segó el alfanje el desmayado cuello;  
 estremeciose el cuerpo, el pecho brama,  
 y al palpitar las manos con instancia  
 en las cuerdas formaron consonancia.

8, 170-171 (p. 227, 15-16),

Su muerte se inspira en la de Yalmeno (*Theb.* 10, 304-10: *traxerat insomnis cithara ludoque suprema / sidera iam nullos uisurus Ialmenus ortus, / Sidonium paeana canens; huic languida ceruix / in laeuum cogente deo, mediaque iacebant / colla relicta lyra: ferrum per pectus Agylleus / exigit aptatamque caua testudine dextram / percutit et digitos inter sua fila trementes*).

Después es la muerte de Marcio y Catino, jugadores y bebedores, que perecen hartos de vino:

Marcio y Catino, grandes bebedores,  
 que parte de la noche han ocupado  
 con la taza y los dados, en vapores  
 del dulce mosto el sueño habían brindado:  
 los enjutos barriles por las flores,  
 cada uno sobre el suyo recostado,  
 dormían en torno de la mesa y fuego  
 adonde el vino los dejó y el juego.

Debía de soñar Marcio que brindaba,  
 y abriendo la ancha boca, bebió entero  
 el sangriento cuchillo que llegaba  
 de degollar al torpe compañero:  
 triste el alma salió en ver que dejaba  
 posada tan alegre, cuando el fiero  
 golpe por quien la suya dio Catino,  
 en vez de roja sangre vertía vino.

8, 172-173 (p. 227, 17-18),

Sus muertes parecen inspirarse en tres personajes, dos virgilianos y uno estaciano. En el primer caso tenemos primero al jugador Serrano (*Aen.*, 9, 335-337: *qui plurima nocte / luserat... multoque iacebat / membra deo [sc. Baccho] uictus*) y después, y sobre todo, el bebedor Reto (*Aen.* 9, 347-350: *pectore in aduerso totum cui comminus ense / condidit adsurgenti et multa morte recepit. / purpuream uomit ille animam et cum sanguine mixta / uina refert moriens*), cuya muerte es comparable a la del estaciano Calpeto o Palpeto en la *Tebaida* (10, 321-323: *ecce iacentis / Inachus uates iugulum fodit, expulit ingens / uina cruor fractumque perit in sanguine murmur*).

Pero esta combinación de personajes no es extraña a Ariosto, que habla de Andropono y Conrado, que pasaron la noche jugando y bebiendo (18, 177: *che della notte avean goduto al*

*fresco / gran parte, or con la tazza, ora col dado*), y de Grillo, un bebedor que, apoyado en un barril, soñaba estar bebiendo cuando le matan (18, 176: *giace / appoggiato al barile il miser Grillo: / ... / tronchègli il capo il Saracino audace:/ esce col sangue il vin per uno spillo; / ... / e di ber sogna, e Cloridan lo sconcia*). Las coincidencias de Marcio y Catino con estos Andropono, Conrado y Grillo son tantas —taza, dados, barril, sangre con vino— que, en este caso, se hace evidente que la fuente directa de Balbuena, prescindiendo de los clásicos, es Ariosto.

Es en este momento, al terminar el catálogo de muertos de Serpilo, cuando se le compara con el tigre del Caspio mediante el símil antes reseñado. Luego, ambos héroes deciden terminar su matanza, ante la proximidad del alba (como sucede en la *Eneida* y la *Tebaida*). A continuación se intercambian regalos, pues Celedón da un yelmo a Serpilo, y este quiere darle un arco que ha visto en el campamento, y va a buscarlo. En la *Eneida*, Euríalo toma un bello casco que será su perdición. En la *Tebaida*, Hopleo y Dimante cargan con los cadáveres buscados (igual que hace Ariosto).

#### 4. LA SORPRESA Y FINAL

Entre tanto, mientras Celedón espera, aparece Argildos con una escuadra. Celedón intenta esconderse, pero es rodeado. Entonces lo advierte Serpilo, que intenta librar a su amigo. En la *Eneida*, Niso y Euríalo huyen hacia un bosque al ser sorprendidos por unos jinetes, pero Euríalo se retrasa y también le rodean. En la *Tebaida*, Hopleo y Dimante son sorprendidos y heridos en medio de un descampado (igual que en Ariosto).

Serpilo, al ver rodeado a su amigo, ataca desesperadamente y con una flecha atraviesa la cabeza de Breño de sien a sien, cegándole:

de los ojos le esconde, y en las sienes  
clavada, le hace dar ciegos vaivenes.  
8, 196 (p. 229, 1)

Este tipo de muerte también aparece en la *Eneida* (9, 418-419: *it hasta Tago per tempus utrumque / stridens traiectoque haesit tepefacta cerebro*), y en Ariosto (19, 8: *che fora ad uno Scotto le cervella*).

Además, resulta interesante la forma de morir Blodón:

y al medroso Blodón, que con recelo  
gritaba: «¿Quién tiró?», la punta aguda  
su voz clavó, y dejó su lengua muda.  
8, 197 (p. 229, 2)

puesto que su única fuente, no siendo clásica, puede ser Ariosto (19, 9: *che mentre in fretta a questo a quel domanda / chi tirato abbia l'arco, e forte grida, / lo strale arriva e gli passa la gola, / e gli taglia pel mezzo la parola*).

Entonces Argildos clama venganza, y atraviesa el escudo y el pecho de Celedón:

«Matadle —dice— y vénguese en su pecho  
el grave daño por su causa hecho».

Y un frío venablo que en la mano tiene  
con tal destreza al firme pecho arroja,  
que ni el grabado escudo le detiene  
ni de su peto la acerada hoja.

8, 198-199 (p. 229, 1-4)

Este orden supone una inversión del de la *Eneida* (9, 422-423: «*tu tamen interea calido mihi sanguine poenas / persolues amborum*»; 9, 410-413: «*et toto conixus corpore ferrum / conicit: hasta uolans noctis diuerberat umbras / et uenit aduersi in tergum Sulmonis ibique / frangitur ac fisso transit precordia ligno*»), pero sigue el mismo orden de Ariosto, aunque en este caso, por su mayor brevedad, no sea éste el modelo de Balbuena (19, 10: «*Ne farai tu penitenza*»; 19, 13: «*un cavalier villano, /... / ferì con una lancia sopra mano / al supplicante il delicato petto*»).

La reacción de Serpilo ante estos hechos es de furia, pues impreca a Argildos desafiándole en combate e intenta inútilmente salvar a su amigo:

«Yo, yo —dice—, yo soy quien hizo el daño;  
tenéos, que nada os debe ese inocente;  
yo el autor fui del riesgo y mal tamaño  
y del sangriento estrago en vuestra gente;  
yo la ocasión tracé, yo urdí el engaño,  
yo soy quien os hacía la guerra, ausente;  
él nada os debe, el cielo me es testigo,  
si no es el ser de un desdichado amigo».

8, 200 (p. 229, 5)

Se trata del mismo desafío de la *Eneida* (9, 427-430: «*me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum, / o Rutuli!, mea fraus omnis, nihil iste nec ausus / nec potuit (caelum haec et conscia sidera testor), / tantum infelicem nimium dilexit amicum*»), pero es completamente diferente del que, en circunstancias parecidas, aparece en la *Tebaida* (10, 426-430: «*si cui forte domi natorum gaudia, si quis / hic pater, angusti puero date pulueris haustus / exiguamque facem! rogat, en rogat ipse iacentis / uultus: ego infandas potior satiare uolucres, / me praebete feris, ego bella audere coegi!*»).

Entonces Serpilo se lanza desesperadamente en medio de los enemigos y les presenta una dura resistencia, pero al final, herido de muerte, se deja caer sobre el cuerpo sin vida de su amigo:

Ya sin aliento ni armas de provecho,  
cerrando el curso de la humana suerte,

y haciendo al mundo de su fe testigo,  
sin vida dio a los pies del muerto amigo.  
8, 206 (p. 229, 11)

También se trata del texto de la *Eneida* (9, 444-445: *tum super exanimum sese proiecit amicum / confossus placidaque ibi demum morte quieuit*), que influye en Ariosto (19, 15: *e tolto che si sente ogni potere, / si lascia accanto al suo Medor cadere*), pero en cambio es distinto al de la *Tebaida* (10, 442-444: *tales optatis regum in complexibus ambo, / ... / egregias efflant animas letoque fruuntur*).

El pasaje termina con una alabanza a la amistad de los héroes, que les une hasta la muerte y cuyo recuerdo ha de ser eterno:

¡Oh heroico ejemplo de amistad divina,  
aunque en bárbaros pechos descubierta!  
si de mis nuevos versos la adivina  
virtud del todo en mí no ha sido incierta,  
jamás el tiempo que inmortal camina  
del ciego olvido te verá cubierta,  
antes de siglos y años vencedora  
tu fama irá, como tu sangre ahora!  
8, 207 (229, 12).

Este elogio es parangonable a la promesa de inmortalidad que hace Virgilio a Niso y Euríalo (*Aen.* 9, 446-449: *fortunati ambo! si quid mea carmina possunt, / nulla dies unquam memori uos eximet aeuo, / dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum / adcolet imperiumque pater Romanus habebit*), fuente directa del pasaje, distinta al elogio de Estacio a Dimante y Hopleo (*Theb.* 10, 445-448: *uos quoque sacrati, quamuis mea carmina surgant / inferiore lyra, memores superabitis annos. / forsitan et comites non aspernabitur umbras / Euryalus Phrygiiique admittet gloria Nisi*), que establece un claro paralelismo entre sus guerreros y los héroes virgilianos.

## CONCLUSIÓN

Balbuena intenta que su pasaje recuerde a Virgilio, y también a Estacio, pero la comparación con el modelo suele hacerse más por la vía del contraste que por la de la semejanza. En medio de una trama distinta, aparecen claras referencias y detalles puntuales de los autores imitados, pero no situaciones absolutamente idénticas. Balbuena hace una combinación, no siempre armónica, de estas distintas fuentes para elaborar su propio pasaje de expedición nocturna, que es resultado de su inspiración poética, pero se halla sembrado de reminiscencias y alusiones a sus modelos épicos. Los motivos, desarrollo, detalles de planteamiento y modo de acabar de Balbuena son distintos a los de sus modelos, pero el núcleo de la historia y numerosos aspectos puntuales son imitados.



La *Eneida*, como fuente principal, ofrece la situación y los puntos básicos de cada etapa: el campamento en reposo, la decisión de los héroes y su entrevista con los jefes, el catálogo de víctimas (muy breve), la sorpresa y el combate final, junto con el elogio fúnebre. La *Tebaida*, en cambio, sirve para recalcar aspectos y detalles muy concretos del episodio, especialmente allí donde se requiere una pincelada dramática o pintoresca, como las matizaciones a las palabras con que Serpilo intenta disuadir a Celedón, o luego su resignada aceptación. Su principal influencia se evidencia en el catálogo de víctimas, que en la obra de Balbuena tiene una extensión muy superior a la de la *Eneida*, y debe nutrirse de otras fuentes, con la clara reminiscencia estaciana de la muerte de Coello (Yalmeno), y en especial con la comparación del tigre del Caspio.

La influencia del *Orlando* de Ariosto es mínima, puesto que sólo se comprueba con claridad en el catálogo de víctimas, en el caso concreto de los jugadores y bebedores Marcio y Catino, y después de Blodón. No tiene relevancia, en cambio, en otros pasajes en que hay coincidencias con Virgilio. Finalmente, la expedición nocturna de Tasso no aporta ninguna influencia evidente, a pesar de algunos paralelismos y coincidencias, ora con Virgilio, ora con Estacio. En general, los elementos virgilianos —y alguno estaciano— que figuran en las epopeyas italianas son menores en número, y están mucho menos elaborados, que los recogidos por Balbuena de una manera directa.

*Pere-Enric Barreda*  
Universidad de Barcelona

## Citas de autores clásicos en Vives (*De Institutione Feminae Christianae* y *De Officio Mariti*)

Dentro del extenso repertorio vivesiano, las obras elegidas para nuestro estudio,<sup>1</sup> *De Institutione Feminae Christianae* y *De Officio Mariti*, son como dos partes de un corpus único,<sup>2</sup> puesto que, de un lado suponen el tratamiento desde un punto de vista distinto, según que el destinatario sea un lector masculino o femenino, de una misma temática; y de otro, participan de una misma intención por parte del autor: lograr armonía y paz en los hogares cristianos.

Como es sabido, *De Institutione Feminae Christianae* está formado por tres libros, de los cuales el primero va dirigido a las doncellas, el segundo a la mujer casada y el tercero a la viuda. Dado que es el segundo de ellos el que mayor conexión presenta con *De Officio Mariti* es en él principalmente en el que nos hemos fijado ahora para elaborar la pequeña muestra que a continuación expondremos.

Las dos obras que hemos mencionado alcanzan su ser y su identidad a partir de una serie de materiales literarios y de pensamiento de diverso origen que el autor une y entreteje con las aportaciones propias. En efecto, la actividad creadora de Vives, diríamos parafraseando a Séneca,<sup>3</sup> aplica los recursos de su ingenio para, como hacen las abejas, fundir en una materia homogénea las esencias tomadas de distintos autores, de suerte que, aunque aparezca o se reconozca la fuente de la que proceden, la habilidad del autor al trabajar con ellas e imprimir su propio sello a lo que se ha captado del modelo elegido, logrará que no sufra menoscabo la originalidad de la pieza.

---

<sup>1</sup> La presente comunicación no aspira a ser más que la exposición de las líneas de trabajo por donde discurrirá una investigación más amplia y exhaustiva del tema que le da título.

<sup>2</sup> De hecho hay ediciones en las que aparecen ambas piezas, una a continuación de otra, por ejemplo, R. Winter, *Ioannis Ludovici Vivis Valentini, De Officio Mariti liber unus... omnes de auctore ipso recogniti, aucti ac reconcinnati...* Basileae, mense septembri, 1540. Recientemente, León Esteban Mateo considera estas obras fundamentales en la historia de la educación occidental. Cf. *Hombre y Mujer en Vives: Itinerario para la reflexión*, Valencia, 1994, pp. 9-10.

<sup>3</sup> Cf. Ep., 84, 3-5.

Los materiales de los que nuestro autor se ha servido para componer su mensaje a los esposos cristianos provienen fundamentalmente de dos fuentes: la bíblica y la de los autores clásicos griegos y latinos.<sup>4</sup>

La Biblia sirve a Vives las más de las veces para dar base y autoridad al contenido de moral cristiana que recorre la totalidad de estas obras. Los clásicos muestran que los fundamentos de la doctrina cristiana están en la ley natural, grabada por Dios en el corazón de los seres humanos en el principio de los tiempos y a la que todo hombre de bien ha obedecido, aunque las circunstancias de su nacimiento no le permitieran profesar la religión cristiana.

Nosotros limitaremos por ahora nuestro trabajo a estos últimos.

El mundo clásico griego y latino aflora de formas diversas en los textos de Vives, lo que nos lleva en primer lugar a hacer una aproximación o intento de tipología de las mismas, según el cual podríamos distinguir dos grandes grupos.<sup>5</sup> En el primero se incluirían todos los casos en los que Vives incorpora a su exposición (a su propio acto de habla) materiales extraídos de autores precedentes, de forma que constituyan el propio texto vivesiano. Por eso podrían denominarse estos casos citas o referencias *textualizadas*. En el segundo se encontrarían aquellos otros en los que nuestro autor indica palmariamente que tales materiales proceden de actos de habla, o pensamiento, de terceros, reproduciendo exactamente el texto original de su modelo. Estaremos entonces, ante citas *textuales*.<sup>6</sup>

## I. CITAS TEXTUALIZADAS

En el primero de los citados apartados podemos diferenciar dos subtipos:

A) El más superficial, por ser, por lo general, el menos implicado formal y significativamente en el texto de la obra, es el de las alusiones a personajes de la antigüedad, reales o de ficción. Estas alusiones pueden no ir más allá de la mención de los nombres propios, dando Vives por supuesto que sus lectores, urbanos e instruidos, identificarán de inmediato las personalidades evocadas y recordarán el rasgo psicológico, la actitud vital e incluso la anécdota por la que son traídos a la narración. También deben incluirse aquí aquellos casos en los que el nombre del personaje aparece acompañado de un breve desarrollo

<sup>4</sup> L. Esteban, *op. cit.*, se ocupa en su capítulo tercero, pp. 93-104, de las fuentes vivesianas en las obras que estudiamos, no obstante, su trabajo es más bien de mera recopilación, con una mayor insistencia, por otra parte, en los autores cristianos.

<sup>5</sup> Otro criterio a seguir a la hora de catalogar las fuentes podría ser el utilizado por M. José Roca en «El uso de las citas en Fray Andrés de Abreu», *Actas del VIII CEEC*, Madrid, 1994, pp. 553-558. La clasifica la autora en cinco apartados, en el primero de los cuales se recogen las citas bíblicas, y en los restantes las de los autores clásicos: Séneca, Casiodoro, Publilio Siro y los poetas Horacio y Ovidio. Pero por el momento no es nuestra intención elaborar un repertorio de las fuentes de Vives, sino observar el distinto tratamiento que este autor hace de los materiales tomados de los autores clásicos.

<sup>6</sup> Nuestra clasificación se aproxima más a la realizada por José M. Maestre, «La influencia del mundo clásico en el poeta alcañizano Juan Sobrarias: estudio de sus fuentes literarias», *Centro de estudios Bajoaragoneses*, 1, Alcañiz, 1982, pp. 57 ss.

relativo a dicho rasgo o anécdota, e incluso aquellos otros, menos frecuentes, en los que Vives amplía ese desarrollo y ofrece al lector la narración completa del hecho por el que el personaje es mencionado. Estas serán las citas *textualizadas por alusión*. Ofrecemos como ejemplo las siguientes:

1. *Neque in omnibus feminis sunt haec omnia <vitia>, neque in iis quae habent, ad eundem semper modum; fuerunt enim, et sunt non paucae, robustiore ac virili magis pectore quam virorum plerique, cuiusmodi apud gentiles memorantur permultae: Cleobulina, Hipparquia, Diotima, Lucretia, Cornelia Gracchorum, Porcia Bruti, Cloelia, Sulpicia, sed apud nos, martyres innumerae...* (*De Off. Mar.*, cap. II, «*De eligenda uxore*».)

2. .... *tametsi docti homines ducendam uxorem praeceperunt, quod et fecerunt ipsi: septem illi Graeciae Sapientes, uxorem duxerunt in primis, deinde Pythagoras, Socrates, Aristoteles, Theophrastus, Catones, Cicero, Seneca.* (*De Inst. Fem. Christ.*, II, 1, «*De coniugio*».)

3. *Suscipit tamen caritate impultrice in iis, quos matrimonii fidem secutus, nihil dubitat esse ex se genitos: tum et parentum inter se amor in filios redundat, augetque adversus eos caritatem; sicut odium minuit atque extinguit, quemadmodum in fabulis narratur, Medeam Colchicham, cum accepisset relictam se esse ab Jasone Thessalo, ducta in suum locum alia, ea iniuria exasperatam et acerbo quoddam in virum odio instinctam communes liberos contrucidasse; et Domitius Aenobarbus filium Neronem qui postea imperavit, quod sibi ex Agrippina natus esset, abominatus est muliere feroci atque impotenti.* (*De Off. Mar.*, cap. I, «*De origine et utilitate coniugii*».)

4. Por razones de espacio no podemos incluir aquí un fragmento del capítulo X de *De Off. Mar.* como ejemplo de la tercera modalidad arriba mencionada. En él se narra cómo Meleagro sólo consintió en participar en la guerra que enfrentaba a Calidonio y Curetes cuando su esposa se lo suplicó.

En todos los casos, las referencias al mundo clásico no constituyen doctrina, sino que la apoyan o, incluso, la amenizan. No son, pues, parte imprescindible del texto vivesiano, como se refleja en el recurso sintáctico mediante el cual se relacionan con el fragmento al que pertenecen: aposición (1 y 2 ... *permultae: Cleobulina...*; ... *ipsi: septem illi...*) y comparación (3 ... *quemadmodum...*). Ningún vínculo relaciona el episodio de Meleagro con el contexto precedente: sólo el desenlace del mismo lo hace coherente con aquél.

B) Por el contrario, la penetración más profunda del pensamiento clásico se produce en aquellas ocasiones en las que Vives asume como propias las ideas de los grandes pensadores de la antigüedad. Estas ideas y a veces alguna de las expresiones que las materializaron, aparecen formando parte del desarrollo natural del texto vivesiano, por lo que hemos dado en llamarlas citas *textualizadas por inclusión*. También en ellas podemos distinguir dos subtipos: 1) Unas nombran al autor y a veces la obra de la que fueron extraídas, dando a entender una coincidencia en la forma de enjuiciar las cuestiones entre los autores clásicos y el propio Vives. 2) Otras no dan ninguna información en este sentido, y sólo la formación filosófica o literaria previa del lector le permitirá reconocerlas, siendo muchas veces realmente difícil distinguir qué es atribuible a nuestro autor y qué a sus modelos.

El texto 5 puede servir de ejemplo del primero de los subtipos citados. En él Vives asume como propias las ideas de Cicerón,<sup>7</sup> en cuanto al comportamiento que deben tener entre sí los amigos, para a continuación establecer el que deben tener entre sí los esposos, ya que el matrimonio es el grado supremo de la amistad.

5. *Ad conciliandas conservandasque inter inaequales amicitias, hoc consilium praebet M. Tullius, ut minor se attollat maior demittat, ita rem ad aequalitatem posse redigi. In coniugio nihil opus est demissione aut sublacione, sed ita se coniuges gerant invicem, ut uterque intelligat et sentiat se partem esse corporis et animi alterius. (De Off. Mar., cap. III, «De accessu ad coniugium».)*

6. *In optima re publica, ut docet Plato, meum et tuum auferri decet. (De Inst. Fem. Christ., II, 5).<sup>8</sup>*

Con los textos 7 y 8 ejemplificamos el segundo subtipo. En ellos Vives ha hecho suyos las ideas o recursos de otros autores, incorporándolos como propios a su discurso, lo que le lleva a alterar el vocabulario o la estructura de los originales, manteniendo, no obstante, el sentido, pero plasmado en una forma emanada de su propia creatividad.

7. *Alii verbulum atrocissime ulciscuntur, alii et alapas et fustuarium negligunt. (De Off. Mar., cap. II, «De eligenda uxore».)<sup>9</sup>*

8. *Differendus est interdum et dissimulanda vitia... nonnumquam blandiendum et amatori aliquid admiscendum mellis. (De Off. Mar., cap. I, «De origine et utilitate coniugii».)<sup>10</sup>*

## II. CITAS TEXTUALES

Al segundo bloque corresponden, según se ha dicho, las citas *textuales*. Atendiendo al grado de integración en el cuerpo de la obra que las citas pertenecientes a este apartado presentan, cabe distinguir también en ellas dos tipos:

A) Cuando Vives reproduce exactamente las palabras de un autor determinado, utilizando la forma de estilo directo, podríamos decir —intentando establecer un paralelo con los subtipos señalados en las citas textualizadas—, que estamos ante citas *textuales por alusión*, debido a que, como ocurría en aquéllas, las citas mantienen, por lo general, con su contexto una implicación sintáctica muy débil, de naturaleza paratáctica.

La frecuencia mayor en la utilización de este sistema se da en las sentencias y en los textos en verso, como es lógico, puesto que la métrica, figuras, juegos de palabras, etc., impiden al escritor tomarse libertades a la hora de transmitirlo. Así puede observarse en los textos 9, 10 y 11:

<sup>7</sup> Cf. *Amic.* 19, 69; 20, 71.

<sup>8</sup> Cf. Platón, *Rep.* V, 462 a, si bien Vives no debió tomar la cita directamente, sino a través de Plutarco, *Mor.*, 140 d.

<sup>9</sup> Cf. *Sen., Ep.* 13, 5.

<sup>10</sup> Cf. *Lucr.* I, 936-950.

9. *Sequitur, inquit Ovidius, superbia formam. (De Off. Mar., cap. II, «De eligenda uxore»).*<sup>11</sup>
10. *Martialis festive ut solet:*  
*Uxorem quare locupletem ducere nolim*  
*quaeritis? Uxori nubere nolo meae. (Ídem).*<sup>12</sup>
11. *Terentius ex communi hominum consuetudine ac sensu, «omnes —inquit— socrus oderunt nurus». (De Inst. Fem. Christ., II, 13).*<sup>13</sup>

B) Pero otras veces Vives reproduce las fuentes adaptando a su propio discurso los fragmentos textuales tomados de ellas, bien por medio de la formulación de los mismos en estilo indirecto, bien por la utilización de otros recursos sintácticos. En tales casos, la trabazón sintáctica de la cita con su entorno textual es de naturaleza hipotáctica y, por tanto, más firme y compleja. Serían éstas, pues, citas *textuales por inclusión*, o contextualizadas. Veamos los textos 12 y 13:

12. *Recte Seneca qui, neminem prudentem, ait, punire quia peccatum sit, sed ne peccetur; revocari enim praeterita non posse, futura prohiberi. (De Off. Mar., cap. IX, «De reprehensione et castigatione».)*

Reproduce aquí Vives a Séneca, *De Ira*, I,19,7:

*Nam, ut Plato ait, nemo prudens punit quia peccatum est, sed ne peccetur; revocari enim praeterita non possunt, futura prohibentur.*

13. *Atque ea fortitudo, sicut est in Comoedia, in nervum erumpit denique. (De Off. Mar., cap. VII, «De cultu».)*

Y en esta ocasión a Terencio, *Phormio*, 325:

*Vereor ne istaec fortitudo in nervum erumpat denique.*

### III. ALTERACIONES EN EL TEXTO DE LA CITA

Como es lógico, las citas textuales, en cualquiera de sus modalidades, son más transparentes que las textualizadas a la hora de considerar desde un punto de vista formal, la utilización que Vives hace de sus fuentes, ya que, por lo general, se menciona claramente el autor y a veces la obra de los que proceden (aunque no faltan ocasiones en que aquél se oculta bajo un genérico *ille*, *declamator*, etc., más o menos fácilmente identificable). Por ello resulta más fácil observar en ellas las alteraciones formales que respecto al texto hoy establecido de las obras de los clásicos, presentan las versiones que ofrece Vives.

Por lo que hace a las alteraciones observadas en las obras que ahora estudiamos, pueden responder a distintas causas: el ejemplar manuscrito o impreso elegido para copiar la cita,

<sup>11</sup> *Fast.* I, 419.

<sup>12</sup> VIII, 12, 1-2.

<sup>13</sup> *Hec.*, 201.

recurrir a la memoria en el momento de citar, etc., pueden provocar variaciones en el léxico o en el orden de palabras; en cualquier caso, faltas ajenas a la voluntad del escritor. Pero también hay casos en los que las alteraciones del texto original responden a una intención preconcebida del propio Vives.

Estableceremos de nuevo dos apartados:

### A) Alteraciones accidentales del texto original

a) Porque Vives sigue otra rama de la tradición:

14. *Maiores nostri, inquit Livius Catonis verbis, nullam ne privatam quidem rem agere feminas sine auctore voluerunt, in manu esse parentum, fratrum, virorum. (De Off. Mar., cap. III, «De accessu ad coniugium».)*

El texto establecido de Livio (34, 2, 11), transmite: *sine tutore auctore*. Vives debió seguir otra rama de la tradición, pues los mss. Parisino Latino 5.690, el Escorialense R.I.4 y el Agennensis (Mus. Brit. 2.493) todos del siglo XIV, también omiten *tutore*.

b) Porque Vives cita a través de otro autor:

15. *.... de qua non inmerito Ovidius: quae quia non licuit non dedit, illa dedit. (De Off. Mar., cap. II, «De eligenda uxore».)*

Pero el verso de Ovidio (*Amores*, 3,4,4) es:

*Quae quia non liceat non facit, illa facit.*

La versión de Vives es la que aparece en Séneca, *Ben.*, IV,14,1.

16. *M. Cato, sicut Sallustius scribit, esse quam videri bonus malebat; ideo quo minus gloriam petebat, hoc eam magis assequebatur. (De Off. Mar., cap. III, «De accessu ad coniugium».)*

El texto establecido (Salustio, *De Coniuratione Catilinae*, 54,6) dice:

*... esse quam videri bonus malebat: ita quo minus petebat gloriam, eo magis illum sequebatur.*

La versión *assequebatur* aparece en algunos mss. recc. (según Budé), pero también está en Aug. *De Civ. Dei*, 5,12. Este autor presenta además *illam* (*eam* en Vives) en lugar de *illum*, con lo que el sentido cambia de unas versiones a otras, coincidiendo la de Agustín y la de Vives: en efecto *illum sequebatur* indica que «la gloria seguía a Catón»; pero *illam (eam) assequebatur* significa que «Catón conseguía la gloria».

c) Porque cita de memoria:

17. *Quid Seres, quid Thraces rerum gerant quid toto agatur in orbe. (De Inst. Fem. Christ., II, cap. 9.)*

El texto de la fuente es como sigue:

*Haec eadem novit quid toto fiat in orbe  
quid Seres, quid Thraces agant.  
(Iuv. Sat., 6, 402-3.)*

Podemos observar que Vives invierte el orden de los versos, cambia sinónimos (*agatur* por *fiat*; *gerant* por *agant*), e introduce el Genitivo Partitivo *rerum*.

Todas las alteraciones pudieron producirse porque el autor, fiado a su memoria, reprodujo fielmente el sentido, creyendo reproducir fielmente la forma.

## B) Alteraciones del texto intencionadas

a) Vives suprime o altera fragmentos del texto de sus fuentes cuando considera que son obscenos o inconvenientes para la castidad de sus lectores,<sup>14</sup> como podemos ver en el ejemplo 18, o cuando desea hacerlas más adecuadas a sus intenciones moralizantes, como ocurre en el caso de los textos 19 y 20.

18. *De hoc connubio Martialis sic scripsit:  
O molles tibi quindecim, Calene  
quos cum Sulpicia tua iugales  
indulsit deus, et peregit annos!  
O nox omnis, et hora, quae notata est  
caris littoris Indici lapillis!  
Vixisti tribus, o Calene, lustris.  
Aetas haec tibi tota computatur  
et solos numeras dies mariti.  
Ex illis, tibi si diu rogatam  
lucem redderet Atropos, uel unam  
malles, quam Pylam quater senectam. (De Off. Mar., cap. III, «De accessu ad coniugium».)*

En esta cita de Marcial (X, 38), Vives omite, sin duda por considerarlos impúdicos, los tres versos siguientes (6-8):

*O quae proelia, quas utrimque pugnas  
felix lectulus et lucerna vidit  
nimbis ebria Nicerotianis!*

19. *... et Seneca: Mulier, inquit, non refert quam locuples aut honorata sit, aequae impudens animal est, et nisi scientia accessit ac multa eruditio, fere cupiditatum incontinens. (De Off. Mar., cap. IV, «De disciplina feminae».)*

<sup>14</sup> Siguiendo la costumbre de otros humanistas, como L. Valla, Vives tiende a eliminar las obscenidades de los textos paganos, Cf. V. del Nero, *Linguaggio e Filosofia in Vives. L'organizzazione del sapere in «De Disciplinis» (1531)*. Quaderni di schede humanistiche, 2, Bologna, 1991, p. 66.



El texto de Séneca (*De Constantia Sapientis*, 14,1) dice así:

*Quid refert quam <beatam> habeant, quot lecticarios habentem, quam onerata aures, quam laxam sellam? aequae imprudens animal est et, nisi scientia accessit ac multa eruditio, ferum, cupiditatum incontinens.*

La primera parte del texto no es reproducida, sino sólo resumida —y textualizada— por Vives. Pero en la segunda, tienen lugar unos cambios aparentemente insignificantes y atribuibles a errores de lectura en la transmisión textual: Vives escribe *impudens* y *ferae* donde Séneca escribió *imprudens* y *ferum*.

Sin embargo, dada la insistencia que, como decíamos en el comentario anterior, pone nuestro autor en ponderar la castidad de la mujer y reprobar su impudicia, no sería de extrañar que las citadas variaciones textuales respondieran a un deseo de hacer mayor hincapié en tales aspectos. El efecto derivado del cambio de adjetivo no precisa comentario; y la transformación de *ferum*, adjetivo, por *ferae*, adverbio, consigue que este último que no posee función significativa propia, sino que complementa o matiza a *incontinens*, alargue el radio de acción del precedente *imprudens*, con lo que *cupiditatum* se entenderá, no en un sentido genérico de «pasiones», sino en el específico de «deseo carnal».

20. (*Sempronia*) *cui cariora semper omnia quam decus aut pecunia fuere, pecuniae an famae minus parceret haud facile discerneres.* (*De Inst. Fem. Christ.*, II, cap. 10.)

Pero el texto de Salustio dice así:

*Sed ei cariora semper omnia quam decus atque pudicitia fuit; pecuniae an famae minus parceret haud facile discerneres.* (*Sal. Cat.*, 25.)

La diferencia *cui / ei* responde a exigencias contextuales. De la alternancia *fuere / fuit* dan cuenta los aparatos críticos de las ediciones. Pero ya no vemos tan justificado el cambio de los términos *atque* y *pudicitia* del texto salustiano por *aut* y *pecunia* utilizados por Vives.

Desde luego, podría fácilmente pensarse en una alteración debida a que nuestro autor citara de memoria el fragmento de Salustio; o quizá en un error motivado por la presencia casi inmediata de la palabra *pecuniae* en la frase siguiente. Cualquiera de estos motivos llevaría a incluir este ejemplo en el apartado reservado a las alteraciones del texto involuntarias.

Pero observando atentamente el texto de Vives se puede pensar que estas aparentes faltas en la transmisión de la cita obedecen en realidad a la voluntad del autor.

En primer lugar, desde el punto de vista del significante, Vives realiza una construcción quiasmática: *decus aut pecunia / pecuniae an famae*, a la perfección de la cual contribuye la presencia de un elemento disyuntivo en cada uno de sus miembros, cosa que consigue sustituyendo por *aut* la originaria conjunción *atque*. Los conceptos «honor» y «dinero», quedan de este modo más fuertemente relacionados entre sí que en la versión salustiana.

Por lo que respecta al significado, tal vinculación entre los términos señalados conviene mucho mejor al interés de Vives, que sitúa la mencionada cita en el capítulo dedicado al comportamiento de la esposa en su casa, y en el contexto inmediatamente precedente a ella, escribe: «Por lo tanto, no es apropiado que una honrada madre de familia sea derrochadora; ni tampoco prestan mucha atención a la honestidad quienes no velan por el dinero, como dice Salustio de Sempronio».

b) En otras ocasiones el motivo de la alteración del texto parece ser el deseo del autor de cohesionar el material tomado a otros autores con el de su propia creación, de modo que el conjunto resulte más coherente, más efectista, etc.

21. ... *quod ille dicit in Comoedia: Aetas haec aliam vitam, alios mores postulat.* (*De Off. Mar.*, cap. IV, «*De disciplina feminae.*».)

*Nunc hic dies aliam vitam adfert, alios mores postulat.*  
(Terencio, *Andria*, 189.)

Al no haber encontrado en los aparatos críticos de las ediciones ningún testimonio que hiciera pensar que la versión de Vives es fiel a algún ms. o edición determinados, podría pensarse que las innovaciones de Vives se deben a que quizá nuestro autor citaba de memoria, etc. No obstante, creemos que no debería descartarse la posibilidad de una deliberada adaptación por parte del autor, del texto original a las características y necesidades de su propio texto.

En primer lugar se prescinde de *hic dies* y *adfert*, que son elementos léxicos de contenido deíctico cuyo referente existe en Terencio pero no en Vives. Después se sustituye *dies* por *aetas*, más acorde con el conjunto: no se trata del «día de la boda» terenciano, sino de la nueva «etapa de la vida» que es el matrimonio.

22. *Agrippina, Neronis Caesaris mater, cum super filio consuluisse divinaculos, «Imperabit», responderunt illi, «se matrem occidet»; «Occidat», inquit Agrippina, «dum imperet».* (*De Inst. Fem. Christ.*, II, 11.)

Reproduce aquí Vives a Tácito, *Ann.* XIV, 9,3, que exactamente dice:

*(Agrippina)... nam consulenti super Nerone responderunt Chaldaei fore ut imperaret matremque occideret; atque illa, «Occidat», inquit, «dum imperet».*

La respuesta de los adivinos, que Tácito reproduce en estilo indirecto, Vives la formula en estilo directo, para mantener el paralelismo con la respuesta de Agripina que, esa sí, Tácito pone en estilo directo.

Carmen Bernal Lavesa - Joaquín Beltrán Serra  
Universidad de Valencia



## Tácito en Arias Montano y el apotegma en el humanismo

Entre las muchas páginas que Bataillon dedicó a Montano en su obra *Erasmus y España*,<sup>1</sup> ni una sola línea escribió sobre los proverbios, máximas, adagios, refranes, sentencias, dichos o apotegmas del célebre escritor de Fregenal de la Sierra, consejero y amigo de Felipe II. Bataillon estudió maravillosamente otros aspectos que no puedo menos de loar y evocar; como la presencia de Arias Montano en Flandes a la sombra del Duque de Alba, su amistad con el impresor Plantino<sup>2</sup> y su papel hegemónico en la elaboración del *Índice de libros prohibidos* de 1571. O bien el papel de Arias Montano como impulsor del movimiento biblista, desde su paso por Alcalá como discípulo de Cipriano de la Huerga,<sup>3</sup> hasta la edición de la *Biblia Regia* de Amberes. Este punto fue lúcidamente desarrollado por Bataillon, así como la influencia del *Opus Magnum* de Montano en la *Historia del Rey de reyes* de su discípulo José de Sigüenza.<sup>4</sup> Pero hay puntos, que quedaron totalmente oscurecidos en una opaca sombra en la magna obra de Bataillon; tan sólo dos leves y escasas referencias se hacen a la labor poética de Arias Montano: la primera al evocar que se le otorgó en Alcalá el título de poeta laureado<sup>5</sup>; la segunda cuando rememora su dedicación al cultivo de la poesía bíblica en el Escorial junto

<sup>1</sup> M. Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid.

<sup>2</sup> C. Clair, *Cristóbal Plantino, editor del humanismo*, Madrid, 1964; L. Voet, «The personality of Plantin», en *Gedenkboek der Plantin-Dangen, 1555-1955*, Amberes, 1956, pp. 199-213. Sobre los libros publicados por Plantino puede verse L. Voet, *The Plantin Press (1555-1589). A bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, 1980.

<sup>3</sup> En el I Congreso de Humanistas españoles, celebrado en Cóbrecas (Cantabria), 15-17, IX, 1994, Gaspar Morocho presentó en siete volúmenes las obras de Cipriano de la Huerga; esta aventura editorial corrió a cargo del Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, organizadora de aquel Congreso. Así la creación del maestro cisterciense de Alcalá ve por fin la luz.

<sup>4</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, p. 745. Ambas obras se enmarcan dentro de un espíritu biblista contra una ortodoxia hostil al biblismo, como antes frente al erasmismo. Sobre Sigüenza véase G. de Andrés, *Proceso inquisitorial del P. Sigüenza. Edición y estudio*, Madrid, 1975. Sobre la espiritualidad de Montano véase B. Rekers, *Benito Arias Montano 1527-1598. Estudio sobre la espiritualidad del Humanismo en España y Países Bajos*, Madrid, 1973.

<sup>5</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, p. 739. Se trata de una poesía vinculada a los estudios bíblicos, en los que se formó un grupo compacto en la década 1560-1570, integrado por Fray Luis de León, Grajal, Gudiel, Martínez de Cantalapiedra y Sánchez de las Brozas.

con Pedro de Valencia, Sigüenza y Alaejos.<sup>6</sup> Otra zona oscura es la faceta paremiológica de Arias Montano. Sobre el género paremiológico nada apunta Bataillon, pese a que son muchas las páginas que el hispanista francés dedica a este género a propósito de los *Adagia*<sup>7</sup> de Erasmo; la influencia de esta obra erasmiana, aparecida con los albores del XVI, se prolonga, como un largo eco de amplias resonancias, durante todo el siglo; así se evidencia en el reciente libro de Cuartero *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*<sup>8</sup>; se estudian aquí las influencias clásicas y erasmianas en la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, en la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara y en la obra de Juan de Timoneda<sup>9</sup> *Buen aviso y portacuentos*, así como en *Sobremesa y alivio de caminantes* del mismo autor; omitió otros paremiólogos, como Juan Rufo,<sup>10</sup> Melchor de Santa Cruz y Luis Zapata, sobre quienes sí se ocupó en su tesis doctoral cuatro años antes.<sup>11</sup> Tampoco se cita a Arias Montano y su faceta paremiológica, pues limita la labor de su tesis a sólo seis autores y el campo de su libro a sólo los tres antes citados. Como fuentes latinas se nombra a Tácito en su tesis; mas en su libro dedicado a Mexía, Mal Lara y Timoneda no aparece nunca Tácito como fuente. Pero Tácito será precisamente la única fuente de la faceta paremiológica de Arias Montano.

Quiero ocuparme aquí ahora de la tarea paremiológica de Arias Montano en una obra manuscrita, que compuso para Felipe II; no quiso el rey que se publicase, para así ocultar mejor sus secretos pensamientos, surgidos al calor de las máximas manuscritas ofrecidas por su consejero Montano. Evoca Bataillon siete obras de Arias Montano: el *Comentario al Apocalipsis*, los *Commentarios a los profetas*,<sup>12</sup> el *Dictatum Christianum*,<sup>13</sup> la *Rhetori-*

<sup>6</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, p. 762. Esta cita dice: «Así la poesía bíblica, cuyos primeros ensayos, en tiempos de Montemayor, habían sido vistos con malos ojos por la Inquisición, y que Arias Montano, Sigüenza y Alaejos cultivaban en el Escorial en la intimidad de un círculo sabio, se hace oír del gran público español gracias a los *Nombres de Cristo*» (de Fray Luis de León).

<sup>7</sup> F. Vander Haeguen, *Bibliotheca Erasmiana*, 1987; se citan 27 ediciones de los *Adagia* en vida de Erasmo; de los éxitos de tal libro se ocupó M. Mann Philipps, *Erasmus on his time*, Cambridge, 1980, p. VII, donde celebra el éxito por su rica erudición. Hasta 1650 llegan los ecos de esta obra erasmiana, según se deduce del artículo de P. Vega, «El Refranero de Luis de Galindo y los Adagios de Erasmo», *Epos*, IX, 1993, pp. 233-253.

<sup>8</sup> M.<sup>a</sup> P. Cuartero, *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*, Zaragoza, 1981. Se ofrece el texto griego de Plutarco o Diógenes Laercio, el texto latino de Valerio Máximo, Aulo Gelio y otros autores, donde bebió Erasmo, y el texto latino del holandés.

<sup>9</sup> Sobre Juan de Timoneda véase la Introducción de A. Rodríguez Moniño a los Cancioneros *Enredo de Amor*, Valencia, 1951, pp.12-45; a Timoneda le cita Alberto Blecua en su *Manual de Crítica Textual*, Madrid, 1983, en pp. 178, 193 y 194.

<sup>10</sup> Una moderna edición de sus obras es la de A. Blecua, *Juan Rufo. Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, Madrid, 1972; también Juan Rufo usó el verso, a pesar de que censuró a los poetas, porque, según él, «se confesaban a gritos».

<sup>11</sup> En su tesis doctoral de igual título que su libro posterior, M.<sup>a</sup> Pilar Cuartero se ocupó también de *Los seiscientos apotegmas* de Juan Rufo, de la *Floresta española de apotegmas* de Melchor de St.<sup>a</sup> Cruz y de la *Miscelánea* de Luis Zapata.

<sup>12</sup> J. López del Toro, «Arias Montano poeta laureatus», *Rev. de Arch. Bibliot. y Museos*, LX, 1954, pp. 167-188.

<sup>13</sup> D. Domenichini, *Benito Arias Montano. Dictatum Christianum, edizione e studio introduttivo*, Pisa, 1984. Excelente edición con unas setenta páginas introductorias, donde se cuentan aspectos múltiples del humanista

ca,<sup>14</sup> la *Biblia Regia*, así como el *Índice expurgatorio*.<sup>15</sup> Se omite el tratado *De fide*.<sup>16</sup> Se omite la versión poética del *Cantar de los Cantares*.<sup>17</sup> Se omiten sus *Carmina* o poemas latinos y se pasan por alto sus *Aforismos*, deducidos de una atenta lectura de Tácito. Esta última obra, y su relación con otras del género paremiológico, será el objeto de mi actual exposición.

En 1614 aparecen en Barcelona los *Aforismos de Tácito* según Arias Montano. Habían pasado dieciséis años tras la muerte de Felipe II y de Arias Montano, acaecidas ambas en 1598. Ese año vio la luz el *Libro de los proverbios morales* de Alonso de Barros<sup>18</sup> en versión latina y castellana, que conoció siete ediciones a lo largo del siglo siguiente. Mas la técnica de elaboración no difiere mucho del sistema de trabajo de otros autores, para obras de similar cariz. Y así los *Adagia* de Erasmo son frases breves extraídas de los clásicos, cargadas de sabiduría, como los refranes de sabor popular tardomedieval. Combet ve estas dos líneas de influencia en los refraneros de la España del XVI<sup>19</sup>: lo medieval, a través de Juan de Mena, Santillana y otros autores, y por otro lado Erasmo, sus *Adagios* y sus *Apotegmas*. Incluso los *Apophthegmata* erasmianos, obra de ancianidad, son dichos y hechos memorables en forma de florilegio ejemplarizante.<sup>20</sup> Para medir la importancia de la paremiología y el refranero en las letras hispanas, bastaría tener en cuenta este dato: Melchor García Moreno cita, a principios del presente siglo, unas cuatrocientas ochenta obras españolas sobre refranes, sentencias, adagios, máximas o apotegmas.<sup>21</sup> En el siglo XVI pueden citarse medio centenar de obras sobre el género. Dentro de este ambiente de sentencias, apólogos, máximas y proverbios, es donde conviene situar a Arias Montano. Se encargó de la publicación en 1614 Setanti, quien

---

Montano, su obra y sus traducciones a varias lenguas modernas; al castellano fue traducida por Pedro de Valencia, amigo de Montano en El Escorial; mas esta versión titulada *La lección cristiana o Las obligaciones comunes*, apareció en Madrid en 1739.

<sup>14</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 740-742. Véase además la reciente obra de Montano *Tractatus de figuris rhetoricis*, publicada por L. Gómez Canseco - M. A. Márquez, Madrid, 1995.

<sup>15</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, p. 837.

<sup>16</sup> J. M. Ozaeta lo publicó con el título «El tratado inédito *De fide quae revelanda erat*, según dos Mss. del Escorial», *La Ciudad de Dios*, CLXVIII, pp. 433-466.

<sup>17</sup> La versión castellana de Arias Montano del *Cantar de los Cantares* se publicó en Huelva en 1990, en la colección de poesía Juan Ramón Jiménez; precede un prólogo de Juan Drago.

<sup>18</sup> J. Bergua, *Refranero español*. Colección de ocho mil refranes, Madrid, 1968. Le precede el *Libro de los proverbios morales* de Alonso de Barros en versos octosílabos y prólogo rimado de Lope de Vega. Para una colección de refranes reciente, con indicación de fuentes, véase J. G. Campos-A. Barella, *Diccionario de refranes*, Madrid, 1993.

<sup>19</sup> L. Combet, *Recherches sur le refranero castillien au Moyen âge*, Burdeos, 1971. Sostiene que sin la labor compiladora de Erasmo, no habrían existido tantas obras paremiológicas en el siglo XVI, p. 134. Pero tal influencia erasmiana no sólo se produce en el acervo de los materiales, sino también en el sistema de trabajo, ordenamiento y recopilación.

<sup>20</sup> Aparecen los *Apotegmas* de Erasmo en 1531 en lengua latina. Poco antes Diego Gracián publicó los *Hechos y dichos memorables de romanos y griegos* de Valerio Máximo, Alcalá, 1529. La última edición de Valerio Máximo tuvo lugar en Madrid, en 1988 a cargo de F. Martín Acera con una introducción en más de medio centenar de páginas.

<sup>21</sup> M. García Moreno, *Catálogo paremiológico*, Madrid, 1918.

añadió a las quinientas máximas de Montano otros tantos pensamientos de su cosecha particular, con el título de *Centellas*, aludiendo así a lo punzante de su contenido.

Pero en el siglo XX se ha desatado una pugna contra Setanti, acusándole de utilizar en interés propio el nombre de Montano; según tal crítica, el autor de tales aforismos no fue Arias Montano, sino el mismo Setanti, quien habría usurpado el nombre del gran humanista, para así mejor asegurar su éxito.<sup>22</sup> Además acusan a Setanti de plagiar a Álamos de Barrientos, quien publicó un Tácito traducido y comentado en 1614. Pero González Carvajal, biógrafo de Montano, asegura que «Arias Montano extractó de las obras de Tácito y puso en bien ordenado español quinientas máximas de prudencia política...». Y puntualiza: «Dícese que trabajó esta obrita por orden de Felipe II». No veo razones para dudar de la palabra de Carvajal. Bataillon insiste en que Carvajal sigue siendo la fuente principal para conocer a Montano y a él recurre para trazar el perfil del célebre humanista.<sup>23</sup> Si Setanti hubiera copiado de Álamos,<sup>24</sup> habría tardado cierto tiempo en leer la vasta obra de este autor para extractarla; entre tal operación y su edición tendría que haber pasado, al menos, un espacio de uno o dos años; pero ambas obras aparecen a la vez, una en Madrid y otra en Barcelona. No hay pruebas para atribuir a Setanti los quinientos aforismos, aunque sí son suyas las quinientas «centellas», que siguen a continuación. Además, ¿por qué atribuir a Montano las «máximas» y no las «centellas»? Siguiendo la lógica de los detractores modernos, si ambas obras fuesen de Montano, el éxito sería mayor; luego Setanti tendría que haber concedido la autoría de ambas a Montano. Con mayor razón se podría establecer una relación entre la obra de Setanti y la de Fuertes Biota, ya que éste publicó su *Alma o aforismos de Tácito* en 1602 en Amberes<sup>25</sup>; Setanti sí habría tenido tiempo para asimilar este libro y planear, por vía de la *imitatio*, una obra similar. Entre los albores del XVI con la aparición de los *Adagios* de Erasmo y el *Alfabeto de Refranes* de Francisco del Rosal a inicios del XVII, aparecen, en castellano y/o en latín, medio centenar de obras paremiológicas, con relaciones e interferencias mutuas entre sí. He aquí la relación cronológica de las obras más significativas en este campo:

En el primer tercio del siglo aparecen los *Adagia* de Erasmo,<sup>26</sup> los *Refranes glosados* de Dimas Capellán, la *Vida y excelentes dichos de los más sabios filósofos* de Hernando Díaz, el

<sup>22</sup> F. Sanmartí, *Tácito en España*, Madrid, 1951, p. 58. Esta postura crítica de Sanmartí fue bebida en la obra de V. Blanco, *C. C. Tácito. Obras completas*, Madrid, 1946, en cuya introducción se analizan las ideas políticas y morales de Tácito. A su vez Blanco tomó tal idea de O. Morales, *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes*, Madrid, 1927, donde se niega a Montano la autoría de los aforismos que le atribuye Setanti.

<sup>23</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 738-742, cita a González Carvajal y su *Elogio histórico del Doctor Benito Arias Montano*, como la fuente más autorizada sobre Montano.

<sup>24</sup> Sobre la intensa vida de Álamos (1556-1644), su relación con Antonio Pérez y las cortes de Felipe II y Felipe III, véase el libro de G. Marañón, *Antonio Pérez*, Madrid, 1947, t. I, pp. 330 ss., y F. Sanmartí, *op. cit.*, pp. 72-77.

<sup>25</sup> Fuertes Biota, *Alma o Aforismos de C. Tácito...*, Amberes, 1602.

<sup>26</sup> M. Mann Philips, *Erasmus on his time*, Cambridge, 1980, p. VII. Se sostiene que la fama de los *Adagia* se debe a la rica y variada erudición de sus glosas. Por citar un sólo caso de sus múltiples influencias, el *Diccionario de refranes* de 1587 de Sánchez de la Ballesta, se basó en los proverbios de Erasmo. Y la *Biblioteca Erasmiana* de F. Vander Haeghen, Gante, 1987, cita veintisiete ediciones de los *Adagia* en vida de su autor.

*Libro de los dichos y hechos del rey Don Alfonso* por Juan de Molina, el *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara,<sup>27</sup> los *Notables dichos y hechos de romanos y griegos* de Diego de Gracián. Entre 1530 y 1550 aparecen los *Apophthegmata* de Erasmo, los *Adagiorum ex uernacula lingua latino sermone* de Fernando Arce, los *Avisos para el discurso de nuestra humana vida* de Pedro Luis Sanz, el *Libro de motes de damas y caballeros* de Luis Millán, los *Secretos de Filosofía y Medicina* de Alonso López de Corella, la *Silva de varia lección* de Pero Mexía,<sup>28</sup> las *Cincuenta preguntas con otras tantas respuestas* por López de Yanguas, las *Cartas en refranes* de Blasco de Garay, el *Libro intitulado los problemas* por López de Villalobos, los *Dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia* por Hernán López de Yanguas, el *Espejo del príncipe cristiano* de Francisco Monzón,<sup>29</sup> los *Problemas del amor y del vino* por Juan de Jarava,<sup>30</sup> las *Cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas* de Luis de Escobar, el *Diálogo en verso intitulado centiloquio de problemas* de Agustín de Ruescas, los *Refranes* de Francisco de Espinosa,<sup>31</sup> el *Libro de los refranes por el orden del ABC* por Pedro Vallés,<sup>32</sup> la traducción de los *Apotegmas* de Erasmo por Juan de Jarava, la traducción de los mismos *Apotegmas* por Francisco de Támara. Entre 1550 y 1580 aparecen los *Refranes glosados* de Hernán Nuñez,<sup>33</sup> la *Institución de un rey cristiano* de Felipe de la Torre,<sup>34</sup> la *Silva entropélica* de José Pérez de Moya, el *Concejo y consejos del príncipe* de Fadrique Furió,<sup>35</sup> los *Cuentos* de Juan Aragonés,

<sup>27</sup> Sobre Antonio de Guevara véase A. Redondo, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps*, Ginebra, 1976, así como M. R. Lida de Malkiel, «Fray Antonio de Guevara», *Rev. de Filol. Hispánica*, 1945, VII, pp. 346-388.

<sup>28</sup> En bibliografía sobre Pero Mexía destacan desde la última guerra mundial C. Castillo, «Cervantes y Pero Mexía», *Modern Philology*, XLIII, 1945, pp. 94-106, así como J. Meseguer, «Sobre el erasmismo de Pero Mexía, cronista de Carlos V», *Archivo Iberoamer.*, VII, 1947, pp. 394-413; también J. B. Avelle-Arce, «Los errores comunes. Pero Mexía y el Padre Feijoo», *Nueva Revista de Filol. Hispánica*, X, 1956, pp. 400-403. F. Pues, «La Silva de varia lección de Pero Mexía», *Lettres Romanes*, XIII, 1959, pp. 119-144. J. H. Silvermann, «Plinio, Pedro Mejía y Mateo Alemán...», *Papeles de Son Armadans*, LII, 1969, pp. 30-38; y A. Castro Díaz, *Los Coloquios de Pedro Mexía. (Un género, una obra y un humanista sevillano del s. XVI)*, Sevilla, 1977; así como M.ª P. Cuartero, *Fuentes clásicas de Literatura Paremiológica Española del siglo XVI*, Zaragoza, 1981, pp. 21-74.

<sup>29</sup> Sobre el madrileño Francisco Monzón, asesor de Juan III de Portugal, puede verse V. Sousa, *Litteratura espanhola em Portugal*, Lisboa s/a, pp. 332-337.

<sup>30</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 514, 625-628, donde habla de Jarava.

<sup>31</sup> E. O' Kane, *Refranero*, Madrid, 1968, pp. 16-17. Según el autor la influencia de Erasmo en Espinosa va más allá de la filiación ideológica y afecta a la concepción de este género literario y a la sucesión de refranes y apotegmas.

<sup>32</sup> Vallés marca claramente las diferencias entre el refranero castellano y los *Adagia* de Erasmo; éste asienta sus máximas en la tradición literaria de historiadores y moralistas clásicos; mas el refranero castellano es de tradición y raigambre oral.

<sup>33</sup> Ofrece noticias sobre P. Hernán Nuñez Vega, en «El refranero de Luis Galindo y los *Adagia* de Erasmo», *Epos*, IX, 1993, 233-253; se sostiene que el *Refranero* de Galindo (Mss. 9777-9781 de la Biblioteca Nacional, aún inéditos) bebió en Erasmo, Mal Lara y Hernán Nuñez.

<sup>34</sup> Obra dedicada en Amberes a Felipe II; véase J. I. Tellechea, «Españoles en Lovaina en 1551-1558...», *Rev. Esp. de Teología*, XXIII, 1963, pp. 21-45.

<sup>35</sup> El *Concejo y consejos del príncipe* de F. Furió fue reeditado por A. de Castro, en el t. XXXVI de la B.A.E., *Curiosidades Bibliográficas*, Madrid, 1855, pp. 317 ss. Sobre sus muchos viajes por Europa puede verse J. M. Seprún, «Fadrique Furió consejero de príncipes y príncipe de consejeros», *Cruz y Raya*, 1934, pp. 55-59.



la *Sobremesa y alivio de caminantes* de Juan de Timoneda y del mismo autor el *Buen aviso y portacuentos*,<sup>36</sup> la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara,<sup>37</sup> la *Floresta española de Apotegmas* por Melchor de Santa Cruz,<sup>38</sup> y del mismo autor los *Tratados*. Entre 1580 y 1602 aparecen la *Silva curiosa* de Julián de Medrano, las *Historias prodigiosas y maravillosas* de Andrea Pescioni, el *Diccionario de refranes* de Sánchez de la Ballesta,<sup>39</sup> las *Doscientas preguntas con sus respuestas* por Juan González de la Torre, los *Seiscientos apotegmas* de Juan Rufo,<sup>40</sup> el *Libro de los proverbios morales* de Alonso de Barros,<sup>41</sup> el *Alma o aforismos* de Tácito por Fuertes Biota, el *Alfabeto de refranes* de Francisco del Rosal.<sup>42</sup> En medio de tal florecimiento del género paremiológico cabe situar la obra de Arias Montano *Los aforismos de Tácito*.

Hubo ciertos precedentes de esta obra de Montano. Así Felipe de la Torre dedicó en 1556 a Felipe II una obra, titulada *Institución de un rey cristiano*; este título evoca la *Institutio principis christiani* que en 1516 dedicó Erasmo al futuro Carlos V. Pero De la Torre, a diferencia de Erasmo, ofrece un repertorio de pasajes escriturísticos y nada toca sobre el duro oficio de gobernar unos estados muy complejos, como eran los heredados por Felipe II. Por otra parte De la Torre estaba calificado por la Inquisición como simpatizante de los cenáculos protestantes de Flandes; el rey no debía dejarse aconsejar por un personaje con posibles filtraciones dudosas. Sería mejor buscar consejos políticos no ya en la Biblia, sino en los

<sup>36</sup> Véase sobre el particular R. Schevill, «Buen aviso y portacuentos de Juan de Timoneda», *Revue Hispanique*, XXIV, 1911, pp. 171-254. También P. Delgado, «Contribución a la bibliografía de Juan de Timoneda», *Revista de Literatura*, XVI, 1959, pp. 24-56, y M.ª P. Cuartero, *op. cit.*, cuyo cap. II se dedica a las fuentes del *Sobremesa y alivio de caminantes* de Juan de Timoneda, en pp. 132-140. Para las obras completas E. Juliá, *Obras de Juan de Timoneda*, Madrid, 1947-48 (3 vols.). Y para un estudio del autor J. Reynolds, *Juan de Timoneda*, Boston, 1975.

<sup>37</sup> Sobre Juan de Mal Lara puede acudirse a Américo Castro, «Juan de Mal Lara y su Filosofía Vulgar», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, t. III, pp. 563-592; y F. Sánchez y Escribano, *Apuntes para una edición de la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Nueva York, 1933. Del mismo autor *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, Nueva York, 1941, así como *Los Adagia de Erasmo en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Nueva York, 1944. Para una edición de sus obras A. Villanova, *Mal Lara Juan de. Filosofía Vulgar*, 4 vols., Barcelona, 1958. Para el entorno humanista sevillano W. Melczer, «Juan de Mal Lara et l'école humaniste de Seville», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, 1979, pp. 89-104. Para la labor poética de Mal Lara hay que ver el libro reciente de J. F. Alcina, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento*, Salamanca, 1995, pp. 134-135.

<sup>38</sup> Menéndez y Pelayo enjuició su obra en *Orígenes de la novela*, t. II, pp. LXX-LXXII. En 1953 reimprimió las obras la sociedad de Bibliófilos españoles de Madrid.

<sup>39</sup> Es posible que Sánchez de la Ballesta haya seguido a la vez no sólo a Erasmo, sino también la obra de G. Meurier *Thrésor de sentences dorées*, aparecida en Lyon en 1577; a su vez Gabriel Meurier utilizó también las sentencias y máximas erasmianas.

<sup>40</sup> A. Blecua, *Juan Rufo. Las seiscientos apotegmas y otras obras en verso*, Madrid, 1972. Dice Blecua en p. XXII, que no se han superado las páginas que a Juan Rufo dedicó Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, Madrid, 1961, t. III, pp. 3-127.

<sup>41</sup> J. Bergua, *Libro de los proverbios morales de Alonso de Barros*, Madrid, 1968, 7.ª edic. (colección de ocho mil refranes por orden alfabético). Es preciso evocar a L. Combet, en *Recherches sur le refranero castillan au Moyen âge*. Burdeos, 1970: «Sin la compilación de Erasmo habría sido difícil la existencia de las obras coleccionadoras de refranes del siglo XVI», p. 134.

<sup>42</sup> B. Thompson, *Francisco del Rosal. La razón de algunos refranes*, Londres, 1979. Se dice que los refraneros barrocos continúan la obra y el espíritu de Erasmo, p. 9.

clásicos latinos, que al fin y al cabo poseyeron y gobernaron un gran imperio. Así el intento didáctico de Felipe de la Torre quedó abocado al fracaso. Otro intento similar fue el de Fadrique Furió, quien en 1559 dedicó a Felipe II su opúsculo *El Concejo y consejos del príncipe*, donde sí se abordan problemas de gobierno. Pero Furió se muestra demasiado radical en ciertas cuestiones; por ejemplo cuando afirma que «no hay más que dos clases de tierras en el mundo: tierra de buenos y tierra de malos». Ve Furió un muy grave peligro para el Estado en la corrupción y en consecuencia escribe: «Ésta es regla certísima y sin excepción, que todo hipócrita y todo avariento es enemigo del bien público». Furió, que tal vez esperaba algún alto cargo del rey, había planeado una obra monumental en ocho volúmenes; allí se abordarían múltiples problemas sobre la gobernabilidad de los estados. Pero al no obtener ninguna encomienda regia, decidió no proseguir con el ingrato oficio de escribir a cambio de nada. Y, en consecuencia, el rey se buscó una más docta pluma que la de Furió y un espíritu más probado que el de Felipe de la Torre. El rey encargó a Montano una guía práctica sobre cuestiones políticas, basada en los clásicos y no en las sagradas Escrituras, en un momento en que la Inquisición analiza con lupa tales escritos. Y así Arias Montano seleccionó los *Aforismos de Tácito*.

Alberto Blecua, tras definir el apotegma como un dicho breve, agudo, puesto generalmente en boca de un personaje ilustre, entrevé tres clases posibles de apotegmas: el dramático, el poético y el sentencioso.<sup>43</sup> Los aforismos, que Montano ha extractado de Tácito son más dramáticos que sentenciosos; pero se alejan en toda circunstancia de lo poético. Por lo que respecta a los temas abordados para el buen gobierno del reino, interesan asuntos como la justicia, la clemencia, la adulación, la discordia, los amigos, la moderación y la experiencia, la libertad y la traición. Para finalizar, ofrezco algunas perlas, muy acordes con los actuales tiempos que corren: «El príncipe no puede absolver a un amigo. El menor mal que puede hacer es entretener y dilatar la causa hasta que muera» (Pensamiento 227). «A bárbaros, lo más seguro será dejarlos pelear y consumir entre sí, sin favorecer a ninguna de las partes más que con palabras y consejos, para quedar después con las armas señor de todos» (Pensamiento 205). «Los príncipes no han de juzgar en las causas por su voluntad, usando de la fuerza del poderío, sino conforme a la razón y verdad» (Pensamiento 156). «Mucho se debe guardar el príncipe que ningún hombre de mala vida, o infamado de tal, entre en oficios públicos, por la deshonra que le ha de causar, lo mal que éste procediere» (Pensamiento 130). «El príncipe cuando habla públicamente, use de palabras graves y generales, de modo que no se pueda conocer el secreto de su ánimo» (Pensamiento 104).

Serafín Bodelón  
Universidad de Oviedo

<sup>43</sup> A. Blecua, «La Littérature Apophtegmatique en Espagne», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, 1979, pp. 119-132. Piensa el autor que el apotegma suele agrupar tres secuencias, o como máximo cuatro, basándose en los *Apothegmata* de Plutarco que solamente usan tal tipo de secuencias.



## Los humanistas hispanos y la lectura de Plauto

...la noticiosa erudición

B. Gracián

La presencia del nombre de Plauto en los escritos de los humanistas españoles desde E. A. de Nebrija (1441-1522) hasta D. Antonio Agustín (1517-1586), Francisco López Pinciano (fl. 1596), o Francisco de Cascales (fl. 1634) representa el gran interés que despertaba la obra del comediógrafo latino durante tres siglos de humanismo hispano. Por contraste, la tradición medieval estaba unida a las comedias de Terencio y, de esta forma, D. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1318-1458), figura representativa del primer humanismo hispano, escribía en el Prólogo de sus *Proverbios*, dedicados al Príncipe de Castilla, Don Enrique IV:

«...me he valido de Platón, Aristóteles, Sócrates, Virgilio, Ovidio, Terencio y otros filósofos y poetas!...»

Sin embargo, puede ser interesante observar como el mismo Marqués de Santillana evoca la figura de Plauto junto a Terencio, «como escénicos Plauto y Terencio» en su famoso *Prohemio* o *Carta al Condestable de Portugal*.<sup>2</sup>

Nebrija representa la nueva época del humanismo hispano y su mención de Plauto es más puntual.<sup>3</sup> Fiel a la influencia del humanismo italiano, encabezado por Laurentius Valla, Nebrija lee los textos de Plauto admirando la riqueza de expresión lingüística del comediógrafo. Por contraste al silencio de Plauto en el famoso Prólogo de la *Gramática Castellana* (Salamanca, 1492), en su evocación del inicio y florecimiento de la Lengua Latina, así como de «la

<sup>1</sup> Texto editado por Ana M. Arancón, *Antología de humanistas españoles*, Madrid, 1980, 73.

<sup>2</sup> Arancón, *op. cit.*, 83.

<sup>3</sup> F. García Olmedo, *Nebrija (1441-1522). Debelador de la barbarie, comentador eclesiástico, Pedagogo, Poeta*, Madrid, 1942. Cf. también A. Fontán, «Introducción al humanismo español», *Atlántida*, IV (1966), 443-453; L. Araujo Costa, «Del Renacimiento y de Nebrija», *Revista nacional de educación*, IV (1944), 7-28; V. García de Diego, «Nebrija y la Latinidad», *Revista nacional de educación*, IV (1944), 29-43.

multitud de poetas e oradores que enviaron a nuestros siglos la copia e deleites de la Lengua Latina<sup>4</sup>», Plauto es citado en su *Relectio Sexta*, *De numeris, ponderibus et mensuris* divulgada posteriormente bajo el título *De mensuris*<sup>5</sup> (1510), o a propósito de algunos términos de su *Iuris Civilis Lexicon*,<sup>6</sup> publicado posteriormente a sus *Aenigmata Iuris Civilis* de 1506. Nebrija aporta un doble legado a la lectura de Plauto: el interés por su vocabulario, una tendencia constante en los humanistas posteriores, y, siguiendo a Lorenzo Valla, el *consensus omnium grammaticorum*.

Este interés por el vocabulario latino y, en especial, por el léxico de Plauto, presente en Nebrija, reaparece en los escritos de D. Antonio Agustín y más tarde en las *Cartas Filológicas* de Francisco Cascales.

Plauto es presente en las anotaciones manuscritas de D. Antonio Agustín, en parte hoy divulgadas bajo el título genérico de *Alveolus* (Manuscrito Escorialense, S-II-18). D. Antonio Agustín menciona a Plauto en relación a la tradición de la concesión de libertad a los antiguos sirvientes, tema presente en la comedia de la *Aulularia*, o la inclusión de interludios musicales en las comedias antiguas, presente en el texto del *Pseudolus* —*interim hic uos tibicen delectabit*<sup>7</sup>—.

Una aportación innovadora, que aparece en los escritos de D. Antonio Agustín, es su preocupación por el *nomen poetae*, o la problemática de las denominadas *Varronianae fabulae*, por contraste con la presencia de un mayor número de comedias, conservadas o conocidas sólo fragmentariamente gracias a los textos de Verrio Flaco y Pompeyo Festo.

Antonio Agustín es uno de los primeros humanistas que plantea la cuestión del nombre del poeta, problemática aún abierta hasta el siglo XIX. Para D. Antonio Agustín y su lectura gozaba aún de gran difusión en el siglo XVIII, el nombre correcto era M. Attius Plautus, siue Plotus, Sarsinas Vmber, tal como propone en su edición del tratado *De verborum significatu* de Verrio Flaco y Pompeyo Festo:

*Ploti appellantur, qui sunt planis pedibus: unde & poeta Attius, quia Vmber Sarsinas erat, a pedum planicie initio Plotus, postea Plautus est dictus.*<sup>8</sup>

La problemática del número de comedias plautinas es más compleja. Varrón únicamente citaba las comedias consideradas más puramente auténticas y propias de Plauto, y de esta

<sup>4</sup> Editada por I. González Llubera, Oxford, 1929.

<sup>5</sup> Para el texto, véase E. A. de Nebrija. Repetición Sexta. *Sobre las medidas*, introd., trad. y notas de J. Costas Rodríguez, Salamanca, 1981. Cf. también mi trabajo, «Tradición clásica i humanística a E. A. de Nebrija, *De mensuris*», *Faventia*, VI (1987), 77-78.

<sup>6</sup> Texto editado por C. Hernán Núñez, Madrid, 1944. Véase también mi estudio «Aspectos del vocabulario latino en el *Iuris Civilis Lexicon* de Nebrija», *IX Symposium de Estudios Clásicos*, Girona, 1975 (en prensa).

<sup>7</sup> Editado por C. Flores Selles, Madrid, 1982, 85, 89, 102.

<sup>8</sup> *M. Verrii Flacci quae exstant et Sexti Pompeii Festi De verborum significatione Libri Viginti ex Bibliotheca Antonii Augustini, Archiepiscopi Tarraconensis*, en *Antonii Augustini Opera Omnia*, ed. J. Rocchii, Lucae, 1772, vol. VII, 559.

forma aparece también en la edición del texto de Varrón *De Lingua Latina* en la edición de D. Antonio Agustín.<sup>9</sup>

Por contraste, Verrio Flaco y Pompeyo Festo representan una visión más amplia de la comedia plautina, y de esta forma aparece también en la edición del tratado *De verborum significatu* por parte de D. Antonio Agustín. La cuidada edición de A. Agustín permite releer con mayor comodidad los fragmentos de las diferentes comedias y comparar su aportación con las ediciones humanísticas posteriores como, por ejemplo, la de Janus Gruterus y Friedrich Taubmann<sup>10</sup> (Wittenbergae, 1621).

*Artemona, Astraba, Carbonaria, Condalio, Dyscolus, Feneratrix, Frivolaria, Hortulus, Nervolaria, Parasitus Piger, Phasma, Saturio, Sitelitergium*, son algunos títulos coincidentes con la edición de Plauto según la recensión de Janus Gruterus, así como el concepto de la *incerta comoedia*. En cambio, D. Antonio Agustín menciona la presencia de una nueva comedia, *Syrus*,<sup>11</sup> más tarde no mencionada en ediciones humanísticas posteriores.

El nombre del poeta, la configuración de las *comoediae Plautinae* y la problemática de los textos conservados o conocidos, y el interés por la lexicografía plautina son tres de las aportaciones de Antonio Agustín, de hecho, fundamentales para una mejor lectura de Plauto y coincidentes con la lectura de los humanistas europeos.

Las observaciones de los humanistas en su lectura de Plauto y Terencio varían según el punto de interés de cada lector. De esta forma, las reflexiones de tipo más general, la lectura de la comedia como género literario y la valoración del lenguaje de la obra teatral, o de la influencia moral en el espectador, están presentes en la famosa *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano, editada en el año de 1596. Pinciano, por ejemplo, escribía: «la comedia es una acción representativa, alegre y regocijada<sup>12</sup>...» Y en la epístola nona, dedicada al tema *De la comedia*, anotaba: «la comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleyte y risa<sup>13</sup>...» E igualmente realzaba el valor pedagógico y social de las comedias: «... la comedia (enseña) con sus risas **prudencia** para se gobernar el hombre en su familia<sup>14</sup>...» La reflexión moral aparece también en su Epístola Segunda, o

<sup>9</sup> M. T. Varronis *De Lingua Latina, ex Bibliotheca Antonii Augustini, Archiepiscopi Tarraconensis*, en *Antonii Augustini Opera Omnia*, ed. J. Rocchi, Lucae, 1772, vol. VII, 425-554.

<sup>10</sup> Estudiada por F. Ritschl, *Kleine philologische Schriften*, 2, Leipzig, 1867. H. A. Gartner, *Gruters Plautus Ausgabe*, 1621, en Elmar Mittler *et alii*, Biblioteca Palatina, Heidelberg, 600 Jahre Universität Heidelberg, 1386-1986, 431-432. Cf. también mi trabajo *Studia Plautina*, Universidad de Barcelona, 1995 (en prensa).

<sup>11</sup> Véanse *Antonii Augustini Opera Omnia*, ed. J. Rocchi, Lucae, 1772, vol. VII, 549, 642, 649... *Plautus in Syro*.

<sup>12</sup> López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, 1973, vol. I, 241, y vol. III, 16.

<sup>13</sup> López Pinciano, *op. cit.*, vol. I, 148.

<sup>14</sup> López Pinciano, *op. cit.*, vol. II, 71. Una concepción semejante aparece en Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*. El título completo de la obra es *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid, editado en el libro Rimas de Lope de Vega Carpio ...* Madrid, 1609. Existe ed. facsímil, Nueva York, From the copy in the Library of Archer M. Huntington, 1903. Cf. también Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecuá, Barcelona, 1969.

Prólogo de la Filosofía antigua: «... si las comedias son bien acostumbradas, deven ser escuchadas por la elegancia que contienen<sup>15</sup>...»

Aun siendo la comedia, materia de risas y pasatiempo, López Pinciano hace especial mención de Plauto y de Terencio como autores *graves*. Estas son sus anotaciones en la Epístola Quinta, dedicada al tema de la fábula:

«Yo leo muchas veces en fábulas activas, trágicas y cómicas, muchas acciones ajenas de toda verosimilitud y no de cualquier autor, sino de muy graves, como Eurípides, Sóphocles, Aristófanes, Plauto y Terencio.<sup>16</sup>»

López Pinciano comenta también la comedia *Amphytruo* de Plauto por su especial interés como tragicomedia, o el *Epídico* por la especial estimación del propio Plauto, o el *Trinummus*, la *Aulularia*, la *Cistellaria* y el *Rudens* por sus personajes alegóricos. López Pinciano trata también de la problemática de la métrica en las comedias, tema ya presente en la tradición gramatical desde Prisciano, o del lugar escénico evocado en las comedias.

De esta forma, la aportación de Fr. López Pinciano es un fiel reflejo de la inquietud espiritual de los humanistas hispanos de su tiempo y su obra se configura como legado de gran interés literario y de pensamiento.

La misma complejidad de la métrica, la dificultad de su lectura, en ocasiones acrecentada por las confusiones de los copistas medievales, el cambio de sensibilidad del espectador de la Antigüedad a la inquietud del público literario hispano en el teatro del Siglo de Oro,<sup>17</sup> es muy evidente, a pesar del tono irónico y casi de parodia del diálogo entre Miguel de Cervantes y un novel poeta, por la gracia de Apolo, en el texto titulado (Pieza) *Adjunta al Parnaso*, complemento del *Viaje al Parnaso* del propio escritor. De esta forma, el joven poeta explicaba las dificultades de difusión de una comedia propia:

«La causa fue que la achacaron que era larga en los razonamientos, no muy pura en los versos y desmayada en la invención.

—Tachas son estas— respondí yo —que pudieran hacer parecer mal a las del mismo Plauto<sup>18</sup>...»

La misma visión, en tono de humor, aparece en los escritos de Quevedo, quien criticaba el desenlace de muchas de las comedias, o incluso su problemática.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> López Pinciano, *op. cit.*, vol. III, 21 y 220, 281, 295. Lope de Vega citaba también el *Anfitrión* de Plauto en su *Arte Nueva de hacer comedias*, vv. 165-166: «...vemos que Plauto puso Dioses/ ...en su Anfitrión...».

<sup>16</sup> López Pinciano, *op. cit.*, vol. I, 280-281 y 272.

<sup>17</sup> Evocada por Lope de Vega, *Arte Nueva de hacer comedias*, vv. 204-207: «...la colera/ de un Español sentado no se temple/ sino le representan en dos horas, / Hasta el final juyzio desde el Genesis...»; *ibidem*, vv. 337-339: «Tenga cada acto quatro pliegos solos / Que doze estan medidos con el tiempo, / Y la paciencia del que está escuchando...».

<sup>18</sup> Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. V. Gaos, Madrid, 1974, 181-182.

<sup>19</sup> Francisco de Quevedo, *El alguacil endemoniado*, en *Los Sueños*, Madrid, 1974<sup>6</sup>, 38: «... Donde hay poetas... poetas de comedias... casamientos desiguales han efectuado en los fines de las comedias.» Cf. también B.

Francisco de Cascales y sus *Cartas Filológicas* publicadas en el año 1634, representa la culminación de la tradición humanística iniciada con E. A. de Nebrija. Cascales, que menciona elogiosamente a Nebrija,<sup>20</sup> ofrece también una clara influencia de López Pinciano en su visión de las comedias de Plauto, y de la comedia, como materia literaria apta para la risa y pasatiempo.<sup>21</sup> La aportación personal en Cascales es su interés por el léxico de Plauto a la luz de la *Ars Poetica* de Horacio y la problemática de las *verba sesquipedalia*, de las que Cascales menciona hasta seis voces atribuyéndolas de forma general a Plauto. Concretamente en la Epístola Décima de su Década Tercera, Cascales escribía:

«ditirámica es aquella poesía que usaban los antiguos alabando a Baco, y que los poetas ditirámicos usaban de palabras largas y compuestas, como las que Horacio llama en su Poética sesquipedales ...qualia Horatius in Poetica vocat sesquipedalia... de que usaron Aristófanés griego, y Plauto latino, como son grandiscarpiae, argentifodina, miscelliones, sociofraudi, bustarapi, batriocomachia y otras<sup>22</sup>...»

La búsqueda del léxico plautino ofrece, pues, una línea continua en los humanistas hispanos desde Nebrija a D. Antonio Agustín o Francisco Cascales. La elegancia de las anotaciones, comentarios y observaciones de los humanistas, que podría describirse como *la noticiosa erudición*, siguiendo la afortunada expresión de Baltasar Gracián,<sup>23</sup> permite explicar el interés que ofrecían las lecturas de los humanistas hispanos y su especial mención en las grandes obras humanísticas europeas de inicios del siglo XVII, como puede ser, por ejemplo, la edición de Plauto, *M. Acci Plauti Comoediae ex recognitione Jani Gruteri ...Commentarii Fr. Taubmann*, publicada en Wittenberg en el año 1621.

## II

...standum iudicio magnorum philologorum

Fr. Taubmann

Fr. Taubmann (1565-1627) y Janus Gruterus (1560-1627) corresponden por su cronología al último período del Humanismo, es decir, al momento de su gran expansión por toda Europa. Como recuerda el propio humanista, su aportación a la lectura de las comedias de Plauto se debe no tanto a las *litterae renascentes*, como a las *litteris in Germania renatis*.<sup>24</sup> Sin embargo,

---

Gracián, *El discreto*, Madrid, p. 69, «Carta a D. Vicencio Juan de Lastanosa»: «... la vida de cada uno no es otra cosa que una representación trágica y cómica...» El tono severo de Gracián contrasta con el tono festivo de Lope de Vega. Véase, por ejemplo, *El discreto*, ed. cit., 135-136: «Astrea... Plauto la hizo premio de sí misma.» Y Lope de Vega, *Arte Nueva de hacer comedias*, vv. 40-42: «Y quando he de escribir una Comedia/ encierro los preceptos con seis llaves, / saco a Terencio y Plauto de mi estudio...»

<sup>20</sup> Francisco Cascales, *Cartas Filológicas*, ed. J. García Soriano, Madrid, 1969, vol. III, 54.

<sup>21</sup> Cascales, *op. cit.*, vol. III, 236-237.

<sup>22</sup> La cita de Cascales aporta posiblemente un tono de parodia. De hecho, de los seis términos citados, sólo dos están realmente presentes en Plauto, «*sociofraudus*», *Pseudolus*, 1, 3, 128 y «*bustirapus*», *ibidem*, 1, 3, 127.

<sup>23</sup> B. Gracián, *El discreto*, ed. cit., 63.

<sup>24</sup> *M. Acci Plauti Comoediae ex recognitione J. Gruteri... Accedunt commentarii F. Tuabmanni*, Wittenberg, 1621, 838.



tendencias dominantes del legado del Humanismo italiano como, por ejemplo, la valoración de la belleza (Venus) o el encanto de los textos antiguos (*gratia*), así como la valoración de los manuscritos, el tipo de letras, la conservación de los códices, en su caso los famosos códices de la Biblioteca Palatina de Heidelberg, las artes y las ciencias, están presentes en sus escritos y, muy concretamente, en su edición de Plauto.<sup>25</sup>

Taubmann, al igual que Gruterus, aparece muy preocupado por la búsqueda de la armonía de los diferentes editores y humanistas en sus lecturas de las comedias de Plauto, el *consensus eruditorum virorum* o la *orbis Europae communis concordia*.<sup>26</sup>

En esta búsqueda del criterio y del juicio de los humanistas más cultos de Europa y su preocupación por el legado precedente permite explicar la mención de humanistas hispanos en el *Commentum* de Fr. Taubmann a la edición de las comedias de Plauto, según la recensión de Janus Gruterus.

Clara coincidencia de la difusión de las ideas de los primeros humanistas es la atención dedicada a las ediciones italianas de Plauto desde la *editio princeps* de Georgius Merula (Venecia, 1472), hasta las aportaciones de Aldus Manutius (1547-1597), o las de Erasmo (1467-1536) y la difusión por Alemania del espíritu del Humanismo italiano. De esta forma, Gruterus y Taubmann afirman su fe en la idea del *Orbis Europaeus* unido por el espíritu del Humanismo y del Renacimiento.

Gruterus y Taubmann mencionan los humanistas europeos precedentes como la fuente de autoridad y enmarcados en su búsqueda de un *consensus virorum eruditorum*. Esta idea de una especie de cánón de humanistas explica la presencia y mención de los humanistas hispanos en el *commentum* de Taubmann.

Nebrija,<sup>27</sup> Antonius Nebrissensis (1444-1522), D. Antonio Agustín<sup>28</sup> (1517-1583), Petrus Ciacconius (1525-1581), Ludovicus Carrión (1547-1595), P. Joannes Ludovicus de la Cerda Toletanus (1560-1643), Petrus Joannes Nunnesius,<sup>29</sup> Martín del Río<sup>30</sup> (1561-1608), Fernán Núñez Pinciano<sup>31</sup> y L. Ramírez de Prado configuran los grandes nombres de humanistas hispanos mencionados por Fr. Taubmann en su lectura de Plauto.

<sup>25</sup> *Plauti Comoediae*, ed. Gruterus Taubmann, 999, 1217, 867.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 574; Erasmus, Lipsius, Gruterus.

<sup>27</sup> *Plauti Asinaria*, acto I, escena II, v. 74, ed. cit., s. v. *argentum*. Vide *Ant. Nebriss.*

<sup>28</sup> *Plauti Amphitruo*, acto III, escena II, v. 5: *Susque deque... Festus interpretatur plus minusque. quod tamen Ant. Augustino non placet; Plauti Trinummus*, acto I, escena II, v. 157: *In quibus locis Recipere pro Excipere usurpatur, ut etiam observavit Ant. Augustinus ad leg. Voconiam; ibidem*, acto V, escena I, v. 7: *Fundus. auctor, Festus, Budaeus, Turnebus... Ant. Augustinus ad Festum. Cf. también Plauti Menaechmi*, acto V, escena II, v. 61: *Testari autem deos... Ant. Augustinus.*

<sup>29</sup> *Plauti Menaechmi Prologus*, v. 19: *Mater sua... Mater hic nutrix est: ut Virgil. 8 Aen. quod notat Nonius & Dalechamp & L. Ramirez in Mart. 1. 1. 101. Ita & P. Joan Nunesius Notis in Phrynichum... avia, amita, matertera, mater...*

<sup>30</sup> *Plauti Asinaria*, acto II, escena II, v. 63: *Maiores & minores... Delrio.*

<sup>31</sup> *Plauti Poenulus*, acto III, escena III, v. 45: *Pincianus ad illa Senecae Epist. 123, una felicitas est bonae vitae.*

P. Ciacconius, L. Carrión y L. Ramírez de Prado son los humanistas más citados. Otros humanistas como D. Antonio Agustín, el P. Juan Luis de la Cerda, o el propio Nebrija son citados por sus aportaciones léxico-gráficas, sus lecturas jurídicas o poéticas. Éste es también el caso de P. Juan Núñez. En otros casos el humanista hispano es recordado por su lectura de los clásicos como, por ejemplo, el P. Juan Luis de la Cerda<sup>32</sup> a propósito de Virgilio, o Fernán Núñez Pinciano por su edición de Séneca.

*Nihil hic mutandum cum Carrione*, anotaba Taubmann a propósito del texto de la comedia *Rudens*, acto III, escena V, v. 46. En cambio, en otros casos, Taubmann observaba la agudeza de la lectura de los humanistas hispanos, o la coincidencia o disparidad de lecturas en relación con otros humanistas europeos.<sup>33</sup>

*Docent Scaliger, Turnebus, Lipsius* anota Taubmann en su comentario a la comedia *Mercator*, acto I, escena II, v. 29, y añadía *frustra fuit Hispanus interpret Laur. Ramirez de Prado, qui vulgatum, Veterno resinaque, contra Gruterum tueri, conatur. Sed docet Laur. Ramirez Hispanus*<sup>34</sup> a propósito del acto III, escena III de la misma comedia. Taubmann ofrece de esta forma una lectura puntual, equilibrada, crítica.

*P. Ciaccon ad Columnam Rostr. C. Duilii docet...P. Ciaccion ad Columnam Rostrata, legit... P. Ciacconius De convivandi modo apud priscos*<sup>35</sup>... es, de nuevo, la anotación puntual, elogiosa siempre del humanista hispano.

Los humanistas hispanos aparecen de esta forma evocados como fuentes humanísticas de prestigio reconocido en toda la Europa del Renacimiento, y como *magni philologi*, posiblemente uno de los mejores elogios a su aportación culta, erudita, precisa en la lectura de los antiguos autores clásicos de Grecia y Roma.

José Closa Farrés  
Universidad de Barcelona

<sup>32</sup> *Plauti Rudens*, acto V, escena II, v. 29: *Videatur & J. Ludovicus de la Cerda... ad Bucolic. 2 Virgillii.*

<sup>33</sup> *Plauti Rudens*, acto III, escena V, v. 46, ed. cit., p. 1241. Cf. también *Plauti Asinaria*, acto III, escena III, v. 111: *ut Carrio legit*; *ibidem*, acto III, escena III, v. 114; *Plauti Persa*, acto IV, escena IX, v. 10: *Vide & Lud. Carrionem*; *Plauti Rudens*, acto III, escena IV, v. 4; *ibidem*, acto III, escena V, v. 46; *ibidem*, acto IV, escena IV, v. 91.

<sup>34</sup> Cf. *Plauti Asinaria*, acto IV, escena II, v. 16; *Plauti Epidicus, Argumentum*, v. 6.

<sup>35</sup> *Plauti Amphitruo*, acto I, escena I, v. 62; *Plauti Aulularia*, acto III, escena VI; *Plauti Menaechmi*, acto I, escena III, v. 4: *P. Ciacconius et Aug. Popma...*; *Plauti Truculentus*, acto II, escena VII, v. 11. Cf. también Elisa Ruiz, «Los años romanos de P. Chacón», *Cuadernos de Filología Clásica*, X (1976), 189-248.



## Plauto y la lírica popular castellana

La lírica popular castellana de Edad Media y Renacimiento, que Margit Frenk Alatorre recoge en su precioso *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, no es más que la voz viva del pueblo llano y la expresión sencilla y directa de los sentimientos amorosos, el rechazo del matrimonio, la caza de amor, el elogio de la propia belleza, etc. Algo muy parecido a lo que encontramos en el mundo cómico de Plauto: variedad de temas y motivos, confesión abierta de una realidad problemática que, en boca del pueblo llano, se logra perfectamente con muy escasos símbolos y recursos: interrogantes y exclamaciones, repeticiones enfáticas y marcados contrastes o, en ocasiones, la solemnidad de la frase sentenciosa.

Si Plauto, como reza en su biografía, hubiera seguido dando vueltas a la muela de aquel molino al que le condujo la rueda de la Fortuna o hubiera sido un pastor anónimo de los campos umbros, allá en su Sársina, no hubiera retratado mejor que estos cantarcillos de la Lírica popular, hoy reliquia de la Edad Media y del Renacimiento, las ingenuas debilidades del ser humano que, de modo tan inmortal, nos ha transmitido en forma de comedia, testigo inmejorable hasta nuestros días del teatro antiguo.

Tras unos años de contacto diario con las comedias latinas y con el grato recuerdo que en mis años de estudiante me habían dejado los primeros testimonios de nuestra lírica, me pareció que los actores de las piezas de Plauto y los personajes que desfilan por el de los textos castellanos del *corpus* de la Lírica, tenían un carácter estereotipado bien parecido y se repetían a modo de estribillo de paliata en paliata, primero, y de boca en boca, más tarde. Que la exquisita espontaneidad de los pasajes cómicos, era, a veces, el mismo y principal intérprete de los testimonios líricos. Que la pícara y juguetona intención de los diálogos dramáticos se resumía claramente en el encanto más seductor de los viejos cantares cargados de erotismo. Que el simbolismo, en fin, la palabra ambigua y vivaracha y la riqueza de claves insondables, utilizada en ocasiones para la crítica social, eran la sólida basamenta y la mágica atracción que aún nos lleva y sorprende en cada nueva lectura de estos testimonios de un pasado, día a día más estudiado, pero día a día más borroso y lejano.

No estoy diciendo nada nuevo al hablar de elementos comunes a un género y a otro, cuando ya muchos estudiosos han discutido los orígenes del teatro en los antiguos ritos y los

primeros cantares campesinos que se conocen, por lo general de marcado carácter alegre y burlesco, y han descubierto y aislado esos aspectos que, sin muchos prejuicios, han podido derivar en otros géneros. Como apunta Adrados<sup>1</sup>: «Hemos de figurarnos las fiestas campesinas de que nace el Teatro como integradas por numerosos elementos, serios y festivos, elementos en parte omnipresentes, en parte cambiantes hasta el infinito».<sup>2</sup> Por otra parte, que unos géneros vayan generándose sobre los ecos de los anteriores, es algo tan legítimo como las propias leyes de supervivencia de la Literatura.

Mi objeto no es otro que acercar dos manifestaciones literarias un tanto alejadas en tiempo cronológico y género literario: lírica tradicional castellana y *fabula palliata* latina, poesía de ambientes populares y rurales tan determinada por los orígenes como sus textos al acompañamiento de la música; encorsetada en unas constantes, pero de evolución, tanto lingüística como literaria, incesante; basada en unos modelos anteriores, pero relaborada y personalizada. En Literatura, como en cualquier otro campo, nada surge de la nada. Además, si Plauto se recrea en los patrones griegos de la Comedia Nueva, los poetas gallego-portugueses se sirven de los cantares del pueblo, pero en cualquier caso con una intención muy distinta a la del plagio: para interpretar con un sello personal o crear obras nuevas y originales, o lo que es lo mismo, otra poesía.

Sus mundos, el urbano de Plauto y el rural de la lírica, son muy cerrados, pero muy palpables. Y es que un género y otro, lírica tradicional o comedia del mundo, aunque enclavados en distintas parcelas de la literatura, tienen su origen en la reducida antojana de las faenas cotidianas, donde, qué duda cabe, se desenvuelven seres tan humildes y de un realismo tan extraordinario, que fácilmente, y por sí solos, sobrepasan los lindes de lo que se entiende por «tipo popular» para convertirse en «tipo universal». No hay más que asomarse a cualquiera de estos envejecidos modelos para reconocernos, después de tantos siglos, en alguna de sus actitudes tan dramáticamente líricas.

Pero, creo, ante todo, que ambos campos beben en un manantial tan universal, fecundo e inagotable, que aún sigue manando en nuestros días: el amor, argumento teatral o *leit-motiv* cancioneril que se impone de manera casi absoluta. El amor que aliena y roba corazones: el de Filenio, por ejemplo, que, de tan enamorada, ya no está en ella:

*quid si hic animus accupatust, mater, quid faciam?*<sup>3</sup>;

y el de los tantos jóvenes castellanos que exclamaron ese

*¡Hai, Dios!, ¿qué haré?,  
que por ti me muero,  
por ti moriré.*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, 1983, 61.

<sup>2</sup> Véase M. Frenk Alatorre, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, 1981, 14.

<sup>3</sup> Plauto, *Asinaria*, 537; *Pseudolus*, 33-34 *Immo ego tacebo: tu istinc ex cera cita:/nam istic meus animus nunc est, non in pectore.*

<sup>4</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la Antigua Lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 1987, 164, n.º 348.

Por él, por el amor, estos *personajillos* desperdigados por la vida diaria luchan, viven, enferman y se desviven. Segadores, pastores, campesinos, madres y niñas desafortunadas, que ensalzan o lloran por amor, son los protagonistas de esa entrañable poesía tradicional que Margit Frenk Alatorre recoge en su también entrañable *Corpus*. Comerciantes, parásitos, padres, amantes o mercaderes se mueven por esa escena plautina en la que, de una u otra manera, pero siempre por amor, se compra, se vende o se enmarañan figuras y situaciones. Un mismo móvil, como ocurre en la vida, para proceder bien dispares.

Se trata, entonces, tanto en los albores de la lírica castellana como en los orígenes de la comedia latina de dar expresión a un amor prohibido, una relación no correspondida y obstaculizada por muy diversas trabas: es el «amor adolorido»: *¡Mal haya quien los embuelve!*,<sup>5</sup> en el que se abandonan y maldicen las mozuelas de la lírica popular. El amor impedido y desgraciado por el que se acongojan los jóvenes plautinos que *sub Veneris regno uapulant*.<sup>6</sup>

El amor separado por la distancia que rompe tanto los corazones de las morenicas que sollozan:

*Amor, no me dexes./que me moriré,*<sup>7</sup>

como la suerte del desesperado Calidoro que lloriquea:

*Quasi solstitialis herba paulisper fui:  
repente exortus sum, repentino occidi...  
Perii! Salutem nusquam inuenio, Pseudole.*<sup>8</sup>

El amor, en fin, que, desde lejos, proporciona angustia a la vida del galán herido por la morica: *D'aquella morica garrida/sus amores dan pena [a] mi vida*<sup>9</sup> y hacen sufrir a Alcmena de melancolía, ese mal que Sosias dice que termina por enfermar a la gente:

*Atra bili percita est.  
Nulla res tam delirantis homines concinnat cito.*<sup>10</sup>

Es el «amor adolorido» que produce la muerte y del que hacen eco lamentaciones como: *Que me muero, madre,/con soledade.*<sup>11</sup> Malas consecuencias estas del amor que nos revela el inteligente Crísalo al generalizar sobre los enamorados en los siguientes términos: si su amada está localizada, él está gozoso; si no, se encuentra mal, al borde de la muerte. La amada es la vida misma para el amante; si ella no está, aquél perece:

<sup>5</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 221-222, n.º 480.

<sup>6</sup> Plauto, *Pseudolus*, 15 y 20-21 *Cape has tabellas: tute hinc narrato tibi,/quae me miseria et cura contabefacit; Asinaria*, 514 *Verum ego meas queror fortunas, cum illo quem amo prohibeor*.

<sup>7</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 252, n.º 544.

<sup>8</sup> Plauto, *Pseudolus*, 37-38 y 45.

<sup>9</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 231, n.º 497 A.

<sup>10</sup> Plauto, *Amphitruo*, 728. *Bacchides*, 493 *ut ipsus sese cruciat aegritudine?*; *Asinaria*, 55 *Ea res est; sed eum morbus inuasit grauis; Mercator*, 37-38 *Nunc uos mihi irasci ob multiloquium non decet;/eodem quo amorem Venus mi hoc legauit die*.

<sup>11</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 268, n.º 579.

*quia si illa inuenta est quam ille amat, recte ualet;  
si non inuenta est, minu'ualet moribundu'que est.  
animast amica amanti: si abest, nullus est.*<sup>12</sup>

Porque es el amante, precisamente, creado en la «un tanto trovadoresca escuela» de Plauto, el que más sumiso se somete a la belleza y el amor de la joven, nunca, por otra parte, tan ufana y altiva como la divulgó la poesía provenzal y con la que tampoco hizo buenas migas la Lírica popular.

En la ausencia del ser amado, que se marcha o al que separan de manera involuntaria, no siempre se mancilla el honor de la esposa, infamia que Anfitrón se encuentra en casa a su regreso,<sup>13</sup> y al igual que rumorean chismes tipo:

—*Tu la tienes, Pedro,  
la tu mujer preñada.  
—Juro a tal, no tengo,  
que vengo del arada.*<sup>14</sup>

Esta ausencia convierte más bien a los unos y a los otros en dolientes mártires que se lamentan, esperan y desesperan esperando. Pero tiene que ser así porque son las normas de un tópico que, en la Edad Media, se introduce y desarrolla motivado por un viaje: partida a la guerra, a la mar, a la siega, etc.<sup>15</sup>; y en la Antigüedad, recuérdense cualesquiera de los argumentos de Plauto, justificado con una venta de la amada, un rapto o un viaje en busca de fortuna al que se ve avocado el joven amante. Tal es el caso de Panegiris y Pinacio, las dos hermanas que, en el *Stichus* y en penuria continua, sufren la interminable separación de sus esposos.<sup>16</sup> Este desamparo y soledad imposibles son lidias de un amor que se presenta, por lo general, en forma de relación triangular, implicando a un tercero, el confidente o la alcahueta. Los patrones son muy poco variables: la joven, su amante y la madre paciente y compasiva en las antiguas cantigas y el enamorado, su amada y el esclavo listo y mañoso o el padre/madre bondadosos y complacientes en las repetidas tramas de Plauto.

Es decir, los amantes acuden y se refugian en la confianza de un intermediario porque ocultan el secreto de su pasión por múltiples motivos: ante los avatares y los riesgos de su amor, ante las desavenencias entre rivales, por miedo a las asechanzas, a las malas lenguas y a los «malos envolvedores<sup>17</sup>» que perturban con su cizaña a los enamorados, por los impedi-

<sup>12</sup> Plauto, *Bacchides*, 192-194. Y 208 *misera amans desiderat; Pseudolus*, 300 *Ita miser et amore pereit et inopia argentaria*.

<sup>13</sup> Plauto, *Amphitruo*, 810 *Perii miser, quia pudicitiae huius uitium me hic absente est additum*.

<sup>14</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 887, n.º 1.824 D. La burla tiene una segunda estrofa: —¿Quién l'á empreñado./dílo tu, amigo?/—Yo no sé quien./Dios m'es testigo.

<sup>15</sup> Véanse los apartados *Vanse los mis amores* y siguientes en M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 241-271.

<sup>16</sup> Plauto, *Stichus*, 4-6 *De nostris factis noscimus, quarum uiri hinc apsunt, / quorumque nos negotiis apsentum, ita ut aequom est, sollicitae noctes et dies, soror, sumus semper*.

<sup>17</sup> Véase M. Frenk Alatorre, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, 1989, 25.

mentos y las trabas de la desigualdad social. Un amor a escondidas que reemprende, a la luz de otro tópico, su andadura en cada atardecer y se enciende en la tímida complicidad de la noche:

*¡Ay!, luna, que reluzes,  
toda la noche me alumbres*<sup>18</sup>;

para apagarse a llegada del alba inoportuna, que separa a los amantes:

*que despertad, la blanca niña,  
que despertad, que ya viene el día;  
despertad, la niña blanca,  
que despertad que ya viene el alba*<sup>19</sup>

se apresuran a cantar los romeros. *Ora vete, amor, y bete,/cata que amanese.*<sup>20</sup> Por su parte Plauto, con muy parecidos enredos, nos habla también en *Amphitruo* de esta separación al amanecer en esa escena en que Mercurio alerta, impaciente, a los «amantes»: *Eamus, Amphitruo; lucescit hoc iam*<sup>21</sup>; es necesario huir antes de que la prolongada noche claree con la luz del alba, sobre todo tratándose, como es el caso, de un amor peligroso y adúltero entre Júpiter y Alcmena, que, engañada, creyéndose en los brazos de su esposo, le reprocha que se vaya en la misma noche en que ha llegado:

*AL. Sentio:  
Nam qua nocte ad me uenisti, eadem abis;  
IV.-Tempus <est>; exire ex urbe prius quam lucescat uolo.*<sup>22</sup>

Ahora bien, el papel de la mujer, tan protagonista en un género como en otro, sale a veces malparado, sobre todo en esos momentos en que Plauto o los cantores del pueblo dan rienda suelta a la sátira y al tono jocoso para retratarla como verdadera trampa seductora que lleva en su interior un huerto y especias de toda clase para todo tipo de condimento malicioso.<sup>23</sup> En estos casos se las describe como hábiles urdidoras del adulterio, más capaces siempre de engañar que el hombre, muy proclives siempre a caer en las tentaciones de Venus y en la mala reputación. Así se advierte en difamadoras burlas como: *O homem que a molher no guarda merce de trazer albarda.*<sup>24</sup> O en la definición que da Filoxeno a Mnesíloco de «una mujerzuela de lo más ardiente: devora a todo el que se le acerca»: *atque acerrume aestuossam: absorbet ubi quemquam attigit.*<sup>25</sup>

<sup>18</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 507, n.º 1.072 C.

<sup>19</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 513, n.º 1.083.

<sup>20</sup> M. Frenk Alatorre, 1987, 208, n.º 454 A.

<sup>21</sup> Plauto, *Amphitruo*, 443.

<sup>22</sup> Plauto, *Amphitruo*, 531-534.

<sup>23</sup> Véase la descripción que hace Plauto, *Miles Gloriosus*, 185 ss.

<sup>24</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 881, n.º 1.816.

<sup>25</sup> Plauto, *Bacchides*, 471.



No obstante, la belleza femenina desempeña un rol preponderante en las cantinelas populares castellanas y en las escenas cómicas latinas. La exaltación de la propia belleza como lazo de amor y captura es un recurso tópico y útil no sólo para las serranillas que exclaman, sin pudor ni miramientos:

*soy hermosa y agraciada,  
tengo gracias más de mil,  
llámanme Gira Giralda,  
hija de Giraldo Gil.*<sup>26</sup>

*Son tan lindos mis cabellos,/que a cien mil mato con ellos,*<sup>27</sup> sino también para las farsantes cortesananas que, con gráficas descripciones, halagadoras palabras y cameladores diminutivos, hacen gala de sus propios encantos en tantos actos de las conocidas paliatas y se interponen a menudo en las relaciones amorosas de los protagonistas.

Mas todo, como la belleza y el tiempo, es fugaz. Es éste un tema lírico y dramático tan antiguo como el hombre mismo. Nada permanece ni se repite. La lírica lo siente en las imágenes del campo; el comediógrafo latino en el corazón de sus sentencias, más profundas siempre de lo que parecen a simple vista. Lo saben las metáforas cantoras de las vendimias con su *toca, a rrecoger, toca,/que marcha el tiempo, y la jornada es corta*<sup>28</sup>; las festivas y conocidas coplas como:

*A coger el trévol, damas,  
la mañana de San Joan,  
a coger el trévol, damas,  
que después no avrá lugar*<sup>29</sup>;

y las alusiones plautinas a la brevedad de una sola vida e irrepitable, en la que «las alegrías», al menos del cuerpo, o se aprovechan en el instante preciso o se pierden en el mañana incierto:

*non tibi uenit, in mentem, amabo,  
si dum uiuas tibi bene facias tam pol id quidem esse hau perlonquom,  
neque, si hoc hodie amiseri', post in morte id euenturum esse unquam*<sup>30</sup>

Es este tono sentencioso un punto más de contacto entre Plauto y las anónimas letras tradicionales. Tanto en aquél como en éstas, y de esa naturalidad con que se constata un hecho o se enuncia un sentimiento, surge en cualquier contexto la intemporal resonancia del refrán o el dicho popular. Nadie puede negar estas pervivencias ni esta semejanza, porque lo coloquial que nos han transmitido sigue hablando, y fiel a su calidad de popular y tradicional, por

<sup>26</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 59, n.º 123.

<sup>27</sup> M. Frenk Alatorre, 1987, 61, n.º 126.

<sup>28</sup> M. Frenk Alatorre, *Corpus de la...*, 1987, 533, n.º 1.114.

<sup>29</sup> M. Frenk Alatorre, 1987, 549, n.º 1.245. A propósito del tema del *carpe diem* véanse también: 1241, 1242, 1243 A-B, 1244.

<sup>30</sup> Plauto, *Bacchides*, 1193-1195.

mor de lo moral, habla siempre de lo mismo pero nunca de la misma manera, nunca con términos idénticos.

Las mismas emociones básicas, me parece, subyacen en un género y en otro. Temas, personajes y móviles que sí, en su actitud y forma, pueden tener puntos en común, están muy cercanos también en cuestiones de estilo.<sup>31</sup> En primer lugar porque, lingüísticamente, se desecha, tanto cuando se canta como cuando se escenifica, todo lo que no es necesario: sobra la palabra que no dice nada, el verbo de relleno, cobrando toda su importancia la expresión del gesto. Es el lenguaje corriente, pero depurado, el que tiene cabida en la imaginación creativa popular, no sólo por economía semántica, sino para su mejor adhesión al público que lo escucha o a la multitud que lo repite. La sobriedad es, en lo poético, una riqueza sin límites. La indeterminación de ambos géneros es un decir no demasiado explícito que lo dice todo, o mejor aún, que sugiere todo, porque son muchas las lecturas que se pueden hacer de cada término o cada frase. La espontánea voz que da fin a un verso y encabeza el siguiente, la reiteración de ideas, preguntas, respuestas, o estrofas en el caso de las composiciones líricas, es leixa-pren tan corriente como una conversación en vivo. Las numerosas exclamaciones, interrogaciones y exhortaciones acuciantes con que el comediógrafo, más que los abundantes verbos de movimiento, acelera a sus personajes, confieren a la lírica ese entusiasmo vital que la sustenta todavía. Paralelismos, juegos de palabras, imágenes y referencias concretas a faenas y espacios cotidianos que dotan, en fin, de un realismo palpitante con la misma vehemencia en el comediógrafo umbro que en la lírica castellana.

Lo popular, por tanto, no muere. Se reinterpreta, cambia, se reelabora, pero no desaparece del hoy para el mañana como sucede algunas veces con manifestaciones más dependientes y atentas a las modas. El pueblo lo prefiere porque lo siente y se identifica con la palabra natural que manifiesta las verdades tal y como son; se reconoce en esa velada picaresca que late tanto en Plauto como en estos cantares, aunque sirva en ocasiones para reírse del propio ego; se confiesa cómplice de esas claves, muy simples, con que se hace abierta referencia a la realidad del mundo que se vive. Lo popular no envejece, porque es literatura en su sentido más genuino: expresión directa de los sentimientos; porque al mismo tiempo que alimenta y divierte, enseña; y porque las enseñanzas se aprenden y aprehenden tanto más fácil cuanto más sencillas; tanto más para siempre, cuanto más cercanas a la experiencia de uno mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- De Sanctis, G., *Storia dei Romani*, Florencia, 1953.  
 Dronke, P., *La Lírica en la Edad Media*, Barcelona-México, 1978.  
 Dupont, F., *Le théâtre latin*, París, 1988.

<sup>31</sup> En lo concerniente al estilo de la lírica remito a F. Baños Vallejo, «La más antigua lírica popular castellana: otra tipología», *Archivum*, XLI-XLII, 1991-1992, 33-64.

- Martínez Torner, E., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966.
- Molina Sánchez, M., *Estudio escénico, literario y comparativo de la Aulularia de Plauto*, Granada, 1985.
- Navarro, J. L./Rodríguez, J. M., *Antología temática de la poesía lírica griega*, Madrid, 1990.
- Rodríguez Adrados, F. R., *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976.
- *Lírica griega arcaica*, Madrid, 1980.
- Taladoire, B. A., *Essai sur le comique de Plaute*, Mónaco, 1956.
- Zumthor, P., *Introducción a la poesía oral*, Madrid, 1991.

*Aurelio González Ovies*  
Universidad de Oviedo

## La recepción de Virgilio en Camões: tradición y originalidad

Un género que, como el de la poesía épica, cuenta con numerosos siglos de existencia y la consiguiente producción literaria, parece evidente que deba haber sufrido alteraciones en los criterios estéticos y conceptuales cuando Luis Vaz de Camões hace suya la voluntad de Antonio Ferreira, Gil Vicente, García de Resende o Juan de Barros, entre otros humanistas portugueses, de dar a Portugal su poema épico propio en que se celebraran unos hechos ante los que debían cesar «del sabio griego y del troyano las peregrinaciones que hicieron».<sup>1</sup>

Esta presunción, sin embargo, sólo se ve confirmada de manera muy parcial. De hecho, algo parecido ocurrió con la épica clásica cuando Diomedes en su *Ars Grammatica*, pese a contar con una tradición cuatro veces secular desde Virgilio y notables innovaciones, como las de Lucano, seguía definiendo la épica como el «género que abarca las acciones divinas, heroicas y humanas».<sup>2</sup>

El Renacimiento, por principio, debería recoger la tradición de Aristóteles, Horacio y Longino, entre otros, a la vez que hacerse eco de las aportaciones de la epopeya medieval, culturalmente cristiana, y del creciente desarrollo de las lenguas vernáculas, así como de las nuevas formas métricas difundidas desde Italia sobre todo en España y Portugal. Casar la tradición clásica con las aportaciones medievales, en el plano temático, y las influencias italianizantes, en el plano formal, era la dificultad máxima que debía resolver el poeta portugués en *Os Lusíadas*; sin olvidar el espíritu de la Contrarreforma a los efectos de reinterpretar desde el punto de vista cristiano los elementos mítico-paganos.

A diferencia de lo ocurrido en la literatura clásica, la epopeya fue fruto del humanismo tardío<sup>3</sup> y supuso una labor de síntesis y equilibrio entre el Cristianismo y el mito antiguo. Las razones de esta aparición tardía P. van Tieghem las basa en cierta inseguridad del poeta ante el éxito. Esta explicación, a nuestro entender, resulta del todo insatisfactoria; pensamos más

<sup>1</sup> L. Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, I, 3, 1-2. En lo sucesivo citaremos siempre por la traducción de Benito Caldera, ed. de Nicolás de Extremera y José A. Sabio, Cátedra, Madrid, 1986.

<sup>2</sup> GLK, I, 483, Hildesheim, 1961.

<sup>3</sup> Cf. P. van Tieghem, *La littérature latine de la Renaissance*, Genève, 1966, p. 123.

bien que por la propia naturaleza celebrativa del poema épico, éste exige que esté escrito en lengua vernácula por razones de divulgación, pese a la dificultad difusora que acarrea una lengua como la portuguesa frente a la lengua culta, el latín, y sobre todo frente al castellano. Por más que el bilingüismo fuera habitual entre los portugueses cultos, lo cierto es que Jorge de Montemayor escribió en castellano, y Gil Vicente o el propio Camões en castellano escribieron parte de su obra.

El hito para este salto cualitativo se da con Fernando de Oliveira en 1536 al publicar su *Gramatica de Linguagem Portuguesa* y tres años más tarde Juan de Barros con su *Diálogo en favor de nuestra lengua*. Aceptada la lengua vernácula en un plano de igualdad con las otras lenguas vernáculas que paralelamente vieron nacer sus propias *Defensas*, el camino para *Os Lusíadas* quedaba expedito, conscientes los humanistas portugueses, como Juan de Barros, de que el tiempo podría destruir las huellas dejadas por los portugueses en tierras lejanas, pero no su lengua.<sup>4</sup>

Ahora bien, un poema épico requiere una serie de condicionantes que avalen el éxito del mismo. Estos condicionantes van desde el destinador al destinatario, pasando por el propio motivo del poema.<sup>5</sup>

El primero de los condicionantes, el del poeta, no es sino el fruto del eco popular que demanda información sobre unos hechos notorios, y que a su vez esté dotado de *ars e ingenium* suficientes como para garantizar una obra de calidad<sup>6</sup>:

«Não me falta na vida honesto estudo  
com longa experiencia misturado,  
nem engenho, que aqui vereis presente,  
cousas que juntas se acham raramente» (*Lus.*, X, 154).

El segundo condicionante que propicia el nacimiento de un poema épico es el público que exige información sobre esos hechos, o lo que es lo mismo, la conciencia colectiva de ser agentes de una gran empresa o sucesores de aquéllos que la hicieron. En el primer caso tendríamos un poema coetáneo de los hechos, y en el segundo un poema tipificado como épica literaria (es el caso de la *Eneida*).

En este punto radica una de las mayores diferencias entre *Os Lusíadas* y la *Eneida*. Los hechos que constituyen el tema central de la narración tienen lugar en 1498: el viaje de Vasco de Gama a la India. En torno a esta expedición, bien de manera retrospectiva, como historia, bien de manera mítico-profética, se narran otros hechos de la historia de Portugal que preparan y culminan el episodio central. La proximidad en el tiempo es, desde luego, mayor en Camões

<sup>4</sup> Paul Teyssier, «L'humanisme portugais et l'Europe», *Actes du XXI<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes*, París, 1984, 821-845.

<sup>5</sup> *Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam viribus, et versate diu, quid ferre recusent, quid valeant humeri* (Hor., *Ars*, 38-40).

<sup>6</sup> Cf. Cic., *Pro Arch.*, I, 1; *Brut.*, VI, 25. Quint., *Inst.*, III, 5, 1.

que en Virgilio, y la conciencia del público receptor del poema distinta: al período de incipiente decadencia que se insinúa en Augusto tras un siglo de guerras civiles, la respuesta literaria es una obra de encargo que celebre los hechos gloriosos, pero ya remotos, de los romanos, para que sirvan de modelo a los contemporáneos de Virgilio. En cualquier caso, un poema atemporal incluso desde una perspectiva meramente literaria: la épica al uso era el epilío y no una gran composición lineal.

Camões, como representante del humanismo tardío que vio resurgir la idea imperial a la manera de Augusto, lleva a cabo una labor semejante a la de Virgilio; pero, como portugués consciente de la relevancia alcanzada por su nación, aborda desde una actitud más sincera la composición de *Os Lusíadas*, con más razón, por ejemplo, que Tasso en Italia, donde la idea imperial se manifiesta asociando el culto del latín al papado, hecho «que le prestaba el dominio sobre la cristiandad y la unidad espiritual, que políticamente le era imposible conseguir» en palabras de Rico Verdú.<sup>7</sup>

En la península Ibérica, a la vista del poder real y la expansión colonial por América y Oriente, se intenta reconstruir también el Imperio —la idea añorada de Carlos V— con la ventaja añadida de la lengua vernácula que hacía innecesario el latín como lengua unificadora y de dominio. Políticamente, por consiguiente, era fácil el camino para glorificar la gran gesta nacional bajo la forma lingüística vernácula, siempre que subyaciera el fondo cristiano debidamente tratado.<sup>8</sup> Por esta razón, los navegantes son guiados por el ángel Rafael y la función que cumple el *fatum* en la épica pagana será sustituida por la Providencia:

«Juicios ocultos son de Dios sabido  
y las gentes que no lo entendieron  
mal hado llaman y fortuna oscura  
a lo que es Providencia de Dios Pura» (*Lus.*, X, 38, 5-8).

Ésta es la labor que asumen Camões, de manera total, y sólo parcialmente Alonso de Ercilla; la de éste es la gesta americana, la obra del portugués es la gran gesta universal y cristiana de la simbiosis entre paganismo, es decir, Virgilio, y cristianismo, es decir, toda la tradición tardomedieval y renacentista hagiográfica y de misterios religiosos.<sup>9</sup> La labor de Camões no era otra que realizar la vieja aspiración de los santos Padres y de los humanistas: impregnar de cultura pagana el ambiente sociorreligioso cristiano.

Esta aspiración contaba ya con la ventaja de haber sabido salvar el paganismo mediante interpretaciones alegóricas especialmente por medio de la doctrina erasmista y el símbolo del

<sup>7</sup> J. Rico Verdú, *La retórica española en los siglos XVI y XVII*, CSIC, Madrid, 1973, p. 31.

<sup>8</sup> Boileau un siglo más tarde ya hace constar en su *Poética* que «los misterios terribles de la fe de un cristiano no son susceptibles de alegres ornatos» (III, 199-200).

<sup>9</sup> Así la epopeya mítico-histórica en tiempos de la Contrarreforma, que se manifiesta en obras como *La Antonia* de Maffeus Vegius, basada en la vida de san Antonio; el *De partu Virginis* de J. Sannazaro, sobre la maternidad de la Virgen; la *Davideia* de Cowley, sobre el rey David; o la *Christiada* de Jerónimo Vida, por citar algunos ejemplos.

peregrino. No deja de ser llamativo que se sincreticen tanto en la novela como en la épica los dos elementos que en su día, al desgajarse, se bifurcaron en sendos géneros literarios, épica y novela. Al coincidir ahora, se cierra el círculo mediante el símbolo del peregrino, ya sea como caballero andante, aventurero, pícaro o navegante: Don Quijote y los argonautas de *Os Lusíadas* responden a la misma identidad. En todos los viajes el trasfondo cristiano expreso en la propagación de la fe o en la búsqueda de satisfacciones espirituales es el motivo que guía a los personajes de manera que en el poema se convierte en actante y adyuvante a la vez que satisface un ideal unánimemente sentido por los humanistas portugueses como componente épico de la Reforma católica: Sa de Miranda mantenía que la *humanitas* alcanza su valor infinito gracias a Cristo, Juan de Barros piensa que Portugal tiene como misión dar a conocer el Evangelio, y Diego de Teive atribuye a la *romanitas* portuguesa estar imbuida profundamente de cristianismo.

Nada extraña, por tanto, que este ideal sea un elemento recurrente en Camões como objetivo de la expedición repetidas veces anunciado, entre otros, al rey de Mozambique:

«La ley tengo de Aquél cuyo imperio  
obedece visible y invisible,  
Aquél que crió todo el hemisferio,  
y cuanto siente y cuanto es insensible;  
que padeció deshonra y vituperio  
sufriendo injusta muerte y insufrible,  
y que, a la fin, baxó del cielo al suelo  
por el hombre subir del suelo al cielo» (*Lus.*, I, 65)

al moro Monçayde:

«¡Vos, portugueses, pocos cuanto fuertes,  
que el flaco poder vuestro no pesando  
vais a costa de vuestras varias muertes  
la ley de vida eterna dilatando;  
así del Cielo echadas son las suertes  
que vos, aunque sois pocos, aumentando  
vais a la Christiandad con obras santas,  
que tanto, oh Christo, la humildad levantas!» (*Lus.*, VII, 3)

o a la llegada a Calcuta:

«Abriendo —le responde— el mar profundo,  
por donde nunca vino gente humana,  
buscamos del gran Indo la corriente  
por do la ley divina se acreciente» (*Lus.*, VII, 25, 5-8)

y esté presente en los momentos decisivos de la historia de Portugal, como en la batalla de Ourique en que Cristo se le aparece al rey Alfonso Henriques (*Lus.*, III, 45, 1-4).

Los pasajes son numerosos y están dispersos por todos los cantos, no sólo anunciados programáticamente como en Virgilio:

...*dum conderet urbem  
inferretque deos Latio...* (*Aen.*, I, 5-6).

Pero el objetivo de *Os Lusíadas*, como el de la Eneida, más que religioso es fundamentalmente celebrativo. Camões cumplía de esta manera el anhelado deseo de Pedro de Meneses puesto de relieve en el discurso de apertura del curso 1504-05 en la Universidad de Lisboa ante el rey don Manuel, discurso que confirma el clima épico que se respiraba en Portugal: «si nuestro país tuviera los escritores que vivieron en Grecia y Roma en su Edad de Oro, serían leídos y celebrados no menos que estos pueblos famosos».<sup>10</sup>

Camões recoge el reto:

«Cesen del sabio griego y del troyano  
las peregrinaciones que hicieron,  
cállese de Alexandro y de Trajano  
por vitoria la fama que adquirieron:  
que canto el pecho del ilustre lusitano,  
a quien Neptuno y Marte obedecieron.  
¡Cese cuanto la antigua Musa canta,  
que otro valor más alto se levanta!» (*Lus.*, I, 3).

Desde el punto de vista compositivo *Os Lusíadas* responde a la misma estructura que la Eneida: proposición, invocación, dedicatoria y narración.

En la proposición Virgilio anuncia un poema celebrativo de corte bélico (*arma*), individual (*virum*) y caudillista (*primus*), sólo parcialmente altruista (*dum conderet urbem inferretque deos Latio*). Camões, sin embargo, difiere notablemente en la concepción heroica: *Os Lusíadas* es un poema colectivo (*los varones señalados*) de la historia patria (*memorias gloriosas de los reyes*) y con fines no sólo de fundar un nuevo reino (*entre gente remota edificaron / nuevo reino que tanto sublimaron*), sino también de propagar la fe ( *fueron dilatando la fe con el Imperio*) y hacer triunfar la *virtus* sobre el *vitium* (*las viciosas tierras de África y Asia conquistando*).

En la invocación, tópico obligado de la poesía épica, las diferencias son igualmente notables. Virgilio invoca a las musas en dos ocasiones que suelen tenerse por el inicio de las dos unidades temáticas de la *Eneida*, al comienzo del poema:

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso...* (*Aen.*, I, 8)

y antes de emprender las guerras en suelo itálico:

<sup>10</sup> Américo da Costa Ramalho, «Quelques aspects de l'introduction de l'Humanisme au Portugal», *Actes du XXI<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes*, París, 1984, 33-49.



*Tu, vate, tu, diva, mone. Dicam horrida bella... (Aen., VII, 41).*

Camões, sin embargo procede a la invocación en varias ocasiones, particularmente en los momentos de máximo interés narrativo, así, al comienzo del poema:

«Y vos, ninfas del Tajo, pues criado  
en mí tenéis un nuevo ingenio ardiente,  
si siempre en verso humilde celebrado  
fue de mí vuestro río alegremente,  
dadme agora un sublime y levantado  
son, y una vena fértil y corriente,  
porque de vuestras aguas Phebo ordene  
que no envidien jamás las de Hippocrene» (*Lus.*, I, 4)

o cuando Vasco de Gama narra a instancias del rey de Melinde la historia de Portugal y su escudo:

«Enséñame, oh Calíope divina,  
lo que al buen rey contó el ilustre Gama;  
inspira inmortal canto y peregrina  
voz al pecho mortal que tanto te ama» (*Lus.*, III, 1, 1-4).

El pasaje y el procedimiento recuerda el libro II de la Eneida en que, a instancias de Dido, Eneas narra también retrospectivamente la caída de Troya. Y, a modo de cliché, la técnica narrativa se vuelve a repetir con la continuación de la historia de Portugal, ahora al catal de Malabar:

«...Mas, ¡oh ciego  
yo que acometo insano y temerario  
sin vos, ninfas del Tajo y del Mondego,  
un camino tan arduo, luengo y vario!  
Vuestro favor invoco...» (*Lus.*, VII, 78, 1-5)

o cuando al final del poema relata los hechos insignes de los portugueses en la India:

«En el trabajo extremo aquí te invoco,  
Calíope, por que me des, en pago  
de lo que escribo y que en vano pretendo,  
el gusto de escribir que voy perdiendo» (*Lus.*, X, 8, 5-8).

A propósito de la dedicatoria, la originalidad del poeta portugués es aún mayor. Mientras que Virgilio no dedica el poema de manera explícita a nadie, Camões lo hace al rey don Sebastián, para quien Tetis tiene reservado el mar:

«Thetis todo el cerúleo señorío  
para vos tiene en dote aparejado» (*Lus.*, I, 16, 5-6).

La importancia de la dedicatoria no lo es sólo desde el punto de vista cuantitativo<sup>11</sup> (13 estrofas), sino también estructural: el poema se cierra con una exhortación al Rey:

«¡Por eso vos, oh rey, que por divino  
consejo estáis en el real asiento,  
mirad que sois (y ved las otras gentes)  
el señor de vasallos excelentes!» (*Lus.*, X, 146, 5-8).

La *narratio*, fiel a los preceptos retóricos clásicos, comienza, como en Virgilio, *in medias res*. Virgilio sitúa a los troyanos en las costas de Sicilia:

*Vix e conspectu Siculae telluris in altum  
vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant,  
cum Iuno...* (*Aen.*, I, 43-46).

y Camões a los argonautas surcando el mar; en ambos casos es una conjunción temporal la que da paso a la acción:

«Ya en el largo océano navegaban  
las inquietas ondas apartando,  
los vientos blandamente respiraban  
las blancas velas cóncavas hinchando;  
de espuma cana llenos se mostraban  
los mares, do las proas van cortando  
[...] cuando... (*Lus.*, I, 19).

También en ambos poemas se introducen de inmediato los actantes épicos que, como oponentes o adyuvantes, darán pie a una serie de peripecias tópicas, como la tempestad o el engaño. En Virgilio el oponente es Juno por razones mitológicas:

*...multum ille et terris iactatus et alto  
vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram* (*Aen.*, I, 3-4).

*...manet alta mente repostum  
iudicium Paridis spretaeque iniuria formae* (*Aen.*, I, 26-27).

En Camões es Baco, por celos de la gloria portuguesa que eclipsará la fama del dios en Oriente:

«El padre Baco consentir no quiere  
en tal decreto: claro conociendo  
que olvidará sus hechos el oriente  
si allá se ve la lusitana gente» (*Lus.*, I, 30, 5-8).

<sup>11</sup> De hecho, los escritores épicos del siglo I del Imperio ofrecen dedicatorias igualmente reseñables desde este punto de vista; así la de Lucano a Nerón y la de Valerio Flaco a Vespasiano.

El adyuvante en ambos poemas es Venus; pero mientras la causa en Virgilio es meramente mitológica (el juicio de París), o legendario-genealógica (es la madre de Eneas), en Camões Venus simboliza el espíritu de la latinidad y adquiere el sentido nacionalista de la expansión lingüística y la importancia de la lengua portuguesa:

«Contra él [Baco] sustentaba Venus bella,  
inclinada a la gente lusitana  
por cuantas cualidades mira en ella  
de la que tanto amó suya romana:  
en el corazón fuerte y buena estrella  
que tuviera en la tierra tingitana,  
en la lengua, en la cual cuando imagina,  
cree que es con poca corrupción latina» (*Lus.*, I, 33).

Venus se convierte de este modo en la protectora permanente de la expedición marítima y aparecerá en los momentos de máximo peligro, salvando a la nave de los bajíos (*Lus.*, I, 22) y amansando los vientos de la tempestad (*Lus.*, VI, 87 y 88).

Los actantes retardadores o coadyuvantes de la acción cumplen la misma función estética y temporal respecto del desenlace. Así ocurre con el engaño de Baco, equiparable al de Sinón:

«Dice más, con el falso pensamiento  
con que Sinón los frigios engañaba,  
que cerca está una isla cuyo asiento  
pueblo antiguo cristiano le habitaba» (*Lus.*, I, 98, 1-4)

o con las intervenciones reiteradas de Venus manifestando su temor a Júpiter por el resultado de la empresa:

*Olli subridens hominum sator atque deorum  
vultu, quo caelum tempestatesque serenat,  
oscula libavit natae, dehinc talia fatur:  
'parce metu, Cytherea, manent immota tuorum  
fata tibi...'* (*Aen.*, I, 254-58).

«Luego al suyo juntando el rostro amado,  
que sollozos y lágrimas aumenta,  
como niño del ama castigado  
que quien le calla el lloro le acrecienta,  
por ponerle en sosiego el pecho airado,  
muchos caos futuros le presenta;  
del Hado las entrañas revolviendo,  
desta manera en fin le está diciendo:  
'No temáis, no, hermosa hija mía,  
peligro alguno a vuestros lusitanos...» (*Lus.*, II, 43 y 44, 1-2).

Como quiera que los episodios paralelos son tan numerosos que resulta innecesario traerlos a colación, voy sólo a referirme a la técnica narrativa de los dos poetas.

Virgilio narra mito y leyenda en mayor medida que historia propiamente dicha, a la inversa de lo que ocurre con Camões. Sin embargo, la técnica narrativa en Virgilio es siempre la misma e inversa a lo que cabría esperar: da un tratamiento profético y mítico a lo que es historia, así en el libro VI, cuando narra la historia de Roma por boca de Anquises, lo hace de manera profética anunciando como hechos futuros los ya pasados y bien conocidos de todos los romanos por pertenecer a una época histórica; por el contrario, lo que permanece en el mundo de la leyenda, como la campaña de Eneas en Italia, lo narra como auténtica historia.<sup>12</sup>

Esta inversión del mito y la historia se da también en Camões: de manera profética pone en boca de Júpiter la expedición de Magallanes que, ofendido por don Manuel, descubrió al servicio de la corona de Castilla el estrecho que lleva su nombre. Si la narra Júpiter, es por hacer menos verosímil la explicación que si la narra un personaje real, como sucede a propósito de otros hechos históricos narrados por los dos Gama, aunque dichos hechos correspondan a la época remota portuguesa o estén en la penumbra de los tiempos, así al explicar Gama la Cruz de Cristo como emblema del escudo de Portugal (*Lus.*, I, 33).

En ambos poemas el narrador se sitúa en el momento de la acción y anuncia como profecía los hechos posteriores. La gran novedad del poeta portugués radica en poner estas profecías en boca de personajes mitológicos: Júpiter, los ríos Indo y Ganges, la ninfa Calíope y Adamastor. Por el contrario, los hechos anteriores al tiempo de la acción son narrados por personajes reales: Vasco de Gama y Paulo de Gama; poco importa que algunos hechos sean legendarios, basta con que los narre uno de los dos personajes anteriores para que la verosimilitud sea mayor; y todo ello sin preocuparse de la adecuación entre el orden cronológico y el orden narrativo. Constantemente se va de adelante hacia atrás, y viceversa, aprovechando escenas propicias para el relato, así, el pretexto de los estandartes (canto IX) recuerda los motivos del escudo de Eneas.

Con todo, la historicidad es mayor en Camões. No en vano el poema ha sido considerado como una verdadera historia de Portugal. Benito Caldera, el primer traductor del poema a una lengua extranjera en 1580 cuando probablemente Camões estaba aún vivo, vio en él «un libro provechoso para los profesores de historia y para la navegación<sup>13</sup>». Y si bien es verdad que, como en Virgilio en la época heroica, no hay excesiva preocupación por un rigurosos orden cronológico, no es menos cierto que, al igual que Virgilio basa el patriotismo de los romanos en los momentos decisivos de la historia de Roma, como las guerras púnicas, *Os Lusíadas* se centra en torno a tres hechos históricos decisivos: el nacimiento de Portugal como reino con Alfonso Henriques y el triunfo sobre los musulmanes (canto III) lo que le da pie para explicar el escudo de Portugal e imbuir de espíritu cristiano algunas hazañas como la batalla del Sa-

<sup>12</sup> Sobre esta técnica narrativa, cf. Dulce Estefanía, *Augusto: política y propaganda de un régimen autocrático*. Universidad de Santiago de Compostela, 1977, pp. 28 ss.

<sup>13</sup> Hernani Cidade, *Luis de Camões o épico*, Lisboa, 1985, p. 168.

lado. Camões, como hace Virgilio a propósito del pueblo cartaginés (*Aen.*, I, 13), ya en los versos iniciales del poema anuncia la notoriedad de la gesta, equiparable a la del Imperio Romano y al Carolingio simbolizados respectivamente en las personas de Julio César y Carlomagno:

«Pues si del francés Carlo y del romano  
César queréis, señor, igual memoria,  
ved el primero Alfonso, cuya mano  
escura hace la extranjera gloria» (*Lus.*, I, 13,1-4).

El segundo hecho glorioso lo constituye la independencia de Castilla a cargo de Juan I de Portugal tras el triunfo de Aljubarrota (canto IV), y como en el caso anterior, también anticipado en el proemio:

«Y aquel que aseguró del castellano  
su reino con tan próspera victoria» (*Lus.*, I, 13, 5-6).

Y el tercero, naturalmente, el nacimiento del imperio colonial portugués impulsado por Juan II y culminado con don Manuel I bajo cuyo reinado se desarrolla el núcleo del poema: la expedición de Vasco de Gama.

Junto con este objetivo celebrativo y didáctico de las gestas portuguesas que llenan el poema, la presencia del elemento cristiano es menos relevante desde el punto de vista cuantitativo para no desvirtuar los tópicos paganos, pero a la vez se impone como necesaria desde el espíritu de la Contrarreforma: la empresa de los portugueses y la expansión colonial hallan su justificación por la propagación de la fe. El precedente se da igualmente en Virgilio cuando éste justifica la política expansiva romana como mandato divino:

*'Tu regere imperio populos, Romane, memento  
(haec tibi erunt artes), pacisque imponere morem,  
parcere subiectis et debellare superbos'* (*Aen.*, VI, 851-53).

Y también los mitos paganos, mediante símbolos, deben tener una «lectura» cristiana o cuando menos racionalista. Así ocurre con el desposorio de Vasco de Gama y Tetis y el resto de los Lusíadas con las Océánides en la Isla de los Amores. El episodio, más que meramente erótico, debemos interpretarlo como el cumplimiento de la promesa hecha al rey don Sebastián, para quien Tetis tenía reservado el mar, y simboliza la inmortalidad alcanzada por los héroes.

A los Lusíadas cupo la gloria de poner fin a los tópicos contra la navegación, simbolizados en las profecías de Adamastor, y reiteradamente señalados en Horacio:

*Illi robur et aes triplex  
circa pectus erat, qui fragilem truci  
commisit pelago ratem  
primus, nec timuit praecipitem Africum  
decertantem Aquilonibus* (*Hor.*, *Carm.*, I, 3, 9-13).

y en Virgilio:

*Sollicitant alii remis freta caeca, ruuntque  
in ferrum; penetrant aulas et limina regum* (*Georg.*, II, 503-04).

Este triunfo sobre las dificultades profetizadas por Adamastor, el elemento pagano equiparable a Creusa en la Eneida o a la figura de Roma en el poema de Lucano, se logra mediante el elemento cristiano:

« ...,y al cristiano Marte  
Christo pido que aparte aquellos duros  
casos que Adamastor contó futuros» (*Lus.*, V, 60, 6-8).

Visto así, *Os Lusíadas* no es sólo el poema heroico de los portugueses, sino el poema del Hombre cristiano que vence con la ayuda divina el mito pagano simbolizado en Adamastor; el poema del nuevo hombre nacido del Renacimiento y que mediante la fe y la ciencia vence a la Naturaleza. Es, en suma, como la Eneida, un poema de síntesis de una larga tradición patriótica con fuentes históricas y mítico-legendarias, un poema, que, en palabras de El Brocense «no era razón que en sola su lengua se leyese».<sup>14</sup>

Santiago López Moreda  
Universidad de Extremadura

<sup>14</sup> En la carta al lector de la *Lusíada* de Luis de Camões, traducida en verso castellano de portugués por el maestro Luis Gómez de Tapia, vecino de Sevilla, impresa en Salamanca por Juan Perier año 1580. Cf. F. Sánchez, *Opera omnia*, vol. III. Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1985, p. 492.



## Ovidio virgilianizado: el final del *Supplementum ad Aeneidos librum XII* de Maffeo Vegio

### I. INTRODUCCIÓN

Transcurría el mes de diciembre del año 1989 cuando tuvimos la oportunidad de leer en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz nuestra Tesis de Licenciatura titulada *El libro XIII de la Eneida compuesto por Maffeo Vegio: las ediciones de 1513 y 1516 de Juan Sobrarias*<sup>1</sup> y realizada bajo la dirección del doctor Maestre Maestre.

Nuestra labor consistió en la realización, precedidas de la correspondiente introducción y sucedida de los correspondientes índices, tanto de la edición crítica de las ediciones zaragozanas de 1513<sup>2</sup> y 1516<sup>3</sup> a cargo del humanista alcañizano Juan Sobrarias Segundo,<sup>4</sup> como de la primera traducción española moderna del *Supplementum ad Aeneidos librum XII*, que fue compuesto a comienzos del siglo XV por el humanista laudense Maffeo Vegio,<sup>5</sup> y que fue conocido desde poco tiempo después de su publicación como el libro XIII<sup>6</sup> de la *Eneida*. La perfección lograda y el éxito alcanzado con la obra supuso para el vate laudense el honor de los sobrenombres de *alter Maro* y de *alter Parthenias*.

<sup>1</sup> J. L. Navarro López, *El libro XIII de la Eneida compuesto por Maffeo Vegio: las ediciones de 1513 y 1516 de Juan Sobrarias*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Cádiz, 1989. La Tesis de Licenciatura obtuvo la calificación de SOBRESALIENTE POR UNANIMIDAD.

<sup>2</sup> *Continentur in hoc uolumine Publii Virgilio Maronis poetarum principis omnia opera summa cura et diligentia nouissime immaculata per Ioannem Sobrarium Alcagnitiensem necnon per Georgium Coci Theutonicum, artis impressariae magistrum*, Caesaraugustae, 1513.

<sup>3</sup> *Continentur in hoc uolumine Publii Virgilio Maronis poetarum principis omnia opera summa cura et diligentia nouissime immaculata per Ioannem Sobrarium Alcagnitiensem necnon per Georgium Coci Theutonicum, artis impressariae magistrum*, Caesaraugustae, 1516.

<sup>4</sup> Para la vida y obra de J. Sobrarias, cf. J. M. Maestre, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz 1990, 3-19.

<sup>5</sup> Para la vida y obra de M. Vegio, cf. M. Minoia, *La vita di Maffeo Vegio*, Lodi 1896; L. Raffaele, *Maffeo Vegio. Elenco delle opere. Scritti inediti*, Bologna 1909.

<sup>6</sup> Cf. B. Schneider, *Das Aeneissupplement des Maffeo Vegio*, Weinheim, 1985; A. Brinton, *Maphaeus Vegius and His Thirteenth Book of the Aeneid*, Stanford 1930.



El texto del consta de 630 hexámetros en los que se relatan las vicisitudes vividas por troyanos y latinos desde la muerte de Turno en combate singular con el héroe Anquísida —punto en que finaliza la *Eneida*— hasta la solemne apoteosis de Eneas —punto en que finaliza el *Supplementum*— acaecida, según es tradición,<sup>7</sup> tras cumplir el caudillo frigio su misión terrena.

Pues bien, dado que la obra que nos ocupa es una continuación de la *Eneida*, debe resultar lógico que la fuente principal del *Supplementum* sea la propia epopeya virgiliana, puesto que a lo largo de sus doce cantos existen numerosas alusiones que presagian el destino ulterior de los troyanos en general y de Eneas en particular. Así, salpican todo el poema las referencias al matrimonio de Eneas y Lavinia<sup>8</sup>; a la fundación de la ciudad de Lavinio<sup>9</sup>; a la unión de troyanos y latinos<sup>10</sup>; al hecho de que Eneas reinará solamente durante tres años,<sup>11</sup> y, finalmente, también se encuentran en la *Eneida* alusiones a que Eneas tras su muerte será convertido en dios.<sup>12</sup> Con ello el vate laudense lograba un objetivo doble: proporcionaba unos cimientos sólidos al contenido de su obra y, al mismo tiempo, se aseguraba que su continuación de la *Eneida* siguiera siendo, al menos argumentativamente, lo más virgiliana posible.

<sup>7</sup> Cf. VERG. *Aen.* 1,259-260 [...] *sublimemque feres ad sidera caeli/ magnanimum Aenean*; VERG. *Aen.* 12,794-795 *Indigetem Aenean scis ipsa et scire fateris/ deberi caelo fatisque ad sidera tolli*; TIBVLL. 2,5,43-44 *illic sanctus eris, cum te uenerenda Numici/ unda deum caelo miserit Indigetem*; OV. *met.* 14,607-608 [...] *quem turba Quirini/ nuncupat Indigetem temploque arisque recepit*; LIV. 1,2,6 [...] *situs est, quemcumque eum dici ius fasque, super Numicum flumen: Iouem Indigetem appelant.*

<sup>8</sup> Cf. VERG. *Aen.* 2,783-784 *illic res laetae regnumque et regia coniunx/ parta tibi*; VERG. *Aen.* 6,93-94 *causa mali tanti coniunx iterum hospita Teucris/ externique iterum thalami*; VERG. *Aen.* 6,763-765 *Siluius, Albanum nomen, tua postuma proles,/ quem tibi longaeuo serum Lauinia coniunx/ educet siluis regem regumque parentem*; VERG. *Aen.* 7,96-101 «*ne pete conubiis natae sociare Latinis,/ o mea progenies, thalamis neu crede paratis:/ externi uenient generi, qui sanguine nostrum/ nomen in astra ferant, quorumque a stirpe nepotes/ omnia sub pedibus, qua sol utrumque recurrens/ aspicit Oceanum, uertice regique uidebunt.*»; VERG. *Aen.* 7,268-273 «*est mihi nata, uiro gentis quam iungere nostrae/ non patrio ex adyto sortes, non plurima caelo/ monstra sinunt; generos externis adfore ab oris,/ hoc Latio restare canunt, qui sanguine nostrum/ nomen in astra ferant. hunc illum poscere fata/ et reor et, si quid ueri mens augurat, opto.*»; VERG. *Aen.* 7,314 *atque immota manet fati Lauinia coniunx*; VERG. *Aen.* 12,821-822 *cum iam conubiis pacem felicibus (esto)/ component*; VERG. *Aen.* 12,937 *Ausonii uidere; tua est Lauinia coniunx.*

<sup>9</sup> Cf. VERG. *Aen.* 1,258-259 [...] *cernes urbem et promissa Lauini/ moenia*; VERG. *Aen.* 12,193-194 [...] «*mihi moenia Teucris/ constituent urbique dabit Lauinia nomen.*»

<sup>10</sup> Cf. VERG. *Aen.* 12,189-193 *non ego nec Teucris Italos parere iubebo/ nec mihi regna peto: paribus se legibus ambae/ inuictae gentes aeterna in foedera mittant./ sacra deosque dabo; socer arma Latinus habeto,/ imperium sollemne socer*; VERG. *Aen.* 12,834-840 «*sermonem Ausonii patrium moresque tenebunt,/ utque est nomen erit; commixti corpore tantum/ subsident Teucris. morem ritusque sacrorum/ adiciam faciamque omnis uno ore Latinos./ hinc genus Ausonio mixtum quod sanguine surget,/ supra homines, supra ire deos pietate uidebis,/ nec gens ulla tuos aequae celebrabit honores.*»

<sup>11</sup> Cf. VERG. *Aen.* 1,263-266 *bellum ingens geret Italia populosque ferocis/ contundet moresque uiris et moenia ponet,/ tertia dum Latio regnantem uiderit aestas/ ternaque transierint Rutulis hiberna subactis*; VERG. *Aen.* 4,618-620 [...] *nec, cum se sub leges pacis iniquae/ tradiderit, regno aut optata luce fruatur,/ sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena.*

<sup>12</sup> Cf. VERG. *Aen.* 1,259-260 [...] *sublimemque feres ad sidera caeli/ magnanimum Aenean*; VERG. *Aen.* 12,794-795 *indigetem Aenean scis ipsa et scire fateris/ deberi caelo fatisque ad sidera tolli.*

Ahora bien, es evidente que Virgilio no había incluido en su epopeya ni el matrimonio de Eneas y Lavinia, ni la fundación de Lavinio, ni —principalmente— la apoteosis de Eneas, culminación y razón de ser de la obra de Vegio. Por ello, nuestro humanista viose obligado a recurrir a una fuente diferente para finalizar su *Supplementum*; y esa fuente no iba a ser otra que Ovidio, el poeta que más admiraba después de Virgilio. En concreto, M. Vegio recurre al pasaje de las *Metamorfosis*,<sup>13</sup> dividido en tres episodios, en el que Ovidio trata de la saga de Eneas. De él extrae el laudense dos escenas fundamentales para su obra: de un lado, la destrucción de la capital rútila Ardea por intervención divina y la posterior conversión de la ciudad en garza<sup>14</sup>; y, de otro lado, la muerte de Eneas y posterior apoteosis del héroe.<sup>15</sup>

Por tanto, en la presente comunicación nos vamos a ocupar del estudio y colación del episodio ovidiano relativo a la deificación del caudillo troyano en función del texto vegiano de igual contenido con que finaliza el *Supplementum*. Ofrecemos ambos textos, el estudio comparativo detallado de ambos y las correspondientes conclusiones.

---

<sup>13</sup> OV. *met.* 14,527-608.

<sup>14</sup> OV. *met.* 14,573-580.

<sup>15</sup> OV. *met.* 14,581-608.

## II. TEXTOS

### 1. OV. met. 14,581-608 (ed. W. S. Anderson, 1985):

Iamque deos omnes ipsamque Aeneia uirtus  
 Iunonem ueteres finire coegerat iras,  
 cum bene fundatis opibus crescentis Iuli  
 tempestiuus erat caelo Cythereius heros,  
 ambieratque Venus superos colloque parentis 585  
 circumfusa sui «numquam mihi» dixerat «ullo  
 tempore dure pater, nunc sis mitissimus, opto,  
 Aeneaeque meo, qui te de sanguine nostro  
 fecit auum, quamuis paruum des, optime, numen,  
 dummodo des aliquod. satis est inamabile regnum 590  
 adspexisse semel, Stygios semel isse per amnes».

adsensere dei, nec coniunx regia uultus  
 inmotos tenuit placatoque adnuit ore.  
 tum pater «estis» ait «caelesti numine digni  
 quaeque petis, pro quoque petis: cape, nata, quod optas.» 595

Fatus erat. gaudet gratesque agit illa parenti  
 perque leues auras iunctis inuecta columbis  
 litus adit Laurens, ubi tectus harundine serpit  
 in freta flumineis uicina Numicius undis.  
 hunc iubet Aeneae, quaecumque obnoxia morti, 600  
 abluere et tacito deferre sub aequora cursu.  
 corniger exsequitur Veneris mandata suisque,  
 quidquid in Aenea fuerit mortale, repurgat  
 et respergit aquis: pars optima restitit illi.  
 lustratum genetrix diuino corpus odore 605  
 unxit et ambrosia cum dulci nectare mixta  
 contigit os fecitque deum; quem turba Quirini  
 nuncupat Indigetem temploque arisque recepit.

2. VEG. *Suppl. Aen.* 586-630 (ed. J. L. Navarro, 1989):

Et iam compositos felici in pace regebat  
 Dardanidas et iam decedens sceptrā Latinus  
 liquerat et pius Aeneas successerat, omnem  
 Ausoniam lataque potens ditione tenebat.  
 iam paribus Phryges atque Itali se moribus ultro 590  
 et socia ingenti firmabant pectora amore  
 concordique aequas miscebant foedere leges.  
 Tum medio Venus exsultans se immisit Olympo  
 ante Iouem et complexa pedes sic ore locuta est:  
 «Omnipotens genitor qui solus ab aethere summo 595  
 cuncta moues, qui res hominum curasque recensēs,  
 dum Teucros traheret fortuna inimica, recordor,  
 spondebas finem aerumnis rebusque salutem,  
 nec tua me promissa, pater, sententia fallit;  
 namque omnes gaudere sacra tris pace per annos 600  
 uiderunt Italas nullo discrimine partis,  
 uerum ad siderei missurum culmina caeli  
 pollicitus magnum Aenean meritumque ferebas  
 illaturum astris; quid nunc sub pectore uersas?  
 iamque optat matura polos Aeneia uirtus». 605  
 Olli hominum sator atque deum dedit oscula ab alto  
 pectore uerba ferens: «Quantum, Cytherea, potentem  
 Aeneam Aeneadasque omnis infessus amaui,  
 et terra et pelago et per tanta pericula uectos,  
 nosti et saepe quidem indolui commotus amore, 610

---

586 VERG. *Aen.* 7,46 #in pace regebat# || VERG. *Aen.* 1,249 placida compositus pace 588 VERG. *Aen.* 1,220 (*et passim*) pius Aeneas 589 VERG. *Aen.* 1,622 #dictione tenebat# (*cf. et Aen.* 1,235) 590 VERG. *Aen.* 12,190-191 paribus se legibus ambac/ gentes 591-592 VERG. *Aen.* 11,321-322 foederis aequas/ dicamus leges sociosque in regna uocemus 593 VERG. *Aen.* 10,216 medium... Olympum || VERG. *Aen.* 6,262 antro #se immisit# 594 VERG. *Aen.* 9,624-625 #ante Iouem# supplex.../ «Iuppiter omnipotens» || VERG. *Aen.* 2,673 complexa pedes || VERG. *Aen.* 1,614 #sic ore locuta est# 595 VERG. *Aen.* 10,668 omnipotens genitor || VERG. *Aen.* 12,853 #ab aethere summo# 595-596 VERG. *Aen.* 1,229 o qui res hominumque deumque || VERG. *georg.* 2,439 hominum... curae 597 VERG. *Aen.* 5,356 #fortuna inimica# tulisset 598 VERG. *Aen.* 12,241-242 #rebusque salutem#/ sperabant 599 VERG. *Aen.* 1,237 quae te, genitor, sententia uertit || VERG. *Aen.* 10,608 nec te #sententia fallit# 600-601 VERG. *Aen.* 1,265 tertia dum Latio regnantem uiderit aestas 601 VERG. *Aen.* 12,498 (*et passim*) #nullo discrimine# 602 OV. *met.* 10,140 sidereum... caelum || MANIL. 1,150 (*et passim*) stellantis #culmina caeli# 603 VERG. *Aen.* 1,675 magno Aeneae (*cf. et Aen.* 9,787; 10,159; 10,830) 604 OV. *met.* 15,846 intulit astris || VERG. *Aen.* 4,563 #in pectore uersat# (*cf. et Aen.* 9,718) 605 OV. *met.* 14,581 #Aeneia uirtus# 606 VERG. *Aen.* 1,254-256 olli subridens hominum sator atque deorum... / oscula libauit natae 606-607 VERG. *Aen.* 6,599-600 sub alto/ pectore || VERG. *Aen.* 5,409 referebat pectore uoces 609 VERG. *Aen.* 10,165 pelagoque uehatur || VERG. *Aen.* 1,615 #per tanta pericula# casus

gnata, tuo tandemque malis Iunone secunda  
 imposui finem; nunc stat sententia menti,  
 qua ductorem alto Phrygium succedere caelo  
 institui, et firma est numeroque inferre deorum  
 constat; et id concedo libens; tu si quid in ipso  
 mortale est, adime atque astris ingentibus adde. 615  
 quin si alios sua habet uirtus, qui laude perenni  
 accingant sese gestis praestantibus orbem  
 exhorrent, illos rursum super aethera mittam».  
 Assensere omnes superi, nec regia Iuno 620  
 abnuit; at magnum Aenean suadebat ad altum  
 efferrī caelum et uoces addebat amicas.  
 tum Venus aërias descendit lapsa per auras  
 Laurentumque petit, uicina Numicius undis  
 flumineis ubi currit in aequora harundine tectus. 625  
 tum corpus gnati abluere et deferre sub undas  
 quicquid erat mortale iubet; dehinc laeta recentem  
 felicemque animam secum super aëra duxit  
 immisitque Aenea-m astris, quem Iulia proles  
 Indigetem appellat templisque imponit honores. 630

611 VERG. *Aen.* 4,45 #Iunone secunda# 611-612 VERG. *Aen.* 2,619 finemque impone labori 612 VERG. *Aen.* 2,35 #sententia menti# (cf. *et Aen.* 11,314) 613 VERG. *Aen.* 7,430-431 Phrygios.../ ... duces || VERG. *georg.* 4,227 alto #succedere caelo# 614 OV. *fast.* 4,391 numeroque deorum 615-616 OV. *met.* 14,603 quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat 616 OV. *Pont.* 4,8,63 quem uirtus addidit astris 617 ANTH. I.2 609,5 #laude perenni# 619 OV. *fast.* 3,347 #super aethera# motum 620 VERG. *Aen.* 2,130 #assensere omnes# || VERG. *Aen.* 7,438 (*et passim*) #nec regia Iuno# 621 VERG. *Aen.* 1,675 magno Aeneae (cf. *et Aen.* 9,787; 10,159; 10,830) 621-622 VERG. *Aen.* 1,259-260 feres ad sidera caeli/ magnanimum Aenean 623 VERG. *Aen.* 11,595 leuis caeli #lapsa per auras# || OV. *met.* 14,597 perque leues auras iunctis inuecta columbis 624-625 OV. *met.* 13,878 uicino... sub aequore || OV. *met.* 14,598-599 litus adit Laurens ubi tectus #harundine# serpit/ in freta flumineis #uicina Numicius undis# 625 VERG. *Aen.* 12,524 in aequora currunt 626 OV. *met.* 14,600-601 #hunc# iubet Aeneae.../ abluere et tacito deferre. sub aequora cursu 627 OV. *met.* 14,603 #quicquid# in Aenea fuerat mortale repurgat 628 OV. *fast.* 1,297 #felices animae# || VERG. *Aen.* 4,74 Aenean #secum# per moenia #ducit# 629-630 OV. *met.* 14,607-608 quem turba Quirini/ nuncupat Indigetem #temploque# arisque recepit || VERG. 12,794-795 #Indigetem# Aenean scis ipsa et scire fateris/ deberi caelo fatisque ad sidera tolli || VERG. *Aen.* 1,49 aris #imponet honorem#

### III. ESTUDIO

De entrada, indiquemos que el tercer episodio de la saga de Eneas contenida en el libro decimocuarto de las *Metamorfosis* de Ovidio consta de veintiocho hexámetros cuya estructura es la siguiente:

1. Versos 581-591: Siendo del todo manifiesta a los dioses la *uirtus* de Eneas, Venus ruega a Júpiter la apoteosis del héroe.
2. Versos 592-595: Acordada por todos los dioses incluida Juno la apoteosis de Eneas, Júpiter otorga su asentimiento.
3. Versos 596-608: Venus lleva a cabo la apoteosis de su hijo en las aguas del río Numicio.

A continuación, señalemos que el final del *Supplementum ad Aeneidos librum XII* de M. Vegio consta de cuarenta y cinco hexámetros que argumentativamente abarcan desde la consecución de la paz entre troyanos y latinos hasta la apoteosis de Eneas. La estructura del pasaje es la siguiente:

1. Versos 586-605: Siendo ya definitiva la paz disfrutada por la nación troyano-latina bajo el reinado de Eneas, Venus suplica a Júpiter que cumpla su promesa de enviar a Eneas a los cielos.
2. Versos 606-619: Júpiter responde a Venus asintiendo y confirmándole su antigua promesa.
3. Versos 620-630: Venus realiza la apoteosis de Eneas en las aguas del río Numicio con el consenso de todos los dioses incluida Juno.

Resulta, pues, más que evidente que M. Vegio construye el final del *Supplementum* siguiendo la estructura del episodio de la apoteosis de Eneas, según es relatado por Ovidio. Ahora bien, con salvedad de las terceras partes, que son prácticamente idénticas en los dos poetas, las primera y segunda partes de Vegio, aun inspiradas en Ovidio, están adaptadas al modo y manera de narrar virgiliano que por razones obvias es empleada a lo largo de todo el *Supplementum*. La técnica que M. Vegio utiliza consiste en escoger una escena más o menos similar de la *Eneida*, reproducir el esquema de la misma aunque sustituyendo el contenido anterior por otro acorde al argumento de la nueva obra. Veámoslo, pues, con detenimiento.

En primer lugar, de la colación de los versos 581-591 del libro XIV de las *Metamorfosis* con los versos 586-605 del *Supplementum* se deduce con claridad que la estructura de ambas escenas no son parejas, puesto que en la ovidiana no aparecen:

- ni el extenso vocativo inicial referente a la omnipotencia joviana;
- ni la frase clave sobre la decisión de Júpiter, con el término *sententia*, que constituye el núcleo de la súplica.

Sin embargo, si acudimos a los versos 229-253 del libro I de la *Eneida*, hallaremos una alocución de Venus a Júpiter en la que la diosa se preocupa ante el Tonante por el futuro que aguarda a Eneas y a los Enéadas. La susodicha alocución comienza del siguiente modo:

*«o qui res hominumque deumque  
aeternis regis imperiis et fulmine terres»,*

y hacia su mitad aproximadamente se puede leer lo siguiente:

*quae te, genitor, sententia uertit?*

Ambas elementos se corresponden con exactitud con los siguientes versos (595-596) del *Supplementum*:

*«Omnipotens genitor qui solus ab aethere summo  
cuncta moues, qui res hominum curasque recensens»,*

y con este otro (599):

*nec tua me promissa, pater, sententia fallit;*

En segundo lugar, asimismo, de la colación de los versos 592-595 del libro XIV de las *Metamorfosis* con los versos 606-619 del *Supplementum* también se deduce con claridad que la estructura de ambas escenas tampoco son parejas, puesto que en la ovidiana no aparecen:

- ni el vocativo alusivo a Venus;
- ni el nombre del héroe Eneas;
- ni la frase clave, también con el término *sententia*, que, en paralelo con la anterior frase clave, también constituye el núcleo de la respuesta.

Sin embargo, si acudimos a los versos 254-296 del libro I de la *Eneida*, también hallaremos otra alocución de Júpiter a Venus en la que el dios tranquiliza a Citerea sobre el futuro que aguarda a Eneas y a los Enéadas. La susodicha alocución comienza del siguiente modo:

*«parce metu, Cytherea...»,*

y más adelante se puede leer lo siguiente:

*«sublimemque feres ad sidera caeli  
magnanimum Aenean; neque me sententia uertit».*

También en este caso ambos elementos se corresponden con exactitud con los siguientes versos (607-608) del *Supplementum*:

*«Quantum, Cytherea, potentem  
«Aeneam Aeneadasque omnis [...]»*

y con este otro (612):

*«nunc stat sententia menti;»*

Finalmente, una vez mostrado el método compositivo vegiano aplicado a las dos primeras partes del final del *Supplementum*, procedamos a la comparación y estudio de los versos 596-608 del libro XIV de las *Metamorfosis* con los versos 620-630 del *Supplementum* vegiano.

Los versos 14,596-608 de las *Metamorfosis* presentan la estructura siguiente:

1. 596-599: Venus desciende del cielo hasta Laurento a orillas del Numicio.
2. 600-605: Venus ordena purificar la parte mortal de Eneas en las aguas del Numicio.
3. 606-607a: Venus unge a Eneas con ambrosía y néctar y lo convierte en dios.
4. 607b-608: Roma adora en las aras a Eneas como dios Indígete.

Los versos 620-630 del *Supplementum* presentan la estructura siguiente:

1. 620-622: transición entre las intervenciones divinas y la apoteosis.
2. 623-630: apoteosis del héroe troyano:
  - a) 623-625: Venus desciende del cielo hasta Laurento a orillas del Numicio;
  - b) 626-627a: Venus ordena purificar la parte mortal de Eneas en las aguas del Numicio;
  - c) 627b-629a: Venus traslada consigo al cielo el alma de Eneas convertido en dios;
  - d) 629b-630: Roma adora en los templos a Eneas como dios Indígete.

Pues bien, con excepción de los versos de transición, inspirados significativamente en los versos 592-593 de Ovidio, los restantes, con unos mínimos cambios (v. gr., *Iulia proles* por *turba Quirini*, *appellat* por *nuncupat*, etc.), son un calco cuasi pleno del texto ovidiano. En esta ocasión, pues, M. Vegio lo único que ha hecho es reproducir con mínimas variantes la escena ovidiana de la apoteosis de Eneas para culminar el *Supplementum ad Aeneidos librum XII*.



#### IV. CONCLUSIONES

Después de haber realizado nuestra exposición, estamos en condiciones de confirmar que la fuente primordial del *Supplementum* de M. Vegio es la propia *Eneida* de Virgilio utilizada de dos maneras complementarias: de un lado, para extraer núcleos temáticos no desarrollados por Virgilio (v.gr., el matrimonio de Eneas con Lavinia, la fundación de Lavinio, la unión de troyanos y latinos, etc.); y, de otro lado, para reutilizar una serie de escenas, sí desarrolladas por Marón, pero que M. Vegio adecúa a su relato haciendo los cambios oportunos (v.gr., la súplica angustiada de Venus a Júpiter, la respuesta tranquilizadora de Júpiter a Venus, etc.). Ahora bien, con vistas a poder culminar de forma plena su obra, M. Vegio emplea también como fuente la saga de Eneas según es relatada en las *Metamorfosis* de Ovidio. De ella extrae dos episodios fundamentales: la destrucción y posterior conversión en garza de la ciudad de Ardea y, la que es la razón de ser de todo el *Supplementum*, la muerte y posterior conversión en dios de Eneas.

Hay, sin embargo, que preguntarse a renglón seguido por qué M. Vegio plasmó la apoteosis de Eneas de forma cuasi literal, en lugar de tomarla como fuente sin más con las variaciones oportunas para el final de su obra, como antes había hecho con el episodio de la destrucción de la capital rútila. A nuestro entender, la respuesta reside en que el vate laurente necesitaba para culminar su *Supplementum* una escena que fuese, desde el punto de vista del contenido, netamente propia de la grandeza épica de Eneas, y que al mismo tiempo fuese, desde el punto de vista formal, lo más virgiliana posible. Mas, como no podía basarse en Marón, puesto que obviamente la apoteosis del héroe troyano, aun apuntada, no está narrada en la *Eneida*, hubo de recurrir a un pasaje, muy similar en contenido a la epopeya virgiliana —ya a *principio*— del poeta latino más próximo en tiempo y en genio a Virgilio: ese poeta no podía ser otro que Publio Ovidio Nasón.

Por tanto, en consonancia con todo lo visto, hemos de concluir afirmando que M. Vegio redactó el final de su *Supplementum ad Aeneidos librum XII* en virtud del artificio compositivo consistente en ovidianizar a Virgilio y fundamentalmente en virgilianizar a Ovidio. En efecto, decimos que M. Vegio ovidianizó a Virgilio en razón de que el final del *Supplementum* está compuesto según el modelo del último episodio de la saga de Eneas, tal como es relatada en el libro XIV de las *Metamorfosis*; mas fundamentalmente decimos que M. Vegio virgilianizó a Ovidio en razón de que la estructura de dicho episodio ovidiano, tal como aparece al final del *Supplementum*, está construida y desarrollada siguiendo de cerca las dos escenas bastante parecidas al mismo que, procedentes del libro I de la *Eneida*, en su lugar hemos colacionado y analizado.

Joaquín Luis Navarro López  
Universidad de Cádiz

## La difusión de obras de teatro clásico en Barcelona en el siglo XVI

La invención de la imprenta permitió una auténtica avalancha de ediciones de obras maestras de la Antigüedad clásica. Desde su oficina veneciana Aldo Manuzio multiplicó las ediciones eruditas de autores griegos y latinos, y sus esfuerzos por aumentar la difusión de estos textos al imprimirlos en un formato reducido y más manejable, fue rápidamente imitado en los centros tipográficos de París, Lyon, Basilea o Estrasburgo.<sup>1</sup>

A pesar de la debilidad de las imprentas barcelonesas, el comercio internacional permitió que las bibliotecas privadas de la Ciudad Condal poseyeran numerosos libros de clásicos grecolatinos, participando de esta forma en la línea ascendente que experimentó el consumo europeo de este tipo de obras. Esta valoración optimista de la difusión de libros de autores clásicos en Barcelona desde finales del siglo XV no implica que se haya de calificar, obviamente, como humanistas a los poseedores de estos textos. Se ha de relativizar esta numerosa posesión libresco de clásicos si tenemos siempre presente la diferencia entre producción literaria y consumo. Desde la Edad Media los ecos de los poetas, filósofos o historiadores grecolatinos tuvieron sus círculos receptores en la cultura occidental, pero incluso, como advierte Francisco Rico, «la pervivencia de muchos elementos de la tradición clásica no puede entenderse como pervivencia del humanismo, y menos del humanismo en tanto paradigma de toda la cultura».<sup>2</sup>

El objetivo principal de esta comunicación persigue una aproximación a la difusión de obras de teatro clásico en Barcelona que nos permita precisar qué autores gozaron de mayor prestigio entre el público lector barcelonés.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Lucien Febvre-Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México, 1962, p. 282.

<sup>2</sup> Francisco Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, 1993, p. 156.

<sup>3</sup> Esta aportación se inscribe en mi tesis de doctorado *Libro y lectura en Barcelona, 1473-1600*, Bellaterra, 1995. Para este estudio he consultado 3.420 inventarios post-mortem (IPM), de los que 913 (26,69%) contienen libros, un 7% de estos IPM tenían alguna o varias obras del teatro clásico. Las referencias documentales de donde se halla el IPM utilizado se citan en el texto entre paréntesis, al final de la comunicación se encuentran los protocolos consultados ordenados por orden cronológico en el caso de los libreros y por número de notario en el de propietarios de colecciones privadas. Para los inventarios de librerías se apunta sólo el año, en los IPM de biblio-

La tragedia griega, con sus conflictos y sus pasiones humanas, conoció en el mundo del libro barcelonés un tratamiento distinguido. Aunque Esquilo y Sófocles parecen relegados, pues no se citan en ninguna biblioteca ni fondo librero, algunas tragedias de Eurípides sí se hallan entre las lecturas de un selecto grupo de barceloneses; algunos datos así parecen indicarlo. La edición príncipe de cuatro tragedias de este autor (*Medea*, *Hipólito*, *Alcestitis*, *Andrómaca*) se hizo al cuidado de Jano Lascaris en Florencia en 1495. La edición aldina de toda la obra eurípidea, salvo *Electra*, fue hecha por Marcos Musuros en 1503. Erasmo fue el primer traductor al latín de algunas de las tragedias (*Hécuba*, 1501; *Ifigenia en Aulide*, 1506).<sup>4</sup> En Barcelona, el impresor Pere Malo publicó *Alcestitis* en 1577 con caracteres griegos, edición que muy posiblemente corrió a cargo del helenista Pedro Juan Núñez; años más tarde, en 1581, la viuda de Pedro Huete imprimió en Valencia la segunda edición del siglo XVI que de este texto se conoce en España.<sup>5</sup> Beardsley recoge una versión castellana de la tragedia *Medea*, traducida por Pedro Simón Abril y publicada en Barcelona en 1583.<sup>6</sup>

Contrasta esta concentración de las ediciones de tragedias de Eurípides en el último cuarto del siglo, con la absoluta ausencia de textos del autor griego en las librerías de la segunda mitad del XVI. Las únicas referencias las hallamos en dos librerías de la primera mitad: Bartomeua Riera (1524), dos ejemplares; Joan Bages (1524), con dos ejemplares que fueron vendidos según las cuentas de 1527. Sorprende, como decimos, porque en los estudios de griego en el Estudio General, según las *Ordinacions* de 1596, tenían como lectura las tragedias eurípideas, si bien es cierto, el número de alumnos que asistían a las clases era bastante reducido.<sup>7</sup> Las bibliotecas no aclaran tampoco esta dislocación entre edición y venta, aunque cabe la posibilidad de que las ediciones barcelonesas se realizaran pensando más en el mercado castellano que en el barcelonés. Los poseedores de estas obras de Eurípides corresponden a un selecto y especializado grupo de lectores barceloneses: el primer ejemplar lo hallamos en la biblioteca, repleta de clásicos y obras de humanistas, del mercader Pere Joan Ferrer de Boscà (331, 3, 1534). Anteriores a las ediciones barcelonesas eran también los volúmenes poseídos por el bachiller y profesor del Estudio General, Pere Camarasa (354, 1558), y por el doctor en medicina y también profesor Claudi Mas (374, 1, 1567). Los inventarios de finales de siglo que conocemos y que poseían tragedias de Eurípides son únicamente tres: los de los juristas Joan Damià Ripoll (139, 1581) y Pere Vila (374, 2, 1586); y el del catedrático Antoni Jolís (902, 1600) que poseía tres ejemplares, dos en latín y uno en griego.

Las comedias de Aristófanes, nueve de las cuales se imprimieron por primera vez en Venecia en 1498 a cargo de Manucio y Mauros, tuvieron una difusión semejante a los textos

---

tecas particulares se recoge el número de notario, seguido de otro número cuando es necesario distinguir entre varios manuales del mismo notario, y a continuación se incluye el año de inicio del inventario.

<sup>4</sup> Juan Antonio López Férez, «Eurípides», *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, p. 393.

<sup>5</sup> José López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, 1973, pp. 363-364.

<sup>6</sup> Theodore S. Beardsley, Jr., *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pennsylvania, 1970, n.º 100.

<sup>7</sup> *Ordinacions e nou redreç'fet per instauratio, reformatio, e reparatio de la Vniversitat del Studi general de Barcelona, en lo any Mil sinc cents noranta y sis*, Barcelona, 1596.

anteriormente citados si atendemos a la presencia en bibliotecas de estas obras de espíritu burlón y satírico. Tan sólo en tres inventarios, que también tenían tragedias eurípideas, hemos hallado comedias de Aristófanes, se trata de los protocolos del jurista Joan Damià Ripoll (139, 1585), donde se registra como poeta griego; del médico Claudi Mas (374, 1, 1567); y del catedrático Antoni Jolís (902, 1600) que poseía un ejemplar en griego. Difusión, como vemos, más que limitada, que ni siquiera la existencia de comedias de Aristófanes en dos librerías cuestiona. La lengua de gran parte de los ejemplares que en ellas se hallaban nos remite al círculo reducido de lectores con conocimientos de griego. Joan Guardiola (1561) tenía 23 ejemplares en 8.º de París de los que no se cita el idioma, pero sí de 60 ejemplares en edición parisina en 4.º que se hallaban en griego, de los cuales 21 corresponden a la comedia de las *Ranas*, 19 de las *Nubes*, 17 de los *Caballeros*, y tres a todas las comedias.<sup>8</sup>

El redescubrimiento de Plauto por el Humanismo y el Renacimiento convirtió su obra, junto a la de Terencio, en modelo de la comedia. Sin embargo, según Monaco, en los siglos XV y XVI la influencia y uso de Plauto se centrará en la trama, dejando de lado la comicidad plebeya.<sup>9</sup> La edición *princeps* de sus comedias se hizo en Venecia en 1472 en la imprenta de Vindelino de Spira y a cargo de Giorgio Merlani.<sup>10</sup> Sus obras, cuyos temas están inspirados en los autores griegos de la Comedia media y nueva, tendrán un rápido eco en España en el siglo XVI. En 1517 aparecía la primera traducción de una comedia plautiana, *Amphitryon*, en Alcalá de Henares de la mano de Francisco López de Villalobos, reeditada en Sevilla en 1574; en 1550, en los *Problemas* de Villalobos (Sevilla, 1550) se incluía también dicha comedia. Ésta sería publicada también en lengua castellana en la versión de Fernán Pérez de Oliva (Sevilla, 1525; Córdoba, 1586). En 1554 conocía en Toledo una traducción anónima. En 1559 era vertida por Juan de Timoneda junto a los *Menecmus* en imprenta valenciana. Y de esta última comedia y de *Miles gloriosus* se editó un volumen castellano en Amberes en 1555.<sup>11</sup> En Cataluña no se conoce ninguna edición en el siglo XVI; incluso en las librerías, Plauto, a diferencia de Terencio, apenas se encuentra, únicamente en dos inventarios de libreros hemos hallado sendas referencias: Joan Bages (1524) y Jerónima Manescal (1590).

Plauto no debió ser ni muy conocido ni muy leído en Barcelona. A la primera mitad del siglo, corresponden seis de los ocho inventarios que contienen libros del comediógrafo latino: Simó Benet de Clariana, noble y jurista (271, 4, 1520); Miquel Àngel Gualbes, ciudadano honrado (297, 6, 1529); Antoni Joan, presbítero (278, 1517); Antoni Joan Mercer, jurista (128, 1528); y los notarios Andreu Miquel Mir (131, 1541) y Miquel Joan Riera (132, 1547). En la

<sup>8</sup> La librería Jerònima Manescal (1590) tenía 15 ejemplares, de los que desconocemos la lengua en que estaban impresos.

<sup>9</sup> Guisto Monaco, Gaetano de Bernardis y Andrea Sorci, *La Produzione Letteraria nell'Antica Rocca. Storia e antologia della letteratura latina*, Palermo, 1990, v. I, p. 75.

<sup>10</sup> John Edwin Sandys, *A History of Classical Scholarship*, Nueva York-Londres, 1967, v. II, p. 103.

<sup>11</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Madrid, 1950-1953, v. VII, pp. 355 ss.; T. Beardsley, *op. cit.*, nos. 71, 77 y 104.

segunda mitad del Quinientos, tan sólo dan testimonio de la pervivencia de Plauto entre los eruditos de la ciudad dos selectísimas bibliotecas: Claudi Mas (374, 1, 1567) y Francesc Serra (402, 1589).

Semejante difusión obtuvieron las tragedias de Séneca. Consideradas como el punto culminante de la tragedia retórica, y destinadas probablemente a la lectura en las salas de recitación, estos textos de Séneca no tuvieron una difusión importante en la Barcelona del Quinientos como ejemplares sueltos. Existe una traducción catalana del siglo XIV, durante mucho tiempo atribuida falsamente a Antoni de Vilaragut, y que posiblemente corresponde a la labor de diferentes traductores.<sup>12</sup> Al menos dos ejemplares corresponden a estas versiones catalanas, literales o abreviadas, eran los que poseían Rafaela, viuda de mercader (DHILB, 59, 1489) y el noble Bertrán Ramón Ça Vall (DHILB, 48, 1488), este último tenía las tragedias de *Agamemnon* y, la atribuida a Séneca, *Octavia*. La difusión de estas obras se concentra muy especialmente en inventarios de finales del siglo XV; de los nueve protocolos con estos textos, cinco corresponden a estas fechas: además de los dos citados, poseían ejemplares los notarios Joan Sallent (114, 1481) y Francesc Mateu (DHILB, 179, 1500), y el canónigo Joan Comes (115, 1485) con un volumen manuscrito. El resto de referencias se registran de manera muy espaciada durante el siglo XVI: Simó Benet de Clariana (271, 4, 1520) con dos ejemplares de imprenta; el inquisidor Lagunilla (134, 1538); Francesc Serra (402, 1589); y Antoni Jolís (902, 1600) con dos ejemplares. Únicamente dos librerías disponían de las *Tragedias* de Séneca, la de Joan Bages (1524), con dos ejemplares, y la de Joan Guardiola (1561), con un tomo en 16.º de estampa lyonesa.

Terencio fue el comediógrafo latino preferido en la Edad Media, aunque se perdió el conocimiento de su métrica. El interés por este autor no disminuyó en los siglos XV y XVI, su influencia será fundamental a partir de la escuela de Guarino de Verona.<sup>13</sup> Erasmo lo propondrá en *De pueris statium ac liberaliter erudiendis* (1529) como modelo de pura latinidad, junto con Cicerón, Virgilio, Horacio, César, Salustio y algunas obras selectas de Plauto.<sup>14</sup> En la escuela barcelonesa de humanidades, fundada en 1532 por Martín Ivarra, Jeroni Ardèvol, Cosme Mestre y Arnau de Sant Joan, se utilizaban textos de la obra de Terencio.<sup>15</sup> En el Estudio General, según las *Ordinacions* de 1559, sus comedias se usaban en las clases de mediocres, con el objeto de aprender los preceptos gramaticales, construcción y examen de las partes de la oración, así como para hablar con la pureza y la elegancia del latín clásico.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Vid. Tomás Martínez, «Sobre l'autoria de la traducció catalana de les tragèdies de Sèneca», *Estudis de llengua i literatura catalanes, IX. Miscel·lània Badia i Margarit*, 3 (1985), p. 156.

<sup>13</sup> Eugenio Garin, *La educación en Europa, 1400-1600*, Barcelona, 1987, p. 125.

<sup>14</sup> Luis Gil, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1984, pp. 101-102.

<sup>15</sup> Josep M.ª Madurell y Cándido Dalmasas, «Jeroni Ardèvol, maestro de San Ignacio y la enseñanza de las humanidades en Barcelona de 1508 a 1544», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 37 (1968), p. 384.

<sup>16</sup> Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB), *Ordinacions*, IV-18, f. 45.

La primera edición hispana de las *Comedias* de Terencio fue la catalana de Joan Rosenbach que incluía los comentarios de Elio Donato y el de Joannes Calphurnius al *Heautontimorumenos* en los márgenes.<sup>17</sup> Las ediciones españolas de Terencio se sucedieron en el siglo XVI, aunque realizadas sobre textos establecidos en el exterior; se publicaron al menos en 11 ocasiones, tres de ellas bilingües.<sup>18</sup> En Barcelona no se reimprimió hasta 1577 por Pedro Malo; en 1585 se editó con los comentarios de Marco Antonio Mureto, y en 1599 según la versión de Pedro Simón Abril, ambas impresas por Jaume Cendrat.<sup>19</sup>

La popularidad de Terencio fue comprometida por los ataques que le dirigieron, según Luis Gil, el fanatismo antierasmista y el conservadurismo moderado desde el púlpito y los confesionarios, que veían con alarma el abandono al que estaban sometidos los autores cristianos en la escuela.<sup>20</sup> Pese a que la Inquisición no prohibió su uso escolar, la Compañía de Jesús lo excluyó de sus elegidos a partir de 1553. Terencio era peligroso para los jesuitas porque, en palabras del padre Juan Bonifacio, «mezcló el veneno con miel para que la juventud bebiese con más gusto el tósigo mortal»<sup>21</sup>

El uso de Terencio para la formación latinista en Barcelona no sufrió, a primera vista, una merma considerable, según reflejan los inventarios de librerías. En la primera mitad del siglo destacan los 37 ejemplares que tenía el librero Miquel Cabrit (1538), y los nueve de Joan Bages (1524), de los cuales uno estaba historiado y era de imprenta veneciana, y seis estaban en «*letra cancelleresca*». Para las décadas centrales de la centuria, punto álgido, quizás, del consumo de comedias de Terencio en Barcelona, tenemos el inventario de Joan Guardiola (1561) y Francesc Cabrit (1563). El primero tenía a la venta en el momento de fallecer 108 ejemplares en 8.º y uno en 16.º, ambos formatos de stampa lyonesa, y cuatro en 16.º impresos en Venecia. El segundo poseía siete ejemplares, dos de los cuáles en lengua castellana, por tanto, de una versión hasta ahora desconocida.

En el último tercio del Quinientos, casi todas las librerías consultadas tenían volúmenes de Terencio: Pau Cortey (1572), siete ejemplares, dos en vulgar; Valentí Monfort (1585), seis; Jerónima Manescal (1590), 14, cinco de ellos bilingües latín-romance; Hubert Gotard (1590), dos; Antoni Oliver (1590), 61, de los cuáles 29 eran de stampa barcelonesa y 11 de Lyón; Lluís Rovira (1595), 32.

Los inventarios de bibliotecas sí reflejan un cierto descenso en el consumo de las comedias terencianas; el siguiente cuadro resume la posesión privada:

<sup>17</sup> Conrado Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, Nueva York, 1903-1917, n.º 634. La edición prínceps se realizó en 1470 en Estrasburgo.

<sup>18</sup> Luis Gil, *op. cit.*, p. 105.

<sup>19</sup> Agustín Millares Carló, «Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI», *Boletín Millares Carló*, II-3 (1981), pp. 61, 77 y 85.

<sup>20</sup> Luis Gil, *op. cit.*, p. 108.

<sup>21</sup> Cif. Luis Gil, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, 1981, p. 539.

Textos de Terencio en bibliotecas privadas<sup>22</sup>

|   | 1.ª mitad XVI  | 2.ª mitad XVI  |
|---|----------------|----------------|
| <i>Nobleza</i> <sup>23</sup> .....      | 8 (6)          | 3 (3)          |
| <i>Clero</i> <sup>24</sup> .....        | 8 (6)          | 6 (6)          |
| <i>Prof. liber.</i> <sup>25</sup> ..... | 10 (9)         | 30 (8)         |
| <i>Mercaderes</i> <sup>26</sup> .....   | 10 (9)         | 1 (1)          |
| <i>Artisanos</i> <sup>27</sup> .....    | 2 (2)          | —              |
| <i>Otros</i> <sup>28</sup> .....        | 2 (2)          | 4 (2)          |
| <b>Total</b> .....                      | <b>40 (34)</b> | <b>44 (20)</b> |

El consumo de las comedias de Terencio permaneció estable en las bibliotecas del clero y de las profesiones liberales, mientras que la nobleza, mercaderes y artesanos abandonaron, como ocurrió con otros clásicos, este tipo de lectura. En la primera mitad del siglo, son los notarios los principales poseedores; en las décadas siguientes son, en cambio, un reducido grupo de juristas, médicos y profesores de universidad los que continuaron y profundizaron su conocimiento sobre el comediógrafo latino, gracias al entorno cultural generado en la ciudad por el Estudio General y el comercio de importación que nutría las estanterías de los libreros.

Dos casos merecen una atención especial por el incremento que producen en el total de ejemplares cuantificados en el grupo de profesiones liberales de la segunda mitad de la

<sup>22</sup> Las cifras indican el número de ejemplares por cada grupo socio-profesional, y entre paréntesis se cuantifican el número de IPM con obras de Terencio.

<sup>23</sup> Los ciudadanos honrados: Francesc Marquet (263, 1514); Francesc de Ferrara (DHILB, 275, 1590); Pere Llätzer Dusay (297, 7, 1538); Pau Sauri (408, 1587). Los caballeros: Joan Pons Steva (297, 5, 1529); Francesc Terré (DHILB, 439 bis, 1538); Raimon Marquet (354, 1564). El doncel Francesc de Blanes (309, 1539). El noble y jurista Simó Benet de Clariana (271, 4, 1520) con dos ejemplares. El marqués de Navarrés, Pere Lluís Galceran de Borja (490, 1590).

<sup>24</sup> Los beneficiados: Jaume Salvat (136, 1572); Pere Busquets (247, 1521); Huguet Roig (278, 1529). Los presbíteros: Llorenç (138, 1578); Antoni Joan Moreta (140, 1585); Esteve Massot (278, 1526); Pere Vilasaló (314, 1547) con dos ejemplares; Gerard Recoir (342, 1548); Gabriel Franch (375, 1580); Miquel Calmelles (497, 1591). Los canónigos: Pere Argullol (278, 1528); Francesc la Cambra (354, 1559); Serafí de Masdovelles (BC, 1529 y 1538), dos ej.

<sup>25</sup> Los juristas: Gaspar Mieres (113, 1475); Francesc Rodes (146, 1599); Pere Vila (374, 2, 1586) con dos ej.; Jaume Antoni (207, 1485). Los médicos: Claudi Mas (374, 1, 1567) con 12 ejemplares; Esteve Guardet (901, 1582). Los notarios: Francesc Mateu (DHILB, 179, 1500); Pere Teixidor (121, 1503); Galcerán Balaguer (128, 1524); Andreu Miquel Mir (131, 1541); Miquel Joan Riera (132, 1547) con dos ej.; Antoni Francesc Bou (134, 1559); Miquel Boera (138, 1578); Joan Faner (DHILB, 315 bis, 1514); Lluís Joan Moxó (342, 1547). El catedrático Antoni Jolís (902, 1600) tenía ocho ejemplares, y el profesor de gramática Pere Camarasa (354, 1558) tenía cinco volúmenes, uno de ellos «a modo de hores».

<sup>26</sup> Francesc Socarrats (114, 1479); Bosch (126, 1516); Joan Vilella (127, 1521); Miquel Prats (131, 1543); Jeroni Rupit (140, 1585); Joan Lobet (263, 1518); Joan Ribes (271, 2, 1536); Leonor, viuda (297, 4, 1521); Pere Joan Ferrer de Boscà (331, 3, 1534); Joan Francesc Gili (331, 2, 1530) con dos ejemplares.

<sup>27</sup> El orfebre Esteve Dalmau (297, 6, 1530) y el algodonero Pere Sendra (330, 1544).

<sup>28</sup> Anónimo (308, 1544); la señora Eulalia Balla (335, 1540); el estudiante Antoni Salvador (143, 1590) con tres volúmenes, uno en castellano; el escribano real Miquel Péres (389, 1578).

centuria. Claudi Mas tenía tres ejemplares con comentarios en folio, dos de la estampa de Robert Estienne, dos en 8.º con comentarios, uno en 16.º, unas *Flores* y unas *Observaciones*, y dos comedias sueltas: *El Eunuco* (en latín y francés) y la *Andriana* (en latín y castellano). Antoni Jolís poseía ocho volúmenes: dos bilingües (latín-castellano, latín-italiano), uno en latín, otro manuscrito, dos en 16.º, uno en 8.º y otro con comentarios.

## CONCLUSIONES

La posesión de obras de teatro de autores clásicos muestra, como en el resto de esta literatura, el absoluto dominio de los literatos romanos, con un 90% frente al 10% restante de autores griegos. Las tragedias de Eurípides y las comedias de Aristófanes fueron las únicas obras helénicas que hallamos en las bibliotecas, en ocasiones en su lengua original, y su difusión se centra casi exclusivamente en la segunda mitad del siglo. El teatro de Roma ocupó, de forma casi exclusiva, las lecturas de este género en las primeras décadas de la centuria. Las tragedias de Séneca, que representan el 11% de las obras romanas, tuvieron su mejor época de difusión en el último cuarto del siglo XV como consecuencia de la continuidad de su fama en la Barcelona bajomedieval. Las comedias de Plauto, que apenas suponen el 7% de las obras romanas, fueron poseídas en la primera mitad de la centuria, principalmente, por juristas, notarios y nobles. El gran comediógrafo fue Terencio, los ejemplares de sus comedias significan el 82% de las de la literatura romana, y el 74% del teatro clásico en general. Su fama, muy posiblemente unida a su uso en las escuelas de latinidad, fue especialmente intensa en la primera mitad del siglo, en este período su colección de comedias fue poseída por nobles, clero, mercaderes y notarios. En la segunda parte de la centuria, desciende el número de inventarios, pero aumenta el de ejemplares, por la posesión de este libro en manos de juristas, médicos, profesores del Estudio General y clero. Las razones de este cambio creemos que se han de relacionar con el proceso de formación de la élite dirigente de la ciudad —el ascenso social de abogados y médicos podría explicar la acumulación de obras de la cultura clásica en sus bibliotecas—, y con el particular poder de la Iglesia y sus miembros, redefinido culturalmente a partir del Concilio de Trento y de la labor de los obispos Jaume y Guillem Cassador. Poder municipal y poder eclesiástico favorecerán la educación elitista como signo de diferenciación social. Uno de los elementos fundamentales para la difusión de los clásicos será el Estudio General, donde la docencia marcará, en lo que a cultura clásica se refiere, el perfil del contenido de las bibliotecas y librerías.

En definitiva, Barcelona no quedó al margen de la recuperación que el humanismo hizo de la cultura clásica, el comercio del libro de importación suplió la debilidad tipográfica catalana.

## INVENTARIOS DE LIBREROS CITADOS

**1524. Joan Bages.** Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB), notario: Pere Saragossa, *Pliego de escrituras sueltas 1521-1524*.

**1524. Bartomeua Riera.** AHCB, Archivo Notarial (AN) I.27.



- 1538.** Miquel Cabrit. Josep M.<sup>a</sup> Madurell y Jordi Rubió, *Documentos para la Historia de la Imprenta y Librería de Barcelona, 1474-1553*, (DHILB), Barcelona, 1955, doc. 455.
- 1561.** Joan Guardiola. AHPB, Lluís Rufet, *Pliego de inventarios sueltos*, 1553-1580.
- 1563.** Francesc Cabrit. AHPB, Onofre Bou, *Dos pliegos de inventarios*.
- 1572.** Pau Cortey. AHPB, Varia 21, *Pliego de libreros e impresores*.
- 1585.** Valentí Monfort. AHPB, Nicolau Lentsclà, *Liber 4.º invent.*, 1585-1586.
- 1590.** Hubert Gotard. AHPB, Miquel Frederic Codina, *Pliego de inventarios*, 1589-1590.
- 1590.** Antoni Oliver. AHPB, Galceran Francesc Devesa, *Pliego de inventarios*, 1591-1598.
- 1590.** Jerònima Manescal. AHCB, AN I.43.
- 1595.** Lluís Rovira. AHPB, Antoni Roure, *Liber 1.º invent.*, 1592-1621.

## FUENTES NOTARIALES DE LAS BIBLIOTECAS CITADAS

- 113-146.** AHCB-AN.
- 207.** AHPB, Andreu Mir, *Pliego de inventarios sueltos de varios años*.
- 247.** AHPB, Joan Marc Miquel, *Liber primus inventariorum et encantum*, 1503-1521.
- 263.** AHPB, Lluís Carles Mir, *Pliego de inventarios*, 1494-1518.
- 271.** AHPB, Antoni Anglés:  
 — **2.** *Legajo de inventarios y almonedas*, 1513-1539.  
 — **4.** *Inventario de los bienes de Simó Benet de Clariana*.
- 278.** AHPB, Jaume Sastre (mayor), *Liber primus inventariorum et encantum*, 1507-1535.
- 297.** AHPB, Andreu Miquel Mir (mayor):  
 — **4.** *Inventario de Elionor Esteve*.  
 — **5.** *Legajo de escrituras sueltas*, 1515-1529.  
 — **6.** *Legajo de escrituras sueltas*, 1529-1533.  
 — **7.** *Legajo de escrituras sueltas*, 1534-1539.
- 308.** AHPB, Miquel Cellers (mayor), *Manual de inventarios*, 1539-1544.
- 309.** AHPB, Joan Jeroni Canyelles, *Bursa inventariorum*, 1519-1539.
- 314.** AHPB, Pau Renard, *Pliego de escrituras sueltas de varios años*.
- 330.** AHPB, Miquel Joan Riera, *Pliego de inventarios*, 1544-1547.
- 331.** AHPB, Jeroni Mollet:  
 — **2.** *Pliego de inventarios*, 1530-1562.  
 — **3.** *Pliego de escrituras sueltas*, 1534.
- 335.** AHPB, Miquel Benet Gilabert, *Pliego de inventarios de varios años*.
- 342.** AHPB, Francesc Mulnell, *Pliego de inventarios y almonedas*, 1539-1564.
- 354.** AHPB, Andreu Miquel Mir (menor), *Legajo de escrituras sueltas*, 1558-1559.
- 374.** AHPB, Pau Mallol:  
 — **1.** *Pliego de inventarios sueltos*, 1552-1587.  
 — **2.** *Pliego de inventarios sueltos*, 1555-1586.
- 375.** AHPB, Pau Gomar, *Pliego de escrituras sueltas*, 1570-1582.
- 389.** AHPB, Lluís Rufet, *Legajo de inventarios sueltos*, 1553-1580.
- 402.** AHPB, Montserrat Mora, *Inventario de la biblioteca de Francisco Serra*.
- 408.** AHPB, Francesc Pedralbes, *Cuatro pliegos de inventarios sueltos*.
- 490.** AHPB, Francesc Devesa Galceran, *Pliego de escrituras sueltas*, 1591-1593.
- 497.** AHPB, Esteve Gilabert Bruniquer, *Inventariorum et encantum*, 1591-1600.

**901.** AHPB, Varia, *Pliego de inventarios*, 1406-1582.

**902.** Josep M.<sup>a</sup> Madurell, «Antoni Jofís, catedràtic de gramàtica de l'Universitat de Barcelona (1588-1600)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 53-54 (1981), pp. 187-215.

**DHILB.** Josep M.<sup>a</sup> Madurell y Jordi Rubió, *Documentos para la Historia de la Imprenta y Librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, 1955.

**BC.** Biblioteca de Catalunya, Archivo Histórico: manuscrito 830, *Inventario de los libros de Serafi de Masdovelles*.

*Manuel Peña Díaz*  
Universidad Autónoma de Barcelona



## Corresponciones entre Apuleyo y Cervantes

Antes de empezar conviene explicar la diferencia que ha establecido la anatomía comparada entre homología (caracteres con el mismo origen y distinta función) y analogía (distinto origen pero la misma función). Así pues, algunos paralelismos entre la obra cervantina y *El Asno de Oro* de Apuleyo pueden ser meras analogías o verdaderas homologías con influencia directa de éste sobre Cervantes. Por otra parte, queda por determinar qué traducción utilizó el manco de Lepanto, porque no está claro. Seguiremos en adelante un esquema tripartito para cada una de las corresponciones:

|                                     |
|-------------------------------------|
| 0. Referencia.                      |
| 1. Proposición de la corresponción. |
| 2. Pertinencia de la corresponción. |

Los diferentes paralelismos están expuestos de más aceptado por la crítica a menos. A partir del número 8 son propuestos y argumentados por nosotros.

### 1. LA BATALLA DE LOS CUEROS DE VINO

1.0. **Referencia:** *Asno de Oro*, II, 31-III, 18.

*Quijote*, I, 35.

1.1. Se trata del más claro paralelismo entre el *Quijote* y *El Asno de Oro*. Fue observado de refilón ya en 1797 por el erudito aragonés Juan Antonio Pellicer en el prólogo a su edición del *Quijote*.<sup>1</sup> Algunos críticos, aferrados a la absoluta originalidad y genialidad de Cervantes, mostraron su escepticismo incluso en este pasaje: Menéndez Pelayo y sobre todo Icaza y González de Amezúa. Icaza llega a afirmar que «en las *Novelas Ejemplares* no hay pista que

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Juan Antonio Pellicer (ed.), Madrid, 1797, I pról., p. XXXIX.

seguir, porque Cervantes historiaba sus propios sucesos [...] Supo Cervantes más de la vida que de los libros».<sup>2</sup> Sin embargo esta postura no es nada sólida como vamos a ver.

1.2. En contra de este paralelismo se pueden aportar datos como la semejanza de los personajes. En efecto, en el *Quijote* son dos personas las que creen en la ficción del gigante (don Quijote y Sancho), en tanto que Lucio en el *Asno de Oro* es el único partícipe de este ofuscamiento. Ahora bien, debemos atenernos a las peculiaridades de ambas obras: una con dos personajes principales y otra con un único protagonista. Globalmente consideradas las obras, ésta no es razón suficiente.

También se puede objetar que Cervantes no introduce el juicio en la narración, clave de la burla en la obra de Apuleyo. Es cierto que no aparecen los magistrados de la Justicia, como en otros momentos del *Quijote*, pero el concurso de gente en el aposento de los cueros de vino, así como la contención, por parte de Cardenio y el cura, de los excesos del ventero, que se toma la justicia por su mano, son una forma de sustitución del juicio. Nótese además la mención final a la risa, esta vez reforzada por la sumisa actitud de Sancho, al igual que la teatralidad de los magistrados en la plaza pública de la obra apuleyana.

Falta, por último, la mención de la hechicería, impensable en un escritor influido por los planteamientos tridentinos. En mi opinión, el «encantamiento» que hay en la posada, según Sancho Panza, es el sustitutivo de la hechicería.

Muy al contrario, hay numerosos elementos concordantes:

- El comienzo súbito *in medias res*. Sancho rompe la lectura de la novela «El curioso impertinente», todavía no concluida, con unos gritos alborotados, de la misma manera que, poco antes que Lucio fuera a acostarse, tras la relajada cena, se ve sorprendido por una banda de criminales.
- La mención de la borrachera, de la que se libra Sancho pero no falta a Lucio ni a don Quijote.
- El pronto sueño. La frase «don Quijote se quedó dormido con muestras de grandísimo cansancio» es equivalente al final del segundo libro de Apuleyo, según la traducción de López de Cortegana: «Yo, fatigado y lleno de sudor, lancéme en casa y, como estaba cansado de haber peleado con tres ladrones como Hércules cuando a Gerión, acostéme luego a dormir».<sup>3</sup>
- La interpolación de la novela «El curioso impertinente» le parece a Scobie<sup>4</sup> un argumento a favor, ya que se castiga en ella la curiosidad, tema típicamente apuleyano. La

<sup>2</sup> Apud V. Cristóbal López, «Apuleyo y Cervantes», en *Unidad y pluralidad en el mundo clásico*, Actas del VI Congreso español de Estudios Clásicos, II, Comunicaciones, Madrid, 1983, pp. 199-204.

<sup>3</sup> Apuleyo, *Asno de oro*, D. López de Cortegana (trad.), Madrid, Alianza, 1988 [Sevilla, 1513], p. 101. Aparte de la sevillana, hay dos ediciones más en Zamora en 1536 y 1539. Hay otras traducciones de Alonso Fuentes en 1543 y de otros en 1551, 1584 y 1601. No está clara la edición que manejó Cervantes. v. Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano*, tomo I, Barcelona, 1948, nos. 14055-14061.

<sup>4</sup> A. Scobie, «El curioso impertinente und Apuleius» en *Romanische Forschungen*, n.º 88 (1976), pp. 75-76.

proximidad de ambos episodios sería una cierta garantía de la semejanza de la fuente. Con respecto a la novela, no se establece una correspondencia temática, aunque la preeminencia concedida a la *curiositas* en ambas obras es significativa, del mismo modo que la crítica examinó en el *Lazarillo de Tormes*.

## 2. EL REBUZNO

2.0. **Referencia:** *Asno de Oro*, III, 29, 3 y VIII, 29, 5.

*Quijote*, II, 27; *Novelas Ejemplares*, «Coloquio de los perros» p. 346.<sup>5</sup>

2.1. Según Scobie,<sup>6</sup> el primero que emparentó la aventura de los alcaldes rebuznadores y la procesión con el estandarte del asno rebuznando, fue Thomas Mann en su *Travesía marítima con don Quijote* en 1935. Lo cierto es que el escritor alemán sólo hace consideraciones en torno a la figura del asno como representación del mal en la antigüedad, personificación de Tifón/Seth. Es más, Mann se abstiene de responder, dejándolo para los eruditos, a la pregunta de si Cervantes recibió la influencia de la literatura antigua directamente o a través de Italia, vía Boccaccio.

Quien abiertamente relacionó ambos episodios fue Petriconi,<sup>7</sup> aunque su interpretación no ha sido aceptada por todos los críticos. Esto por lo que se refiere al primer pasaje apuleyano y a la aventura del rebuzno del Quijote de 1515.

La relación del primer pasaje con «El Coloquio de los perros» sólo la he hallado en Cristóbal López,<sup>8</sup> el cual supone una *retractatio* con respecto al pasaje del Quijote, ya que es el fenómeno contrario: el perro Berganza intenta vanamente imitar el lenguaje humano y sólo consigue ladrar, mientras que Sancho Panza imita graciosamente el lenguaje asnal con funestas consecuencias.

Finalmente, propongo un segundo pasaje del Madaurense, que no he visto en ninguna parte, y que supone una extensión del pasaje del libro tercero por la afinidad de las situaciones.

2.2. Como hemos visto, el inventario de paralelismos en el episodio del rebuzno es desigual en los críticos e incompleto; hagamos ahora, por nuestra parte, su confrontación a través de los rasgos distintivos:

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, I y II, Mariano Baquero (ed.), 2.<sup>a</sup> edición, Editora Nacional, Madrid, 1981.

<sup>6</sup> A. Scobie, «The influence of Apuleius' Metamorphosis in Renaissance Italy and Spain» en *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, VV. AA., ed. Hijmans, Groninga, 1978, p. 224.

<sup>7</sup> H. Petriconi, «Cervantes und Apuleius» en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1961, tomo II, pp. 593-596.

<sup>8</sup> *Art. cit.*, p. 202.

|                          | AO. III 29, 3 | AO. VIII 39, 5 | Q. II 27 | CP. p. 246 |
|--------------------------|---------------|----------------|----------|------------|
| Solicitud de ayuda/aviso | +             | +              | -        | +          |
| Vapuleamiento            | +             | -              | +        | +          |
| Cambio de estado         | +             | +              | +        | -          |

Sólo la aventura del rebuzno del *Quijote* no lanza una petición de auxilio o una amonestación o consejo oportuno. Sancho se quiere congregar con la banda del asno con una intención amistosa aunque imprudente.

En el segundo pasaje apuleyano el protagonista sale bien parado, gracias a que unos vecinos sacan a Lucio de la secta. Los demás textos aluden al injusto castigo de una buena intención. El abandono de un amo y el amparo en otro nuevo o el abandono de una aventura funesta están ausentes en el «El coloquio de los perros». Berganza, a pesar de todo, permanece en el hospital, donde dialoga con Cipión. Su vapuleamiento tiene una moraleja explícita.

Todo esto nos señala el grado en que los cuatro textos están coimplicados, con pequeñas variantes en cada uno, salvo en el prendimiento del asno Lucio. La proximidad domina la escena, toda vez que los cuatro tienen carácter humorístico, si bien quizá neutralizado por el contexto pesimista del diálogo perruno en el caso de la «novela ejemplar», donde además se produce una intelectualización moral del suceso.

### 3. ATAQUE AL REBAÑO DE OVEJAS

**Referencia:** *Asno de Oro*, III, 18, 6.

*Quijote*, I, 18.

3.1. Sólo la menciona Francisco Pejenaute.<sup>9</sup>

3.2. Hay que inscribir este pasaje dentro del pasaje del odricidio, concretamente en la confesión de Fótide (Andria en la traducción de Cortegana). De ahí que elementos como la noche, el vino o los odres no sean óbice para la corresponsión.

Sí va en su detrimento el carácter incidental de marginalidad que tiene este texto: una mera comparación al modo épico. Si pensamos en este tronque, dada la búsqueda de la heroización intrínseca al caballero andante, no estarían muy alejados ambos textos.

Así pues, se debe ser cauteloso con este paralelismo. A mi juicio, más que de este pasaje concreto, Cervantes toma el material de la mitología griega. Téngase en cuenta que destacados escritores como Lope de Vega echaban mano de manuales mitológicos, históricos o judiciales para llenar de contenido erudito sus obras. En definitiva, es una mera analogía.

### 4. EL MARIDO CELOSO

**Referencia:** *Asno de Oro*, IX, 17-21.

*Novelas Ejemplares*, «El celoso extremeño», pp. 63-106.

<sup>9</sup> Apuleyo, *Asno de Oro*, F. Pejenaute (trad.), Akal, 1988, p. 176, n. 18.

4.1. Sólo Honorio Cortés propone este paralelismo. Resulta curioso que estime como prueba de la similitud la alusión apuleyana a la historicidad del relato y la demostración de que los datos que nos ofrece Rodríguez Marín<sup>10</sup> concluyen en dar una realidad y una fecha al suceso narrado por Cervantes (1595-1598), lo cual puede aportarse como prueba de poligénesis folklórica.

4.2. El análisis que esboza (no desarrolla) Honorio Cortés no deja de ser esquemático y nada concluyente. Se basa en la afinidad de los personajes:

*En El celoso extremeño tenemos a Leonora, joven doncella que «con su simplicidad dio en hacer muñecas»; al viejo eunuco que custodia la entrada de la casa, y a un viejo esposo, Carrizales, lleno de rabiosos celos. Loaysa es el joven tenorio que pretende con la astucia realizar sus adúlteros amores.*

Honorio Cortés, p. 47.

En primer lugar, el tema de los celos fue tratado por Cervantes con posterioridad en el entremés «El viejo celoso», un verdadero resumen de la novela ejemplar que, como explica Eugenio Asensio<sup>11</sup> renuncia «al combate de la astucia y del instinto con el sentimiento moral» que troca en «mero combate entre la vana precaución del vejete y los urgentes apremios de la sexualidad de la esposa». Es decir, Cervantes reutiliza el mismo motivo, pero alejándose de la fuente apuleyana, si es que alguna vez se aproxima.

La correspondencia carece de sentido por múltiples razones:

- Diferencia en el medio para lograr los fines: Filesítero se sirve del dinero, lo que da lugar a un sabroso excursus de Apuleyo; en cambio, Loaysa apela a sus cualidades físicas y a su sagacidad. En ningún momento muestra Filesítero la «astucia» que menciona Cortés. Es más, incluso en la huida se ve conducido por Myrmex.
- Bárbaro, personaje de Apuleyo, no sufre el dolor moral que atormenta hasta la muerte a Carrizales.
- Tampoco es propia de la mujer de Bárbaro la «simplicidad» infantil de Leonora. Igual que Myrmex, le mueve la codicia a actuar deshonestamente, a la vez que prueba la novedad:

*La mujer no desmiente la liviandad propia de su sexo, sino que al instante inmola su pudor en aras del execrable metal.*

Apuleyo: *Asno de Oro*, IX, 19, 3 (Pejenaute).

- Ni siquiera el guardián de la, por cierto, excesivamente protegida casa de Carrizales, a despecho de la falta de mención a las mediadas protectoras del hogar de Bárbaro, ni siquiera este guardián es un «viejo eunuco», sino un hombre activo, aficionado a la música, aunque algo entrometido.

<sup>10</sup> F. Rodríguez Marín, *El Loaysa de «El celoso extremeño»*, Sevilla, 1901.

<sup>11</sup> Miguel de Cervantes, *Entremeses*, E. Asensio (ed.), Madrid, pp. 24-25.



Las razones aportadas, unidas a otras complejidades de «El celoso extremeño» demuestran que la comparación entre los dos textos es posible, pero no representa una homología. No obstante puede haber resonancias marginales sobre el tema común de los celos:

*Filesítero, estimulado y enardecido por la misma castidad de la mujer de la que todo el mundo se hacía lenguas y por la exhibición desorbitada de vigilancia y dispuesto a cualquier cosa y a hacer cualquier tipo de sacrificio, se dedica con fuerzas a hacer saltar el tenaz dispositivo de la mansión.*

Apuleyo: *Asno de Oro*, IX, 18, 1.

En este pasaje se manifiesta la semejanza, pero el mensaje del cuentecillo apuleyano está centrado en la denostación del dinero, cosa que se ve muy lejana en Cervantes, que sólo critica la rápida riqueza de los indianos, y en la infidelidad de Filesítero con Myrmex.

## 5. MONÓLOGO EN DEFENSA DEL ASNO/CABALLO

**Referencia:** *Asno de Oro*, VI, 4.

*Quijote*, I, 2.

5.1. Fue propuesto por Carlos García Gual, concretamente en la introducción a la traducción de Cortegana en 1988. El mismo reconoce no saber «si es una impresión harto subjetiva» y menciona brevemente que «lo que me evoca una relación entre ambos pasajes, tan distantes en otros detalles es el estilo y la ironía».

5.2. El propio García Gual condensa el trozo cervantino en una frase esclarecedora:

*¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser cronista de esta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero mío en todos mis caminos y carreras.*

Cervantes, Miguel de: *Quijote*, I, 2.

A los mentados anteriormente, habría que añadir como rasgos comunes el carácter monológico que le infieren Cárte y don Quijote, el tono altisonante y retórico y el estilo paródico, ya que subyace una mofa del autor a esta actitud.

Hay que decir que las peticiones que los amos del asno/caballo se cumplen en todos los sentidos. Lucio es, como barrunta Cárte, un hombre metamorfoseado en asno, lo cual da credibilidad a los relatos mitológicos, de los que Apuleyo se burla en todo el libro. Ahora bien, sólo da ejemplos de metamorfosis divina, no operativa en el caso de Lucio. En la narración cervantina, es Cide Hamete Benenjelí el que plasma por escrito las aventuras y desventuras de don Quijote y Sancho Panza, sin olvidar a Rocinante ni al rucio sanchesco. Rocinante había protagonizado algunas poesías que encabezan la obra manifestando su escualidez y, a través de ella, se observa el cuidado que ponen en llevarlo a la cuadra de las ventas y otros sucesos menos venturosos, como el robo de la albarda de Sancho.

Con esto quiero decir que el inciso cervantino a tanta aventura que afronta Rocinante en el resto de la obra se puede comparar al inciso apuleyano de Lucio, acosado por la contraria

Fortuna. Es también el único elogio que recibe Lucio, si exceptuamos las gracias que produce ante los hermanos panaderos, aunque tampoco será el único elogio, por otro lado escaso, que reciba Rocinante. Pero en las dos obras en ningún pasaje se toma este tono narrativo, próximo al épico (*Asno de Oro*) o al de las novelas de caballerías (*Quijote*).

## 6. LA ASESINA ENAMORADA

**Referencia:** *Asno de Oro*, V, 22-23.

*Persiles*, III, 17, pp. 389-390.

6.1. En el sucinto artículo de Cristóbal López es la última comparación que establece entre los dos autores. Ignoro si ha sido mencionado anteriormente por algún otro crítico.

6.2. A todas luces se hace evidente el paralelismo con el frustrado asesinato de Croriano por parte de Ruperta, con numerosos elementos comunes:

- La belleza de la matadora: sublime y divinizada por los hombres en Apuleyo y explícita en Cervantes.
- El sueño de la víctima.
- La capacidad enaltecedora y represora de males que tiene la belleza, según la concepción griega. En la obra cervantina se explicita la comparación entre las dos obras: «que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos».
- La no consumación del asesinato (homicidio o deicidio). «La navaja se arrepiente de su sacrílego filo» (*Asno de Oro*, VI, 22, 2), semejante a «habló tanta hermosura que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano».
- Enamoramiento de la expectadora. Psyque y Ruperta sienten deseos de gozar de su víctima, lo que dará origen al fin de los amores.
- Derramamiento de aceite de la lámpara, lo que despierta a los amados, con la diferencia de que mientras Cupido lo recibe en el hombro derecho, Croriano lo recibe en el pecho.

El desenlace posterior difiere en los dos autores. Entre las frases que Cervantes prácticamente traduce de Apuleyo, con la adecuación estilística pertinente, citará además el instante repentino del enamoramiento. «Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem» (V, 23, 3) es en la versión cervantina «en un instante no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto».

## 7. ENCUENTRO CON UN DESAFORTUNADO

**Referencia:** *Asno de Oro*, I, 5-19.

*Novelas Ejemplares*, «El casamiento engañoso».

7.1. De nuevo es Cristóbal López.

7.2. Como bien apunta Cristóbal López, el inicio del diálogo se realiza con una curiosa coincidencia: «Hem, inquam, mi Socrates, quid istud? quæ facies? quod flagitium?» (I, 6, 2), que es paralelo, creo, al inicio de «El casamiento engañoso»:

—¿Qué es ésto, señor Alférez Campuzano? ¿Es posible que está vuestra merced en esta tierra? Como quien soy que le hacía en Flandes, antes terciando allá la pica que arrastrando aquí la espada, ¿Qué color, qué flaqueza es ésa?

«El casamiento engañoso», p. 261.

Como Aristómenes, también el licenciado Peralta lleva a su amigo a la posada y le ofrece comida antes de oírle narrar sus desventuras amorosas, basadas en engaños y mentiras. Concluye acertadamente Cristóbal López: «En conjunto, la similitud de situaciones aboga nuevamente por la dependencia, sin que tampoco pueda hablarse de servilismo» (*op. cit.*, p. 203).

## 8. DEMOSTRACIÓN DE LA VEROSIMILITUD DEL SUCESO

**Referencia:** *Asno de Oro*, IV, 6, 1-2.

*Novelas Ejemplares*, «El casamiento engañoso», p. 225.

8.1. Es idea nuestra.

8.2. Hay que observar el lugar que ambos incisos ocupan en los relatos. En el relato apuleyano es el inicio del vagar de Lucio, objeto del resto del libro. Del mismo modo que el aviso que da el Alférez Campuzano al licenciado Peralta, es el prelude a lo que será «El coloquio de los perros». Es una especie de *captatio benevolentiae* que quiere imprimir el Alférez o Lucio al relato que va a desarrollar, dándole verosimilitud; así, tras los sonidos de los animales irracionales, el Alférez asegura:

*Muchas veces, después de que los oí [los sonidos perrunos] yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido de dármelos, oí, escuché y, finalmente, escribí, sin faltar palabra por su concierto; de donde se puede tomar indicio bastante que mueva y persuada a crear esta verdad que digo. Las cosas que trataron fueron grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por boca de perros; así que, pues yo no lo pude inventar de mío, a mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban.*

«El casamiento engañoso», pp. 275-276.

La mención de la escritura se produce también en *El Asno de Oro*, que no puede plasmar los cuentos que va oyendo hasta que vuelve a ser hombre:

*En esta manera aquella vejezuela loca y liviana contaba esta conseja a la doncella cautiva; pero yo, como estaba allí cerca, oíalo todo y dolíame que no tenía tinta y papel para escribir y notar tan hermosa novela.*

*Asno de Oro* VI, 25; *op. cit.* Cortegana (trad.), p. 188.

## 9. LOS INCONVENIENTES DE LA GULA

**Referencia:** *Asno de Oro* X, 13 y ss.

*Novelas Ejemplares* «Coloquio de los perros», p. 310.

9.1. La proponemos nosotros.

9.2. El motivo paralelo se puede resumir en la expresión de Berganza: «cuántos y cuán grandes inconvenientes nacieron de mi golosina» (p. 310). El perro goloso, viendo una rodaja de jamón en los calzones de un extranjero, mientras éste era solicitado por la Justicia, abandonó la prenda en un callejón. Como al querer pagar su libertad el extranjero, no encontró sus calzones, en los que guardaba su fortuna, se estableció una pendencia de acusaciones entre varios personajes. Al final pagan justos por pecadores.

La diferencia entre los dos relatos, que no problematiza la correspondencia (*diversa non adversa*) es que Cervantes utiliza la pendencia para poner en tela de juicio la imparcialidad de la Justicia y las tretas que urde para conseguir fondos, como este «engaño del soplo». Apuleyo realiza también una crítica social, pero al mismo tiempo narra los avatares nimios del protagonista.

En cuanto a la crítica social, Cervantes la emplea en especial en las llamadas «novelas realistas» de las *Novelas Ejemplares*: «Rinconete y Cortadillo», «Licenciado Vidriera» y «Coloquio de los perros», donde los protagonistas pasan revista a las diferentes instituciones sociales y capas de la sociedad (tampoco los humildes se escapan): por ejemplo, la corrupción de la Justicia, la desconfianza en los médicos, la rapacidad de los abogados, la brutalidad del proletariado, la ridiculez de la beatería, la escasez de los genios, la difusión del bandolerismo, las diferencias patrimoniales, la relajación de la disciplina del mercado, la denostación del ejército (aunque Cervantes le tiene cierta simpatía), la religión como negocio lucrativo, éstos son algunos de los defectos que se observan en la sociedad. El desfile de estos personajes es común a las dos obras, como también la intención satírica de la sociedad.

## 10. LAS GRACIAS DEL ASNO/PERRO

**Referencia:** *Asno de Oro*, X, 17.

*Novelas Ejemplares*, «Coloquio de los perros», pp. 316-317.

10.1. Es nuestra esta correspondencia.

10.2. Tras descubrir los gustos culinarios del asno, los panaderos enseñan a Lucio muchas gracias y costumbres humanas. Siguiendo el mismo orden, aunque algo después, un «atambor» enseña a Berganza las gracias que demuestra en público, con lo que es llamado «perro sabio» y su fama corre por toda la región, igual que la de Lucio. Ambos realizan las mismas piruetas. Berganza alude también al «andar a la redonda como una mula de atahona», resquicio quizá de la vida del asno con su anterior dueño.

## 11. SOLICITUD DE AMOR

**Referencia:** *Asno de Oro*, X, 2-3.

*Novelas Ejemplares*, «La Española inglesa», pp. 280-282.

11.1. Es original nuestra en su totalidad.

11.2. En principio, puede parecer sorprendente esta correspondencia entre un pasaje en que una madrastra solicita los amores de su hijastro y el requerimiento honesto de Ricaredo ¿Cómo conjugar la maldad de la madrastra con la honestidad y el recato de Ricaredo?

Para empezar, los pacientes del mal de amores están invertidos en los dos episodios. Si en *El Asno de Oro* lo sufre la madrastra, agente a su vez de la declaración amorosa, en Cervantes el paciente de los rigores del amor es el pretendiente Ricaredo, que también lleva a cabo su confesión ante su amada Isabela.

Seguidamente, dispongo de forma esquemática las correspondencias que, a diferencia de los anteriores ejemplos, no funcionan con la significación que el motivo apuleyano se manifestaba en el alcaíno, sino que lo peculiar de este caso es el uso del material lingüístico, calcado, como se podrá apreciar, de la traducción de Cortegana. Para ello he dividido a efectos prácticos el texto en tres partes:

### Cuadro de Correspondencias<sup>12</sup>

| Apuleyo <sup>13</sup>   | Trad. de Cortegana <sup>14</sup>   | Cervantes  |
|---|--|--|
|   | <b>1. La enfermedad del amor</b>   |  |
| Quamdiu primis elementis Cupido, paruulus nutritur, imbecillis adhuc eius                   | En tanto que en aquellos principios el amor tierno amor se criaba, como aún era flaco en las fuerzas                                       | Al principio le saltó [...] sin que sus deseos saliesen de los términos honrados y virtuosos |
| heu medicorum ignarar mentes languore simulato uulnus animi mentitur in corporis ualitudine | ¡Guay del seso e ingenio de los médicos! fingiendo enfermedad, mintió diciendo que la llaga del corazón estaba en la enfermedad del cuerpo | no le acertaban los médicos la enfermedad ni él osaba ni quería descubrírsele                |
| prorrumpit in audaciam  | prorrumpió en osadía   | puesto en romper con las dificultades que él se imaginaba                                    |

<sup>12</sup> Cf. a este respecto la utilización de *El Asno de Oro*, X, 2-12, en Giovanni Fiorentino, *Il Pecorone*, Milán, 1558 y, a través de él, Joan Timoneda, *El patrañuelo*, XX, Madrid, Austral, 1990.

<sup>13</sup> Apuleii, *Metamorphoseon*, Helm (ed.), Madrid, Teubner-Coloquio, 1988, pp. 237-238.

<sup>14</sup> Apuleyo, *Asno de Oro*, Cortegana (trad.), Madrid, Alianza, 1988, pp. 275-277.

## 2. La consumación de la declaración

|  |  |  |
|--|--|--|
| cubiculum patit [...] ut-<br>cumque debitum sistens<br>obsequium   | entró en la cámara para<br>servir en todo lo que le<br>mandase   | Un día que entró Isabela<br>a servirle |
| illa nancta solitudinis<br>damnosam occassionem<br>uoce trepida  | ella, hallando ocasión<br>dañosa que es la soledad<br>temblando  | viéndola sola<br>con desmayada voz     |
| omne uerbum, quod<br>[...]   | cualquier palabra que  | perplejo y pensativo                   |
| praesenti sermonepute-<br>turbada  | pensaba ser muy  | con-y (con) lengua                     |
| bat aptissimum, rur-<br>sum improbens nutan-<br>te etiam nunc pudore,<br>unde potissimum cape-<br>ret exordium, decuncta-<br>tur | vencible para la presen-<br>te habla, tornaba otra<br>vez a reprobarla y con<br>la gran vergüenza tar-<br>dábase, que no sabía por<br>dónde comenzar |  |

## 3. Confesión oral ante el amado /-a

|   |  |   |
|---|--|---|
| causa omnis et origo<br>praesentis doloris [...]<br>tute ipse est                       | La causa y principio de<br>este mi presente mal  | Tu valor, tu mucha virtud<br>y tu grande hermosura<br>me tienen como me ves   |
| meis medullis acerrim-<br>um commouent in-<br>cendium                                   | mueven un cruel enten-<br>dimiento en mi corazón   | Si no quieres que deje la<br>vida en manos de las<br>mayores penas que pueden<br>imaginarse   |
| nec te religio patris<br>omnino deterreret<br>habes capax necessari<br>facinoris otium. | y no te espante que pe-<br>cas contra tu padre<br>tienes espacio harto<br>cumplir lo que te ruego. | a hurto de mis padres<br><br>para puesto que no llegue a<br>gozarte, como no llegaré,<br>hasta que con bendición<br>de la Iglesia y de mis pa-<br>dres sea. |

Como se aprecia la imitación se efectúa en el mismo orden que el original con las consabidas amplificaciones y reducciones. Sorprende, sin embargo, que, siendo tan evidente formalmente un texto junto al otro, no haya reparado ningún investigador en esta correspondencia. Desde el punto de vista temático las situaciones y la funcionalidad narrativa es completamente diferente, pero bien podía Cervantes espigar entre sus lecturas material para sus obras. El resto de los relatos son divergentes: Isabela manifiesta su confianza en Ricaredo, mientras que el joven que describe Apuleyo rechaza la proposición amorosa de su madrastra. Finalidad diferente con un mismo material, por cierto, cristianizado claramente en Cortegana y con los motivos cervantinos de la honestidad y belleza femeninas. Por otro lado, esta versión da pie

al libre albedrío, ya que, si Isabela no correspondiera a la solicitud del galán, no llegaría la sangre al río, como ocurre en *El Asno de Oro*.

## CONCLUSIÓN

A este respecto hemos de concluir que Cervantes tuvo conocimiento de la novela de Apuleyo, si bien aún no se ha determinado a través de qué edición. El material se reutiliza con otra funcionalidad en la trama de las novelas cervantinas. Si bien hay influencias claramente definidas por la crítica, creemos haber ampliado el listado de ellas por medio de nuevas correspondencias, que han sido convenientemente argumentadas. Parece claro que hemos desechado el tópico de la originalidad absoluta de Cervantes y de su poca relación con las obras clásicas.

*Juan Carlos Sesé Sanz*  
Universidad de Zaragoza

**PERVIVENCIA  
DE LA MITOLOGÍA  
GRECOLATINA**





## La mitología clásica en la pintura y escultura del siglo XX

Muchos son los libros, ensayos y artículos que muestran la influencia de los mitos clásicos greco-latinos en autores literarios de todos los tiempos. Muy escasos los que se dedican a examinar la influencia de esos mismos mitos en la pintura y la escultura. En nuestro siglo, si excluimos el caso de Picasso y de algún otro autor de gran fama, esa escasez se hace mucho más notoria hasta llegar a ser casi, casi, inexistente en autores contemporáneos.

Y, sin embargo, la reflexión sobre la mitología y su utilización ha sido y continua siendo una constante en la cultura de occidente, tanto en la literatura como en la pintura y escultura. Muchos de los personajes de la mitología son arquetipos del comportamiento humano; por esa razón han tenido vigencia a lo largo de los siglos, y por esa misma razón siguen utilizándose en la actualidad: se han convertido en expresión de nuestras señas de identidad. Servirse de ellos es una manera de indicar que pertenecemos a una cultura determinada: la cultura occidental. Nuestros artistas han utilizado el mito clásico, y lo siguen haciendo, para expresar su personal inquietud o su postura ante determinadas circunstancias.

Es bastante corriente, afortunadamente, comentar y estudiar obras literarias actuales, cuyo contenido está inspirado en la mitología. Sin embargo, desgraciadamente, el desconocimiento de la obra con base mitológica de nuestros pintores y escultores es alarmante. Y ese desconocimiento no sólo ocurre entre el público común, sino en gentes con un elevado nivel cultural.

Creo que es injusto este olvido o descuido. Ya va siendo hora de que esta otra forma de pervivencia de la civilización y cultura clásica tenga la difusión que merece y a la que son acreedores sus autores.

Esta manera de transmisión debe considerarse genuina y surgida de la propia pervivencia natural de la mitología: cuando en la actualidad un pintor o un escultor elige un tema clásico milenario como vía de expresión de sus vivencias personales, y lo recrea según su propia técnica y su personal concepción del arte, en realidad está utilizándolo como moneda común, como algo que pertenece al acervo cultural de todos los que hemos nacido en occidente.

Es claro que podrían ocuparse de ello quienes se dedican a estudiar el arte moderno; sin embargo la realidad demuestra que no lo hacen y a las pruebas me remito. En mi modesta

opinión, porque con frecuencia se necesitan conocimientos que son mucho más propios de nuestros estudios que de los suyos.

Dicho lo que antecede, y dado que la transmisión mítica a través de la pintura y escultura es otra forma más de pervivencia de nuestras raíces culturales, me parece de todo punto necesario que los estudiosos del mundo clásico nos ocupemos de ella con la misma dedicación que ponemos en otros menesteres que siempre han sido considerados propios de nuestro trabajo.

Creo, además, que, si no lo hacemos así, continuaremos separándonos cada día más del mundo actual, precisamente en un momento en que no soplan para nosotros aires demasiado favorables. Personalmente hace años que me dedico a investigar en esta línea.

A lo largo de los más de sesenta minutos que duró la charla dada en Alcañiz fueron desfilando, proyectadas en diapositivas, obras inspiradas en los mitos clásicos, realizadas por importantes figuras de la pintura y escultura de nuestro siglo.

Naturalmente, la relación no podía ser exhaustiva. Se trataba simplemente de hacer una selección entre las muchas posibles.

Cada una de las obras presentadas fue situada en el momento histórico y artístico en el que se realizó. Ni que decir tiene que resultaba fácilmente comprobable que en cada caso el mito estaba tratado según las especiales características pictóricas del artista que se enfrentó con él. Por citar un ejemplo, poco o nada tiene que ver el surrealismo de Max Ernst con la pintura de Julio Romero de Torres o con los grabados de Picasso, y ello, lógicamente, es perfectamente visible en su obra, sea cual sea la temática que traten.

\* \* \*

La exposición empezó tomando como punto de partida dos cuadros del modernista G. Klimt (exhibidos en la magnífica muestra del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía Viena 1900, del 6 de octubre 1993 al 17 enero 1994). A continuación fuimos avanzando a través del siglo XX.

Las obras expuestas y comentadas fueron:

- G. Klimt: *Dánae; Sirenas, peces plateados*.
- P. Klee: *Diana en el viento de otoño*.
- Max Ernst: *Las Pléyades; Eco*.
- Méstrovic: *Perséfone; Psiche*.
- J. M.<sup>a</sup> Sert: *Apolo volando entre nubes; Sátiro observando la danza de unas ninfas*.
- J. Romero de Torres: *Diana; La Sibila de la Alpujarra*.
- P. Ruiz Picasso: Se dividió su obra de carácter mitológico en varios períodos: años 20; años 30; años 40; años 50 y años 60 hasta el final. Se presentaron obras significativas de cada uno de esos períodos.
- S. Dalí: *Playa encantada con tres Gracias* (1938); *Metamorfosis de Narciso* (1936-37); *Leda atómica* (1949) y *La gorgona Medusa* (1950).

— Juan Antonio, magnífico pintor sevillano, autor de innumerables obras mitológicas desde los años 40. Se presentaron algunas de las más recientes: *El centauro Quirón* (1981); *Ganimedes* (1990); *Cástor y Pólux* (1990).

Más jóvenes y cercanos a nuestros días son:

— F. Botero: Recientemente, en el verano de 1994, expuso sus obras en el madrileño paseo de Recoletos. Entre ellas había dos de tema mitológico: *Rapto de Europa* (1982) y *Venus durmiendo* (1994).

— C. Domínguez: *Venus tumbada* (1976) y *Venus arrodillada* (1979).

— C. Franco: Autor de numerosas obras mitológicas y de las pinturas de fachada de la Real Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid. Se exhibió *Prosérpina*.

— E. Beato: *Sirenas*, *La Esfinge*, *La Carrera*, *Cancérbero*, *Centauro* (todas de 1967) y *Posidón* (1993).

— E. Laborda: *Hermes* (1991) y *El Enigma de la Esfinge II* (1991).

— Ouka Lele: *La fábula de Hipomenes y Atalanta*.

— P. Rodríguez Guy: *El Olimpo*, *Itaca* (una de sus muchas versiones) y *Deméter*.

— A. Alcántara: *La Esfinge*.

Una galería de Málaga encargó a pintores que suelen exponer en ella la realización de un cuadro de tema mítico, a fin de organizar una exposición comercial. En el verano de 1994 se realizó dicha exposición con el título *La Mitología*, con 25 cuadros realizados *ex profeso*. La mayoría de ellos desarrollaban temas de la mitología greco-romana.

De éstos se proyectaron *El rapto de Europa*, de L. Bono, y *Las ninfas náyades* de Torres Matas, y una magnífica *Dafne*, obra de M. Carrera.

También se indicó, en la charla, que la Academia Libre de Artes y Letras de San Antón, para la exposición que anualmente organiza con motivo de la celebración de su Santo Patrón, en febrero de este mismo año de 1995, ha elegido el título genérico de *Arte animalista de San Antón*. De las 43 obras realizadas *ex profeso* para esta convocatoria, la mayoría se referían a la mitología clásica. Allí se podían ver pintadas, con más o menos fortuna, *La cabra Amaltea*, *El Ave Fénix*, *Soñando con Pegaso*, *Las yeguas de Diomedes*, *Silvano*, *Prometeo 95*, e incluso un tema de la mitología latina tan poco conocido como *Éstriges*. De esta muestra de obras de muy desigual calidad, destaca indudablemente la aportación de dos grandes maestros:

— E. Lloret, con su magnífica tabla *Caronte* (1994).

— J. Luis Galicia: *Cabeza de Minotauro* (1994).

Y, finalmente, en este rapidísimo recorrido por nuestro siglo, con especial atención a nuestro país, no dejamos de mencionar la mitología vista en el humor del genial A. Mingote: para su primera exposición como pintor eligió varios temas míticos: *Rapto de Europa I*, *Rapto de Europa II*, *La caída de Ícaro*, *El juicio de Paris* y *Apolo y Dafne*.

M. Dolores Gallardo López  
Universidad Complutense. Madrid



## El mito de Ariadna en romances españoles

1. Es algo comúnmente reconocido que uno de los rasgos que caracterizan a los romances de tema mitológico es la fragmentariedad con que tratan la materia mítica, es decir, la tendencia a no referir el mito al completo, sino únicamente un aspecto parcial de éste, el cual, como señala J. M.<sup>a</sup> de Cossío,<sup>1</sup> viene a ser aquel que más impacto ha causado en el romancerista o que más interés cree él que va a provocar en sus oyentes o lectores.

Los romances a que nos vamos a referir a continuación entran de lleno en esta caracterización general, con las excepciones que el propio decurso de la literatura española han imprimido en este tipo de composición lírica y que marcan una clara diferencia entre la romancística semipopular del siglo XVI y la eminentemente culta de la centuria siguiente. Son los romances del siglo XVI, los de tipo semipopular, composiciones que pretenden llevar al pueblo, en un tipo de expresión lírica que le es muy familiar, los grandes temas poéticos de la antigüedad grecolatina; en ellos se da casi indefectiblemente esa norma general de la fragmentariedad con que se enfrentan al relato mítico (algo lógico si pensamos que lo que se pretende es captar y cautivar la atención de los oyentes —pues Cossío piensa que todavía en esta época tales romances estaban pensados para ser recitados al son de la música—). La principal cantera mitológica de los romances del XVI será, como apunta Cossío,<sup>2</sup> Ovidio, si bien hay que considerar que numerosos ciclos mitológicos tratados en la romancística del siglo XV (especialmente la de tipo oral) bebieron muy probablemente de las intermedias fuentes medievales. Por su lado, los romances del siglo XVII, época en que se cultiva con gran profusión el octosílabo para tratar la mitología grecolatina, pierden en buena parte la frescura y gracejo popular de los de la centuria anterior y adoptan el mito como tema para el lucimiento retórico, casi siempre al abrigo y amparo de la estética culterana, tratándolo —en un momento en que se produce el mayor apogeo de la fábula mitológica— de manera íntegra con no pocas amplificaciones; las fuentes serán ahora no sólo los textos clásicos con Ovidio a la cabeza

---

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación: «Ovidio: *opera amatoria* II» (PB92-0486).

<sup>1</sup> J. M.<sup>a</sup> de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 122-124.

<sup>2</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> de Cossío, *op. cit.*, p. 124.

(cuyas *Metamorfosis* estarán tan al alcance de la mano en la traducción de Jorge de Bustamante de mediados del siglo XVI), sino principalmente las composiciones de poetas anteriores que ya habían tratado tales leyendas.

El breve recorrido que vamos a hacer por tres romances españoles de los siglos XVI y XVII pretende poner de manifiesto el modo con que los romanceristas de esta época se acercan a las leyendas clásicas y en qué medida tienen en cuenta los textos antiguos como fuente y, a veces, modelo de inspiración. El hilo conductor va a ser el mito de Ariadna, relato que precisamente hace su aparición en las letras hispanas de la mano del romance de Juan de la Cueva<sup>3</sup> que veremos a continuación.

2. Cuando decimos «mito de Ariadna» nos estamos refiriendo a un momento muy concreto de otro relato mitológico de mayor extensión en el que se inserta este episodio, que no forma sino una muy pequeña parte de una de las hazañas del héroe más importante de la genealogía ateniense: Teseo y su viaje a Creta para dar muerte a Minotauro. Pero no estamos ante un hecho de fragmentariedad que debamos atribuir a la romancística española; hemos de tener presente que este momento estelar del relato había sido ya independizado, por motivos poéticos muy concretos, en las propias fuentes literarias de época clásica. Como eje central del poema más largo de su poemario, Catulo había incidido (aunque recoge ampliamente todo lo relativo a Ariadna desde la llegada de Teseo a Creta, su boda con Baco y el desdichado regreso del héroe a Atenas) en las quejas expresadas por la hija de Minos tras el abandono de que fue objeto por parte de Teseo en la isla de Naxos, después de, como es sabido, haberlo ayudado a dar muerte al monstruo del Laberinto y propiciarle la salida de éste, en su *carmen* 64 (vv. 116-201); en seguimiento del poeta de Verona, Ovidio hace motivo principal de su *Heroida* X las quejas de Ariadna al despertar de su sueño y verse abandonada en la desierta playa de Naxos, además de referirnos sucintamente este mismo episodio (con la inclusión de otro momento posterior a éste, como es la llegada de Baco a la isla y su matrimonio con Ariadna y la catasterización de la corona regalo de bodas del dios) en otros pasajes de su producción poética: en *Ars* I 525-564, *Metam.* VIII 177-182 y *Fastos* III 459-516. Aparte de otros autores antiguos que recogen el mito (tanto griegos como latinos —entre los que destacaría Propercio, quien alude al mito en tres pasajes de sus elegías fijándose en otros tantos momentos distintos y sucesivos del relato: abandono de Ariadna en I 3, 1-2; boda con Baco en II 3, 18; y catasterización en III 17, 8—), son Catulo y, principalmente, Ovidio los autores antiguos que van a servir de fuente para la literatura posterior. Y de Ovidio será sobre todo la *Heroida* X la que va a servir incluso de modelo para las primeras composiciones del siglo XVI que van a tratar el tema de las quejas de Ariadna.

3. Tras unas primeras incursiones en el tema de parte de los romanceristas del siglo XVI, Lorenzo de Sepúlveda y Sebastián de Horozco<sup>4</sup> (quienes se fijan principalmente en la lucha de

<sup>3</sup> Cf. J. Roses, «La Ariadna de Salcedo Coronel», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, 1993, pp. 887-894, esp. 890.

<sup>4</sup> Lorenzo de Sepúlveda, «Teseo y el Minotauro», en *Romancero general*, ed. de A. Durán, Madrid, 1849, n.º 460; Sebastián de Horozco, «Fábula del Mino-Tauro», en *Cancionero de Sebastián de Horozco*, Sevilla, 1874, p. 252.

Teseo con el Minotauro y nulo espacio dedican al abandono y las quejas de Ariadna), el primer testimonio de la pervivencia del mito en la romancística semipopular de este siglo lo tenemos en **Juan de la Cueva**, quien desarrolla el tema de las quejas en el romance titulado «Romance, como Ariadna fue dexada en la Isla de Quios, por Thesseo, y lo que sucedio mas» e incluido en su *Coro Febeo de Romances historiales* publicado en Sevilla en 1588.<sup>5</sup>

En líneas generales, Juan de la Cueva sigue muy de cerca, pero resumiendo bastante, el relato de la *Heroida* ovidiana, aunque opera algunas amplificaciones líricas sobre el texto latino e incluye elementos ausentes en él. Tal vez el más curioso, por no encontrarse en la fuente primordial del romancerista,<sup>6</sup> sea la explicación del motivo del abandono, que Juan de la Cueva justifica haciendo decir a la hija de Mínos que Teseo ha obrado así al estar enamorado de la que será después su esposa, Fedra, hermana de Ariadna (motivo que va a ser posteriormente tratado en extenso por un romance de Juan de Moncayo, en pleno siglo XVII), tanto en los versos iniciales relativos al momento del abandono (vv. 1-4):

Desde la isla de Quios  
llorando mira Ariadna  
la nave, en que va Thesseo  
huyendo, y con el su ermana,

como más adelante en las propias quejas de la joven (vv. 21-24):

Das la fe, y la vela al viento,  
vaste, y dexasme burlada,  
y por mayor vituperio  
llevas contigo a mi ermana.

Asimismo, otro detalle del relato de Juan de la Cueva ausente en la *Heroida* de Ovidio y también en Catulo (quien, tras el abandono de Teseo, dejaba a Ariadna quieta como una estatua<sup>7</sup> pero revolviendo en su interior mil pensamientos —cf. 64, 61-62: *saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu, / prospicit et magnis curarum fluctuat undis*—) es el del desmayo

<sup>5</sup> Juan de la Cueva, *Coro Febeo de Romances historiales, dirigido a Doña Iuana de Figueroa y Cordova...*, en casa de Ioan de León, Sevilla, 1588, f. 127r-128v (BN: sign. R/6285).

<sup>6</sup> Los motivos por los que se produce la separación de Teseo y Ariadna son explicados de distinta manera por las fuentes mitográficas. La versión más conocida es ésta del abandono al quedarse dormida la minoica en las playas de Naxos (por deseo del héroe, por olvido, inducido por los dioses o por creer una deshonra llegar a Atenas acompañado de la cretense), aunque otra versión apunta que fue Baco el que llegó a la isla y raptó a la joven. Dentro de la primera versión del abandono por parte del propio Teseo sólo hay un testimonio que justifica su actitud al estar el héroe enamorado de otra mujer, aunque no se trata de Fedra (con la que se casa después de llegar a Atenas y tener lugar sus dos campañas contra las Amazonas), sino de Egle, hija de Panopeo, rey de la Fócide, hermano de Criso, y participante en la cacería del jabalí de Calidón, según testimonio del frag. 298 M.-W. de Hesíodo citado por Plutarco *Thes.* 20 y Ateneo XIII 557a (véase A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, 1975, pp. 372-373).

<sup>7</sup> Semejante comparación tenemos también en Ovidio, donde Ariadna recuerda en su carta a Teseo haber permanecido sentada como una estatua. Cf. *Her.* X 49-50: *aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui.*



que sigue a sus quejas, momento en que aparece Baco para hacerla su esposa. Tal pormenor (ausente igualmente en el pasaje de las *Metamorfosis* que bien pudo conocer el romancerista, donde se nos indica que Baco encontró a Ariadna profiriendo sus lamentos —*cf. Met. VIII 176-177: ... desertae et multa querenti / amplexus et opem Liber tulit...*—) sólo constaba en *Ars I 539-540*:

excidit illa metu rupitque novissima verba;  
nullus in exanimi corpore sanguis erat,

y de igual manera lo encontramos mencionado en el romance de Juan de la Cueva (vv. 59-62):

Esto diziendo, llorando,  
al dolor rendida el alma,  
cayó, que no fue possible  
poder hablar mas palabra.

Por lo demás, como hemos dicho antes, el romance sigue prácticamente en su totalidad el relato de la *Heroida* ovidiana con la salvedad que también mencionábamos relativa al engrosamiento de los momentos más dramáticos del monólogo de Ariadna, especialmente de las quejas que lanza contra Teseo (que es, por otro lado, la parte más amplia del romance, ocupando, de los 78 totales, los vv. 17-58). Así, la composición se inicia con unas palabras previas de presentación que nos sitúan a la joven en la isla de Quíos, no ya Naxos, llorando por la partida del héroe ateniense en típica actitud de duelo (vv. 5-6: «despedaça el bello rostro, / las hebras de oro arranca») y haciendo señales y llamando al barco que se adentra en alta mar. En vista de que no consigue atraer la atención de Teseo, comienza su monólogo con la consabida imprecación («Do vas ingrato Thesseo?») con que Ariadna abría también sus palabras en los textos de Catulo (64, 132-133: «*sicine me patriis avectam, perfide, ab aris, / perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?*») y Ovidio (*Her. X 35-36: «quo fugis?» exclamo. «Scelerato revertere Theseu, / flecte ratem. Numerum non habet illa suum»*). Los siguientes argumentos esgrimidos por la Ariadna de Juan de la Cueva giran en torno al pacto roto por Teseo (vv. 19-20: «Do la fe que diste al cielo? / Perjuro, do la palabra?»), al incierto destino que le espera en la isla, «a las fieras entregada» (v. 26), recordándole la traición que ha cometido con su padre y el injusto pago recibido por parte de él después, incluso, de haber consumado su amor (vv. 51-52: «que una muger soi, y aquella / qu'estuvo aora en tu cama») y salvarle la vida (vv. 53-54: «que por darte a ti la vida / a muerte es por ti entregada»). Sigue luego el mencionado desmayo y la llegada de Baco, quien la hace su esposa llevándosela a los cielos y convirtiéndola en la consabida constelación de la corona (vv. 63-78):

Bacho, hijo del dios Iove  
llego al punto cuando estava  
rasgando el cielo con quejas,  
la sin ventura Ariadna,  
y despues que bolvio en si

sabida della la causa  
 de sus ardientes querellas,  
 compadecido, la embarca  
 consigo, y lleva en su nave,  
 con la cual el dios se casa,  
 y despues la subio al cielo,  
 y fue su forma mudada  
 en una bella corona,  
 con ocho estrellas ornada,  
 que oy se parece en el cielo,  
 y la corona se llama.

4. Entrando ya en el siglo XVII, el primer romance sobre el tema de las quejas de Ariadna lo tenemos en el titulado «Llanto de Adriadna (sic)» de **Juan de Moncayo**, poeta aragonés también conocido como Marqués de San Felices.<sup>8</sup> Como dijimos antes, esta composición gravita únicamente sobre el lamento de Ariadna en torno a un solo hecho: que el motivo de su abandono sea el amor que Teseo siente por su hermana Fedra, según dejaba apuntado el romance de Juan de la Cueva. Además, a diferencia de lo que dice el mito, las iras de la cretense no van dirigidas exclusivamente al héroe, al que, eso sí, se le comienza echando en cara su ingratitud (vv. 5-8):

«Ingrato —dice— que huyendo  
 de mí admirándote están  
 en tu rigor la fortuna,  
 en mi piedad la impiedad...»,

sino que, a pesar de que ha de juzgar dichosa la felicidad de su propia hermana por mucho mal que le cause ésta (vv. 13-18: «Prendas de una hermana aleve / te mudan, que en tu crueldad / quieren los cielos que llore, / dependientes de un azar, / una pena y una dicha / y en los dos efectos un mal»), también le reserva a ella, como colofón al romance, una dura denostación (vv. 71-76):

Esa fementida hermana,  
 esa que robando va  
 mis glorias y mis placeres,  
 puedes de su fe juzgar  
 que más venturosa sea  
 mas no que te quiera más.

El resto de la composición está ya demasiado lejos de los originales latinos, ya sea Catulo u Ovidio, explotando el Marqués de San Felices los tópicos más comunes del mito: la marcha implacable de Teseo por el mar (vv. 19-22: «Rompe las olas veloz, / sin que te llegue a

<sup>8</sup> Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. de A. Egido, Madrid, 1976, pp. 223-225 (n.º 100). Véase también J. M.ª de Cossío, *op. cit.*, p. 598.

estorbar / ni los alientos del Bóreas, / ni los bramidos del mar»), su soledad tras la partida del amante (vv. 47-54: «Sola en este risco, imagen / de tu dureza en que está / la ocasión de mis suspiros / cuando te me alejas más, / miro en las ondas la nave / que de mis lástimas da / indicio, pues en mi llanto / quiere su pompa anegar») y los deseos de un próximo final (vv. 59-62: «Pues que Teseo, mi amante, / quiere mi vida acabar, / ¿cómo a su gusto rebeldes / ni lo hacéis, ni ejecutáis?»).

5. Es, finalmente, el poema «Ariadna, dexada de Teseo, en un desierto»<sup>9</sup> de **Antonio López de Vega** el último testimonio romancístico conocido sobre el mito de Ariadna y una muestra más de la eclosión del octosílabo en la poesía del siglo XVII como vehículo de expresión mitológica, según apuntábamos en los preliminares a este trabajo. Además, el romance de López de Vega es el mejor testimonio de la influencia ejercida por la *Heroida* de Ovidio para el conocimiento del relato de las quejas de la minoica; al sulmonés sigue punto por punto el romancerista español y sólo se aparta del texto ovidiano al final de la composición en dos detalles concretos: en la petición de castigo para el pérfido Teseo (algo que únicamente constaba en Catulo 64, 192-201) y en el desmayo de Ariadna que, según vimos, mencionaba el propio Ovidio en *Ars* I 539-540.

Esto no quiere decir que López de Vega haya tenido presentes los tres textos latinos (el poema 64 catuliano y la *Heroida* X y el pasaje del *Ars* de Ovidio) operando en una clara *contaminatio* de fuentes clásicas, sino que, más bien, tal contaminación de detalles podría explicarse por la conjunción de otro tipo de fuentes más inmediatas y que ya mencionamos: las propias composiciones hispanas sobre el tema anteriores a López de Vega. Así, aunque, según hemos dicho, el romancerista sigue escrupulosamente el desarrollo de la *Heroida* ovidiana, los dos detalles señalados pueden tener su fuente, por un lado, en el romance de Juan de la Cueva (para el momento del desmayo de Ariadna) y un soneto de Juan de Arguijo (para la petición de castigo a Teseo) del que, además, hay algún eco verbal que parece denotar un preciso conocimiento de su texto, como ahora veremos.

En efecto, en el poema de Juan de la Cueva, recordemos, se hacía mención del desvanecimiento de la cretense en los siguientes términos (vv. 59-62): «Esto diziendo, llorando, / al dolor rendida el alma, / cayó, que no fue possible / poder hablar mas palabra», en tanto López de Vega alude a ello de la forma que sigue (vv. 89-92):

Muera el perfido, alevoso;  
i las ansias, de que muero,  
repetid: aqui el desmayo  
le hurtó la voz, i el acuerdo.

En el segundo caso, la presencia de los versos de Arguijo la creemos más clara porque, además, el final del romance de López de Vega presenta ecos verbales del poema del sonetista

<sup>9</sup> Antonio López de Vega, *El perfecto señor. Sueño político con otros varios discursos, i ultimas poesías varias*, dirigese al excelentísimo Señor Don Faancisco (sic) Fernandez de la Cueva..., Imprenta Real, Madrid, 1652, pp. 235-236. Véase también J. M.<sup>a</sup> de Cossío, *op. cit.*, pp. 661-662.

sevillano (además de recordar la pétreo actitud en que queda Ariadna según los textos de Catulo y Ovidio —*cf. supra*—). Así, a los tercetos de Arguijo relativos a la petición de castigo y a la conclusión lírica final, de factura semejante a algunas octavas de la amplia composición sobre el tema de Ariadna del comentarista gongorino Salcedo Coronel<sup>10</sup> (fábula que, por otro lado, también pudo conocer y seguir —pues ella es sumamente fiel a la *Heroida* ovidiana— López de Vega):

Dioses, si entre vosotros hizo alguno  
de un desamor ingrato amarga prueba,  
vengadme, os ruego, del traidor Teseo.  
Tal se queja Ariadna en importuno  
lamento al cielo; i entretanto lleva  
el mar su llanto, el viento su deseo,

corresponden los siguientes pasajes que cierran también el romance (vv. 85-88 y 93-96):

Vengadme, o dioses, si a alguno  
toca vengar los excessos  
del que de amor, i hospedage  
violo los sagrados fueros.

... ..

Junto a una peña, otra peña  
queda Ariadna; en tanto el Euro  
lleva la traidora nave,  
i la nave sus deseos.

En el resto del romance López de Vega es fiel seguidor de los versos de Ovidio, incluso en los más pequeños detalles. Así, en paralelo con el comienzo de la *Heroida*, el romancerista nos presenta a Ariadna despertando del sueño en que se había sumido (vv. 1-4):

Dudosa, entre vida, i muerte,  
dexa el solitario lecho  
la bella amante Ariadna  
del fugitivo Teseo;

después, la joven contempla la playa desierta y corre perdida por ella invocando el nombre de su amado que, en riguroso seguimiento de Ovidio (*Her. X 21-24: Interea toto clamanti litore «Theseu»; / reddebant nomen concava saxa tuum, / et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat / ipse locus miseræ ferre volebat opem*), le devuelve el eco (vv. 5-16):

<sup>10</sup> Salcedo Coronel, «Ariadna», en *Rimas de don García de Salzedo Coronel, Cavallerizo del S<sup>mo</sup> Infante Cardenal...*, Madrid, 1627, pp. 126-147, quien coincide con el último terceto del soneto de Arguijo en el siguiente pasaje: «Ansi publica en misero lamento / Ariadna su mal, lleva entre tanto / (que lo permite su enemiga estrella) / el mar su llanto, el viento su querella». J. Roses (*art. cit.* en nota 3, pp. 890-891), siguiendo a J. M. Rozas (*Sobre Marino en España*, Madrid, 1978), apunta únicamente la influencia en la composición de Salcedo Coronel de un poema de Giambattista Marino titulado «Arianna».

Mira la desierta arena,  
 playa extraña, montes yermos;  
 i con temerosa planta  
 requiere los campos secos.  
 Sino de fieras hambrientas  
 todo lo mira desierto:  
 i temiendo lo que falta,  
 lo que halla recela menos,  
 Teseo, Teseo, clama;  
 Teseo le torna el eco;  
 que piadosos los peñascos,  
 assi le buelven su dueño.

Igualmente, para otear la nave que se pierde en alta mar, la heroína de López de Vega, como la ovidiana (*Her. X 25-28: Mons fuit; apparent frutices in vertice rari; / hinc scopulus raucis pendet adesus aquis. / Ascendo [vires animus dabat] atque ita late / aequora prospectu metior alta meo*), escala un peñasco (vv. 19-28):

I aun lo mas inaccesible  
 escala su pie ligero.  
 Sobre un escollo eminente  
 señorea el mar, i el suelo,  
 que a sus anhelantes ojos  
 aun dan mas dolor, que objeto.  
 Ve la fugitiva nave,  
 que en el favor de los vientos,  
 ufana del robo, lleva  
 su gloria, i su amor primero,

desde donde hace señales y grita el nombre de Teseo para atraer su atención implorándole que no la deje abandonada en tierra tan inhóspita (vv. 37-48):

Con la voz, con las acciones,  
 corta el ayre, suple el buelo;  
 i assi, en sollozos, embia  
 su mal formado lamento.  
 Adonde vas, por las ondas,  
 o ingrato a <t>antos estremos,  
 a la inconstancia del mar  
 fiando el delito horrendo?  
 Adonde vas, i me dexas  
 tierna, i entre tantos miedos,  
 de la montaña mas sola,  
 i de los brutos mas fieros.

Las imprecaciones de la Ariadna de López de Vega recuerdan, como la de Ovidio, el favor hecho a Teseo en su lucha contra Minotauro (vv. 67-68: «quien te valio contra fiera, / no quede a fieras sustento») y, criticando la postura del héroe que actúa con semejante o mayor ferocidad que la demostrada por aquél, la joven se dirige a la nave con claros ecos de la apóstrofe final de la Ariadna ovidiana (*Her.* X 130-131: *Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae / filius: auctores saxa fretumque tui*) a la insensibilidad del ateniense (vv. 73-80):

O nacida en la montaña,  
de troncos formada, i hierro,  
abrigo siempre de fieras,  
pirata de mi sosiego!  
O nave, o fiera del mar,  
que en esse enemigo seno,  
sobervia pompa ostentando  
llevas el monstruo mas fiero!

6. El recorrido por estos tres romances españoles, a los que habría que añadir otros testimonios más sobre la pervivencia del tema de las quejas de Ariadna,<sup>11</sup> ofrece un buen ejemplo de cómo los mitos clásicos han penetrado en la lírica de tipo popular que ha explotado, en virtud de la fragmentariedad que caracteriza su decurso narrativo, aquellos aspectos más sobresalientes e impactantes del relato. Así, el mito de Ariadna se presentaba como excelente caldo de cultivo para ello y contaba con los valiosos precedentes clásicos de Catulo y Ovidio, quienes ya habían ahondado en la desesperación de la joven enamorada y desechada por Teseo. Es Juan de la Cueva quien introduce en la tradición del relato un elemento nuevo que cumple una clara función dramática dentro del ya dramático marco que envuelve el mito y sirve, además, para dejar cerrada en sí misma esta porción de la leyenda: el abandono de Teseo, al margen de las consecuencias que para él tenga en su viaje de regreso a Atenas, queda plenamente justificado por el hecho de que el héroe está enamorado de otra mujer, que no es, ni más ni menos, que la propia hermana de Ariadna, Fedra. De ésta forma, la narración del abandono de Ariadna justifica aún más sus quejas y esa justificación sirve por sí misma para dar unidad y sentido pleno a algo que sólo tenía su razón de ser dentro de la generalidad del relato del viaje de Teseo a Creta para dar muerte a Minotauro.

En seguimiento de Juan de la Cueva, nuestro segundo romance, más parco en detalles del abandono (en suma, más alejado de las fuentes clásicas), explota sólomente el detalle de que la hermana de Ariadna es el motivo que indujo a Teseo a dejarla en la isla: Juan de Moncayo hace de ello la única queja de la joven cretense.

Un nuevo romance del siglo XVII, el de López de Vega, revitaliza el mito ajustándose casi al pie de la letra a la leyenda grecolatina. No es cosa clara que los autores del XVII se alejen tanto de las fuentes clásicas, como afirmaba Cossío, pero sí es evidente que López de Vega

<sup>11</sup> Un elenco de ellos puede verse en J. Roses, *art. cit.*, pp. 889-890.

funde en su relato los precedentes hispanos (fundamentalmente, Arguijo y, tal vez, Salcedo Coronel) con los originales latinos, en especial Ovidio.

En relación con estos últimos, parece que es la *Heroida X* del sulmonés la que se lleva la palma en su contribución a la pervivencia del mito, sin olvidar que algunos elementos catulianos (como es aquél de la petición de castigo para Teseo) se mantienen en la tradición y otros deben su existencia a las referencias al mito que también Ovidio hace en el *Arte de amar* y en las *Metamorfosis*. Pero, sin duda, la carta de la heroína ovidiana es la que más ha contribuido a independizar este fragmento del relato y a hacer que las quejas de Ariadna sigan oyéndose siglos después.

*Juan Luis Arcaz Pozo*  
Universidad Complutense

## Andrómeda negra

I. Contra el testimonio ovidiano de *Metamorfosis* IV, 675, que alude indirectamente —mediante el símil de la estatua de mármol— a la blancura esplendorosa de Andrómeda desnuda, atada a las rocas del litoral y esperando al cetáceo que había de devorarla, testimonio que se identifica con la versión común de la leyenda, chocan cuatro pasajes más del propio Ovidio, tres en *Ars Amatoria* y uno en la *Heroida* XV, que exhiben la noticia de que Andrómeda era de piel oscura.

En efecto, los versos 672-675 del libro IV de la epopeya ovidiana son como una fotografía de Andrómeda en la que muchos poetas de la posteridad<sup>1</sup> pondrían también los ojos intentando recrearla y sin duda también recreándose en ella:

*Quam simul ad duras religatam bracchia cautes  
vidit Abantiades (nisi quod levis aura capillos  
moverat et tepido manabant lumina fletu,  
marmoreum ratus esset opus), trahit inscius ignes...*<sup>2</sup>

Que la comparación con el mármol —que consta ya en el fragmento 125 Nauck de la *Andrómeda* de Eurípides, tragedia perdida que, a juzgar por los fragmentos supérstites es fuente segura para este pasaje ovidiano—<sup>3</sup> quiere aquí ilustrar sobre todo la inmovilidad de la muchacha, pero implica también la blancura de su piel, es casi seguro, habida cuenta de que el mármol, a pesar de que exista la variedad negra, es un sólito término de comparación para lo blanco.

<sup>1</sup> V. algunas muestras en nuestro estudio «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas», *Cuadernos de Filología Clásica*, 23 (1989), 51-96; y v. A. Ruiz de Elvira, «Ovidio y Ariosto», *Siculorum Gymnasium*, 31 (1978), 417-449.

<sup>2</sup> «Nada más verla, sus brazos atados a duros escollos, el descendiente de Abante —se hubiera creído que era talla de mármol, si no le moviera el cabello la blanda brisa y si no de sus ojos manaran las lágrimas tibias—, fuego concibe y no sabe la causa...»

<sup>3</sup> Cf. nuestro citado estudio «Perseo y Andrómeda...», pp. 54-62.



En cualquier caso, la tradición literaria del pasaje ovidiano, vio pintada en esos versos la nívea tez de la princesa etíope, y los testimonios postovidianos de la leyenda que pudieran ser independientes del relato de *Metamorfosis* apoyan en general este detalle o por lo menos no lo contradicen. Así Manilio, *Astron.* V, 555 (*nivea cervice*), así el cuadro que representa a Perseo liberando a Andrómeda en la Casa de los Dióscuros de Pompeya (conservado en el Museo Nacional de Nápoles),<sup>4</sup> donde se ve a una Andrómeda blanca frente a un moreno Perseo, y así, muy en especial, Heliodoro en sus *Etiópicas*, novela en que la blancura de Andrómeda es un ingrediente fundamental dentro del argumento, puesto que desencadena precisamente gran parte del conflicto. Es sabido, en efecto, cómo la reina Persina, madre de Cariclea, abandonó a su hija al poco tiempo de alumbrarla porque, a pesar de ser ella negra y negro también el rey Hidaspes, su marido, como convenía a su raza etíope, la niña nació sorprendentemente blanca, y ello se debió a que la reina estaba mirando, en el momento de la concepción, un cuadro de Andrómeda liberada por Perseo, y la blancura de la legendaria heroína pasó por vía visual, a través de la madre, a Cariclea todavía en embrión; de modo que, temiendo la acusación de adulterio, procedió la reina al abandono de su hija. Todo se lo explica, al final de la novela, Sisimitres al asombrado e incrédulo rey Hidaspes, y el relato continúa notificando cómo, cuando trajeron el cuadro, todos los que allí estaban prorrumpieron en aplausos al comprobar, además de la compartida blancura, el extraordinario parecido que mediaba entre la Andrómeda del cuadro y la real Cariclea (X, 14-15).

Saltando ya los límites de la Antigüedad, son muestras de este seguimiento ovidiano el capítulo 158 de la segunda parte de la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio, allí donde, al hablar de Andrómeda y de su hallazgo por el héroe, se dice así:

«tan blanca era, ques cuydó que era ymagen de mármol entallada».

Muestra también de lo mismo es la exégesis que hace Alfonso de Madrigal al pasaje ovidiano en su *Comento a Eusebio* (5.<sup>a</sup> parte, cap. 102), donde discurre diciendo:

«... Onde aun Perseo cerca della llegasse y le viesse figura de mujer, porque estava descolorida con temor de la cercana muerte podía pensar ser alguna figura de muger fecha de mármol porque el mármol tal color tiene».

Sigue en esa línea Lope de Vega en el soneto que comienza «Atada al mar, Andrómeda lloraba», donde se habla metafóricamente de «nácares» y «cándidos aljófares», y más todavía en su fábula mitológica *La Andrómeda*, en que también con expresiones figuradas se dice que «bañaba todo el campo de azucenas», repitiendo el concepto en «aljófar» (estrofa 49), en «nieve del Austro», en «blanco marfil» y «jazmines» (estrofa 51). Y por fin, para no extendernos, toda la tradición pictórica del tema<sup>5</sup> es deudora del pasaje de *Metamorfosis*, como, por

<sup>4</sup> Comentado, junto con otros testimonios iconográficos y literarios, por C. García Gual en «Quien te ha visto y quien te ve. A propósito de Perseo y Andrómeda», *Sur Exprés*, n.º 5, 15 de nov.-15 de dic., 1987, 157-159.

<sup>5</sup> Sobre lo cual, v. H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Viena, 1969 (=1953), pp. 277 ss.

ejemplo, el cuadro de Rubens en el Prado titulado «Andrómeda libertada por Perseo»,<sup>6</sup> que, como en el fresco pompeyano citado antes, ofrece las carnes luminosas de Andrómeda en contraste con la negra armadura del libertador.

II. Frente a la *vulgata* —decíamos— está la versión discordante y alternativa<sup>7</sup> del propio Ovidio que, en la Antigüedad, no cuenta con ningún otro testimonio que yo conozca. Veamos los cuatro textos en que tal versión se manifiesta:

1. *Ars Am.* I, 51-54:

... *Non ego quaerentem vento dare vela iubebo  
nec tibi ut invenias longa terenda via est.  
Andromedan Perseus nigris portarit ab Indis  
raptaque sit Phrygio Graia puella viro.*<sup>8</sup>

Este primer texto se inserta en la primera fase de las lecciones de seducción, en la *inventio* amorosa. No hace falta marcharse al extranjero —dice Ovidio—, no es preciso seguir el ejemplo de Perseo ni de Paris. En Roma puedes encontrar lo que vas buscando —acabará diciendo—. Y ahí aparece Andrómeda enclavada en el territorio de los indios, caracterizados por el color de su piel: la mención de la India y no de Etiopía, la patria tradicional de Andrómeda, según la leyenda, se debe sin duda a una metonimia por contigüidad, muy frecuente en la poesía clásica, pero, en cualquier caso ahí está la asociación de la heroína con los habitantes de un país de tez oscura.

2. *Ars Am.* II, 641-642:

... *Parcite praecipue vitia exprobare puellis,  
utile quae multis dissimulasse fuit:  
nec suus Andromedae color est obiectus ab illo,  
mobilis in gemino cui pede pinna fuit.*<sup>9</sup>

Estos versos pertenecen a una fase más avanzada de la conquista amorosa: aquella que explica cómo se ha de actuar para que la relación se desarrolle con éxito. Y he aquí este consejo de aguantar los defectos en silencio, para no espantar a la presa. Otra vez, por tanto,

<sup>6</sup> También comentado por C. García Gual en el artículo arriba citado.

<sup>7</sup> No es la única vez que Ovidio discrepa de sí mismo al contar dos veces la misma historia. A propósito también de Perseo y Andrómeda hallamos en él esta otra duplicidad de versiones: Perseo vuela con alas en los pies o sandalias aladas en el pasaje de *Metamorfosis* (IV, 677), mientras que en *Amores* III, 12, 24 tenemos el único texto de la Antigüedad en que se hace a Perseo jinete del caballo alado Pégaso.

<sup>8</sup> «No mandaré al buscador que las velas despliegue a los vientos,  
ni para hallazgos tendrás largo camino que hollar.

Deja que a Andrómeda traiga Perseo de la India negruzca,  
deja que el frigio varón rapte a la griega mujer».

<sup>9</sup> «No reprochéis, sobre todo, defectos a vuestras amadas:  
útil a muchos les fue tales por alto pasar.

No reprochó su color a Andrómeda aquel que tenía  
alas que el viento movió fijas en ambos sus pies».

se caracteriza a la heroína por su color, mientras que a Perseo se le designa por medio de esa perífrasis.

3. *Ars Am.* III, 189-192:

... *pulla decent niveas: Briseida pulla decebant;  
cum rapta est, pulla tum quoque veste fuit.  
Alba decent fuscas: albis, Cephei, placebas;  
sic tibi vestitae pressa Seriphos erat.*<sup>10</sup>

También en el tercer libro de su *Arte*, el dedicado a las mujeres, hallamos mención de la piel colorida de Andrómeda, precisamente traída por ello como ejemplo frente a la blanca Briseida. Y en consecuencia, Ovidio da por cierto un detalle que no ha tomado probablemente de ninguna fuente: el de que Andrómeda vistiera a menudo con ropas blancas. Todo esto se halla inmerso en el pasaje de la obra en que se dan lecciones sobre cómo servirse del color de la ropa para aumentar el atractivo.

4. *Her.* XV, 35-36:

*Candida si non sum, placuit Cepheia Perseo  
Andromede patriae fusca colore suae.*<sup>11</sup>

Habla Safo ponderando ante Faón sus cualidades positivas y excusándose de sus posibles defectos. Y como la piel morena en la Antigüedad clásica parece que no era bien vista,<sup>12</sup> al menos en las mujeres y efebos, Safo acude al ejemplo de Andrómeda, que la beneficia.

*Patriae fusca colore suae*: esta precisión y justificación del texto de la *Heroida* nos da pie para comentar en conjunto los cuatro textos aducidos y dilucidar la razón por la que Ovidio ha operado este cambio en la leyenda tradicional. Dos razones veo para ello: por una parte, la necesidad de acudir a un ejemplo mítico de una cualidad no común en los mitos griegos, y por otra, el recurso a una cierta racionalización de la mitología al establecer que Andrómeda, puesto que era etíope, no debía ser blanca, sino negra o, al menos, de piel oscura, como todos los etíopes, los cuales, como se sabe, reciben su nombre de esa misma cualidad (literalmente su nombre significa «rostro quemado»). El propio Ovidio en el relato sobre Faetón del libro II de las *Metamorfosis* conoce y expone la explicación mítico-etiológica de esa circunstancia:

<sup>10</sup> «Bien queda el negro a las blancas; el negro a Briseida cuadraba; cuando su rapto ocurrió, negro vestía también.

Bien les va el blanco a morenas; con blanco, Cefeide, gustabas; tú te vestías así, cuando Serifos cayó».

<sup>11</sup> «Blanca de piel si no soy, agradó la Cefeide a Perseo, y eso que Andrómeda fue negra, con patrio color».

<sup>12</sup> Recuérdesse también cómo en el género bucólico los pastores tienen que acudir, para la defensa de la tez oscura, al ejemplo de la naturaleza: *nimum ne crede colori:/ alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur*: «... no des crédito más de la cuenta a colores:/ que, albina, la alheña se pierde y se cogen los negros arándanos», decía el Coridón de la *Égloga* II de Virgilio, vv. 17-18, para defender a Menalcas frente a Alexis.

el sol demasiado próximo, conducido por Faetón en su inexperta carrera, hizo adquirir el color negro a los pueblos de esas latitudes (así en vv. 235-236):

*Sanguine tum credunt in corpora summa vocato  
Aethiopum populos nigrum traxisse colorem.*<sup>13</sup>

De modo que la noticia sobre el color de Andrómeda nace de una simple deducción lógica, de un principio racional, que iba en contra sin duda de otras versiones míticas no atentas a tales cortapisas, culpables de anacorisismo, y que, imaginando a Andrómeda como mujer bella, no pudieron por menos de imaginarla blanca (así, sin duda, la *Andrómada* de Eurípides, y la tradición iconográfica que desemboca en el fresco pompeyano de la casa de los Dióscuros y en aquel otro cuadro novelesco que, dice Heliodoro, contempló la reina Persina). Esto por lo que se refiere a los textos del *Arte de amar*, pero además, en lo concerniente al texto de la *Heroida* XV, la precisión sobre la tez fosca de Andrómeda tiene que ver con el propósito, general en las *Heroidas*, de hacer verosímiles los mitos, a saber, de llevar a cabo el ajuste de los personajes, por una parte, con los condicionantes que les son propios, y por otra, con la realidad histórica y conocida. Al igual que las heroínas escriben sus sentimientos y razones de forma que consuenen con su especial carácter y estado, siguiendo el principio retórico del «decoro», así también se determinan sus características físicas y comportamiento externo según ese mismo principio, aunque, como en la mención de Andrómeda que se hace en la *Heroida* XV, se trate sólo de un caso mítico traído subordinadamente como ejemplo. Con ese afán de aproximar los mitos a su público y de contarlos con todo el pormenor y realismo que le fuera posible, Ovidio supone en los relatos tradicionales una serie de rasgos y detalles que no están acaso testimoniados en las fuentes, pero que se deducen verosímelmente del contexto en que son insertados.

III. Aunque, como decíamos, la otra versión es la común y la que se ha impuesto en la tradición, según ya hemos ejemplificado, no obstante, vamos a citar una curiosa impronta que ha dejado también esta otra.

El pintor y escritor sevillano, de fines del XVI y principios del XVII (1564-1654?), Francisco Pacheco cuenta en su *Arte de la pintura*<sup>14</sup> una anécdota que testimonia su extraordinario afán por informarse sobre los pormenores de fábulas e historias, con el fin de representar éstas lo más de acuerdo posible con las fuentes y testimonios antiguos,<sup>15</sup> información que obtenía casi siempre de sus amigos más cultos de entre el grupo de humanistas sevillanos que floreció en la Sevilla de aquellos tiempos: Herrera, Francisco de Medina, Francisco de Rioja, su propio tío, el canónigo de la catedral Francisco Pacheco, homónimo suyo, etc.

<sup>13</sup> «Dicen que entonces, llamada su sangre a lo alto del cuerpo, negro color asumieron los pueblos llamados etíopes».

<sup>14</sup> Lib. II, cap. I, pp. 265 ss., ed. Sánchez Cantón, I, Madrid: Instituto Valencia de don Juan, 1956.

<sup>15</sup> «Yo —dice—, desde mis tiernos años, siempre procuré con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones doctos muchas cosas para la noticia de la verdad y puntualidad de las fábulas o historias» (I, p. 265, ed. cit.).

Cuenta que, leyendo los *Triunfos* de Petrarca, le llamó la atención un terceto en el que se hablaba de Andrómeda como negra, y que decía así:

«Perseo era l'uno, e volli saper come  
Andromeda gli piacque in Etiopia,  
vergine bruna i begli occhi e le chiome».

Intrigado por el hecho de que Andrómeda fuera calificada de negra por el poeta (no en vano la versión tradicional era, como sabemos, la contraria), consultó a su erudito amigo, el poeta Francisco de Rioja, quien le contestó —y la respuesta la incluye Pacheco textualmente en su tratado, a continuación de lo dicho— con una informada selección de fuentes antiguas (Apolodoro, Higino, Plinio, Estrabón), aduciendo el pasaje de *Metamorfosis* como probatorio de que Andrómeda debía ser negra, puesto que decía que era etíope (haciendo caso omiso del *marmoreum... opus*) y aduciendo sobretudo el pasaje de la *Heroida* XV, que de este modo traduce en nueve endecasílabos:

Pequeña soy, pero mi nombre excelso  
es tan grande que el ancho mundo ocupa,  
y vengo a ser con él igual en todo.  
Si no soy blanca, Andrómeda a Perseo  
agradó, aunque en color patrio teñida.  
También se junta cándida paloma  
con la que está teñida en color vario;  
y la tórtola negra de la verde  
ave vive ligada en dulce lazo.

Sostiene además Rioja en su nota que en este pasaje se fundó Petrarca para llamar a Andrómeda «vergine bruna», y trae a colación también el testimonio del Velutello, intérprete del toscano, que dice:

«Costui amó a Andromeda figliola de Cepheo, avengache tuta bruta e negra fose».<sup>16</sup>

Pacheco quedó sumamente satisfecho con tal explicación y, según él mismo testimonia,<sup>17</sup> no ofreciéndosele ocasión pictórica de reflejarla, la reflejó en un soneto, del que la tradición textual ofrece dos versiones con numerosas e importantes variantes entre ambas; la que Sánchez Cantón llama «versión definitiva» aparece en el manuscrito original en una hoja pegada sobre la versión primera. Dicha versión primera, que es la que recogen todas las ediciones, a excepción de la de Sánchez Cantón [las de Simón Fajardo,<sup>18</sup> D. G. Cruzada

<sup>16</sup> La noticia de Rioja dirigida a Pacheco, en nota a la traducción del pasaje de la *Heroida*, puede verse también en la ed. de Begoña López Bueno de la poesía de Rioja (Madrid: Cátedra, 1984, p. 242).

<sup>17</sup> «No ofreciéndoseme ocasión en pintura, seguí en verso esta opinión en un soneto, moralizando esta fábula que, para descanso y divertimento gustoso, se puede referir aquí sin ambición» (I, p. 267, ed. cit.).

<sup>18</sup> Sevilla, 1649.

Villaamil,<sup>19</sup> la ed. de la BAE,<sup>20</sup> donde cabe registrar en el v. 7 la errata «vendido» en lugar de «rendido», y la recopilación de J. M.<sup>a</sup> Asensio],<sup>21</sup> es como sigue:

La virgen del color patrio teñida,  
 en duro lazo, aguarda en alta roca  
 por la voraz armada, horrible boca,  
 el triste fin de su fatal partida.

Por Azabache, i perlas conocida,  
 lluvia, i cabello, que la cubre, i toca  
 fue del joven rendido, a quien provoca  
 por no morir, a darle dulce vida.

I mi parte inmortal, por culpa oscura,  
 del Dragón casi ya en la boca fiera,  
 aun a su libertad niega el desseo.

I aunque fuerza d'el cielo l'asegura,  
 ni el daño teme, ni el remedio espera,  
 tanto es ingrata al celestial Perseo.

En esta versión primera nos basaremos para el comentario. El soneto es uno de los poquísimos de tema mitológico que conservamos de su autor, más dado a los temas religiosos y más preocupado por la iconografía sagrada (tenemos otro que hace una referencia muy elíptica al juicio de Paris, el que comienza «En medio del silencio i sombra oscuro», y otro que alude comparativamente al mito de Ícaro, el que comienza «Osé dar nueva vida al nuevo vuelo»).<sup>22</sup> En realidad, esa orientación a lo religioso la vemos bien reflejada en la segunda parte del soneto (pues, como es regular, cabe aquí distinguir las dos partes de rigor: anécdota y comentario, los cuartetos como vehículo del caso mítico y los tercetos con la aplicación al caso personal) en la moralización de los dos tercetos, donde se hace perfecta adecuación de la fábula de Perseo y Andrómeda con el misterio de la redención, según una simbología que tenía ciertos precedentes en Alfonso X el Sabio y que culminará en el auto sacramental de Calderón (*Andrómada y Perseo*, de 1680)<sup>23</sup>: Andrómeda es símbolo del hombre, y más en concreto del alma humana; la nota adicional de la negrura, según esto, le ha servido a Pacheco para ajustar más aún la simbología: Andrómeda negra es símbolo del alma manchada por la culpa del pecado; y Cristo, el redentor, aparece mencionado como «el celestial Perseo». El sesgo moralizante de la mitología es precisamente una característica que Rosa López Torrijos, en su

<sup>19</sup> Madrid, 1866.

<sup>20</sup> Madrid, 1872.

<sup>21</sup> *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886.

<sup>22</sup> Por cierto no recogido en el libro de J. H. Turner, *The myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres: Tamesis Books, 1976.

<sup>23</sup> Cf. nuestro citado estudio «Perseo y Andrómeda...», pp. 68-71, para Alfonso X, y 89-91 para el auto de Calderón.

libro *La mitología en la pintura española del siglo XVI*,<sup>24</sup> destaca en la obra pictórica de Pacheco, sobre todo en los frescos del techo de la Casa de Pilatos en Sevilla (dioses olímpicos, Hércules, Perseo o Belerofonte sobre Pégaso, Ganimedes, Dédalo e Ícaro, la Envidia...), donde las figuras muy a menudo van acompañadas de inscripciones que las interpretan alegóricamente y al servicio de la moral.

El juicio que Pacheco como pintor, y más exactamente como pintor de la mitología, le merece a R. López Torrijos no es nada positivo,<sup>25</sup> y tampoco el soneto que nos ocupa merece en nuestra opinión una valoración mejor —ni en esta versión primera, ni en la versión corregida que veremos a continuación—,<sup>26</sup> si no es por la ingeniosidad de la alegoría, y más en concreto de la inserción del detalle de la negrura en el complejo alegórico.

Podemos ver en el v. 1 cómo la secuencia «color patrio teñida», al final del endecasílabo, es un traslado de la expresión que había usado Rioja para traducir la expresión ovidiana *patriae fusca colore suae*, y la calificación de «virgen» para Andrómeda constaba en el verso de Petrarca citado por el mismo Rioja en su nota (y también en *Ov. Met.* IV, 682, conformando una paronomasia con *virum*).

El segundo cuarteto, a pesar de su dureza, tal vez nos testimonia —sobre todo en esta versión primera, y ello ha sido una de las razones que nos han movido a comentar el soneto en esta versión— una consulta por parte del pintor-poeta a la fuente ovidiana de *Metamorfosis* (pasando por alto, eso sí, la sugerencia de blancura implícita en el *marmoreum... opus*). Dicho cuarteto para su correcta comprensión requiere la siguiente ordenación de las palabras: «Por azabache y perlas, lluvia y cabello que la cubre y toca, fue conocida del joven rendido, a quien provoca, por no morir, a darle dulce vida». La expresión «fue conocida», absolutamente braquilógica puesto que lo que quiere decir es que «fue reconocida como mujer viva y

<sup>24</sup> Madrid: Cátedra, 1985, pp. 129-137.

<sup>25</sup> «El tono general de la pintura puede decirse que es bajo y esto se explica perfectamente por la personalidad de Pacheco.

Basta con leer sus consejos sobre la representación del desnudo, para comprender que Pacheco carecía en absoluto de gusto por él, y de conocimiento directo de la anatomía, requisitos imprescindibles para una buena pintura mitológica.

Pacheco, hombre limitado en cuanto a su técnica —más en esta etapa de su producción—, lo era aún más en cuanto a imaginación para planear un gran conjunto mitológico, y a sus fábulas les falta, sobre todo, la libertad de expresión de los personajes, algunos de los cuales parecen sentirse tan fuera de ambiente como la diosa Venus, que, temerosa, oculta incluso el rostro tras una enorme manzana.

Los escasos desnudos femeninos —sólo dos y parciales— se muestran con timidez y contención; los masculinos, al verse despojados de la ropa, se cubren, en cierto modo, con el claroscuro de sus numerosos músculos, a todas luces excesivos e incorrectos.

Puede decirse, en fin, que Pacheco era una de las sensibilidades más negadas para interpretar la mitología y, en tal sentido, la elección no fue muy acertada» (R. López Torrijos, *op. cit.*, p. 136). Se refiere la autora concretamente a los frescos de la Casa de Pilatos.

<sup>26</sup> V. en el primer verso, repetición del sintagma «en» + adj. + nombre; en el v. 4 una superflua repetición semántica: «el triste fin» y «fatal partida» (o, en la versión corregida, «miserio el fin» y «fatal partida»); dureza del segundo cuarteto, con un hipérbaton prácticamente agramatical, etc.

diferenciada de una estatua», se entiende, en efecto, a la luz del ya citado pasaje ovidiano: *nisi quod levis aura capillos/ moverat et tepido manabant lumina fletu,/ marmoreum ratus esset opus*. Y hasta es probable que Pacheco hubiera leído el capítulo titulado «Como conoció Perseo Andrómeda ser mujer en dos cosas», que Alfonso de Madrigal en su *Comento a Eusebio* dedica a explicar detalladísimo y a hacer inteligible este pasaje ovidiano.<sup>27</sup> Lo cierto es que el poeta ha oscurecido la mención de los dos elementos que la fuente ovidiana daba como diferenciadores, aludiéndolos él por medio de metáforas: «azabache» (cabello negro = *Ov. capillos*) y «perlas» (lágrimas = *Ov. tepido... fletu*; podrían ser los dientes blancos, pero a la luz de la fuente ovidiana deduzco que no es así, y sobre todo a la luz de la redacción definitiva, donde «lamento» entiendo que es aposición de «perlas», lo cual es posible si «perlas» significa «lágrimas», pero imposible si significa «dientes»), y precisando luego dichas metáforas con sendas aposiciones en quiasmo, una de las cuales, «pluvia», es en cierto modo una nueva metáfora, siendo la otra aposición, «cabello», perteneciente al plano real. En la redacción definitiva, la lima del poeta ha consistido en sustituir esta doble aposición (uno de cuyos elementos es, de forma poco poética, glosa de la metáfora expresada en el verso anterior) por una aposición simple referida sólo al elemento «perlas», a saber: «lamento que el favor celeste invoca», el lamento identificado con las lágrimas. La redacción definitiva tiene también la a mi juicio acertada sustitución del adj. «rendido» por el más explícito «amante».

El resto de las variantes y sustituciones pueden verse, sin que nos merezcan mayor comentario, en el texto de la versión llamada «definitiva» por Sánchez Cantón, y que nosotros aceptamos por tal:

La virgen del color patrio teñida,  
en duro lazo, aguarda en alta roca  
por la voraz del monstruo armada boca,  
mísero el fin de su fatal partida.

Por Azabache, i perlas conocida  
(lamento que el favor celeste invoca),  
fue del joven amante, a quien provoca  
su muerte a defender la ajena vida.

I mi porción mejor por culpa oscura,  
del Dragón casi ya en la boca fiera,  
aun de su libertad falta al desseo.

<sup>27</sup> *Comento a Eusebio*, Salamanca, 1507, 2 vols., 5.ª parte, cap. 122: «Perseo viéndola atada por los brazos alas peñas muy duras pensara que era alguna ymagen de mármol pone cosa creyble. Yva volando Perseo por el ayre y no sabía cosa de esto ni por allí passava con entención de librar a Andrómeda como de esto no supiesse cosa volava entonce sobre el mar cerca del lugar onde estava atada andromeda la qual el vio mas no pensava ser muger porque no avía causa de creer que alguna muger así estuviesse en el mar atada y por quanto él vio figura de muger creer podía mas con razón que era alguna figura de mármol de alguna piedra fecha [...] Salvo que el viento manso movía sus cabellos y de sus ojos húmidos lágrimas destellava esto fizo a Perseo conoscer que era muger. Y esto dijo Ovidio por dar causa que Perseo se llegasse cerca de ella [...]».



Pues bien que excelso amparo la asegura,  
ni el daño teme, ni el remedio espera,  
tanto es ingrata al celestial Perseo.<sup>28</sup>

Después de ofrecernos su soneto, Pacheco sentenciaba de este modo, haciendo teoría general del caso concreto:

«Ya vemos esta Fábula declarada doctísimamente, contra el uso común de la pintura, que haze a Andrómeda blanquísima i hermosísima, siendo natural de Etiopía. Pero las mentiras, que las acrecientan los pintores, no es tanto de maravillar, aunque descubren su poca noticia. Donde no se pueden tolerar es en las istorias, o Misterios de nuestra fe.»

Y en efecto, una de las preocupaciones de Pacheco más claramente expuestas en su tratado sobre la pintura es la de que los pintores se informen convenientemente acerca del argumento que iban a pintar, ya leyendo las fuentes, ya pidiendo asesoramiento a los que las leen, como él mismo hacía.<sup>29</sup> Y como fruto de tal inquietud por el verismo de los temas que había de

<sup>28</sup> Una noticia adicional cabe añadir a todo lo anterior, relacionada indirectamente con la transmisión textual de este soneto y con la fundamentación en fuentes antiguas de la negrura de Andrómeda. Y es que en la ed. de Sánchez Cantón de *El Arte de la pintura* (p. 269, nota 1) hay una nota que informa lo siguiente acerca del código manuscrito:

«Todo el folio 187v tachado y en su lugar dos llamadas. El folio que había de ser 188, lo cortó el autor y sólo restan en el vuelto algunas medias palabras. El siguiente fue también cortado, dejando una cuarta parte que dice así en el recto:

[...] griega en su *Poliminia* o lib. 7, que los etíopes orientales cerca de Arabia no difieren de los demás hombres, sino en el tono de la habla y en el cabello: «*Aethiopes —dice— qui sunt ab ortu solis nihil admodum a coeteris differentes sed sono vocis et capilatura*» así que no los diferencia en color; y de aquella Etiopía pudo ser Andrómeda; demás que si el nacer etíope concluyera ser negra esta dama [...]

Así pues, ¿cómo cabe entender este texto? Está claro que la cita que se hace es de Heródoto, concretamente del capítulo 70 del libro VII de su *Historia*, donde se habla de los etíopes de Asia (o etíopes orientales) y los etíopes de África, y se dice que no se diferencian en el color, dando a entender que ambos son de piel oscura, sino en el idioma y en el pelo (que es lacio en los etíopes orientales y crespo en los etíopes africanos), según perfectamente aclara C. Schrader en su anotación al pasaje (*Heródoto. Historia*, lib. VII, Madrid: Gredos 1985, p. 118). No ha entendido correctamente, pues, el autor del informe citado lo que realmente dice el historiador de Halicarnaso —al que como vemos cita en latín—, puesto que el no ser diferentes en el color no lo refiere a los etíopes entre sí, sino a los etíopes frente al resto de los hombres, y así probablemente el tal autor se ve inmerso en el dilema de si Andrómeda era negra o blanca por ser etíope. Pero, ¿quién es el autor de este resto de borrador? ¿Se trata de la información requerida y recibida por Pacheco de alguno de sus amigos cultos? De ser así, no debía de serlo, desde luego, de Francisco de Rioja, cuyo texto completo de la encuesta fue introducido por Pacheco en *El Arte de la pintura*, e informaba en distinto sentido, porque aunque el texto de tal borrador es fragmentario y resulta arriesgado hacer de él deducción alguna, lo que dice, a raíz de su equivocada interpretación del pasaje de Heródoto, le llevaría a deducir que Andrómeda era blanca (puesto que entiende el testimonio herodoteo en el sentido de que los etíopes no diferían en color del resto de los hombres). ¿Se trata por el contrario de un texto del propio autor, que completaba lo relativo a Andrómeda y al soneto sobre ella, borrador desechado porque, en adición al escueto informe de Rioja, contenía una serie de superfluas y complicadas disquisiciones hechas por el propio Pacheco y de las cuales le fue difícil salir? Más bien esto último es lo que me inclino a pensar. Y ello es testimonio de las muchas vueltas que dio al asunto.

<sup>29</sup> Lo dice de otro modo poco antes, en el mismo cap. 1 del libro I:

«Para lo cual fuera conveniente que los artifices supieran, no medianamente, letras humanas, y aún divinas, para acertar en la manera con que han de pintar las cosas que se les ofrecen [...], y poco más adelante, repite estas ideas:

pintar, ahí están las disquisiciones múltiples —del mismo tipo que la que hace sobre Andrómeda— introducidas en su tratado en relación casi siempre con temas religiosos, disquisiciones acompañadas de testimonio de fuentes y de noticia de haber consultado a tal o cual experto e incluyéndose a menudo el informe literal de la persona consultada. Así, por ejemplo, tras una larga pesquisa, se decide por representar a Cristo crucificado con cuatro clavos y no con tres como lo representaba casi siempre la iconografía anterior (y en esto influyó precisamente en su yerno, el pintor Velázquez, que pintó también con cuatro clavos a su crucificado); así, por iguales caminos, deduce que a San Cristóbal no hay que representarlo con el Niño Jesús sobre sus hombros, ni hay que representar como mancebos a San Juan Bautista ni a San Sebastián, puesto que de aquél nos habla el Evangelio cuando ya tenía treinta años, y de éste se nos cuenta que fue martirizado cuando ya tenía más de cuarenta; y critica la confusión de la iconografía precedente entre la Circuncisión y la Purificación, investigando sobre cómo hay que representar cada uno de esos momentos de la vida de Cristo. A fin de cuentas, esta inquietud por saber si Andrómeda era blanca o negra, no era una inquietud aislada en este curioso artista, sino que formaba parte de toda una inclinación al verismo y a la fidelidad a las noticias de las fuentes y de un rechazo por las arbitrariedades que la imaginación y la poca información hubieran podido introducir.

Aparte de este soneto de Pacheco, de las afirmaciones de Rioja, del terceto de Petrarca y la justificación de su comentarista, el Velutello, no conozco en la tradición clásica más ejemplos de Andrómeda negra. Y nada en este sentido dicen Boccaccio, ni el Tostado (tan detallista en su exégesis de los mitos), ni Pérez de Moya, ni Conti, ni Baltasar de Vitoria.

*Vicente Cristóbal*  
Universidad Complutense

---

«De suerte que es muy propio o forzoso al estudio de la pintura el de las letras, para valerse de los historiadores y poetas y de todas las facultades en infinitos casos. Pero no pudiendo todos los que se aplican a esta facultad ser doctos en esta parte, suplirá mucho el buen juicio y la mucha comunicación con los sabios en todas las facultades, y la noticia de los libros toscanos y de nuestra lengua, donde se puede hallar mucho de lo que se ofrece pintar, escrito con verdad y decoro. Que es gran falta en buenos pintores no seguir la autoridad de los libros y el juicio de los estudiosos y bien entendidos, que les pueden dar buena noticia de las fábulas, historias o misterios que se les han de ofrecer y otros muchos asuntos.»



## «Monstruos y mitos clásicos en las primeras crónicas e imágenes europeas de América: los acéfalos»

Lo desconocido ha fascinado desde siempre al ser humano, y ha estimulado su imaginación hasta extremos casi ilimitados. Ello explica que los confines del mundo «civilizado» por Occidente, independientemente de sus oscilaciones en cada etapa histórica, se hayan convertido de forma permanente en uno de los ámbitos más fértiles en cuanto a la generación de leyendas fantásticas o seres prodigiosos. Conforme esas fronteras se han ido desplazando hacia tierras cada vez más remotas, con ellas se ha trasladado simultáneamente todo un mundo de creencias exóticas, animales fabulosos y seres híbridos o monstruosos.

Pero resulta curioso observar que, aunque cambien los escenarios, un buen número de los seres y prodigios que pueblan sucesivamente los misteriosos confines de África, Asia o América siguen siendo —tras un leve proceso de adaptación— los mismos que ya aparecían mencionados en los relatos de viajeros, geógrafos o historiadores clásicos. Pueden ser varias las razones de esta pervivencia: 1) la *auctoritas* de venerables escritores del mundo antiguo como Herodoto, Plinio, Solino, Agustín de Hipona o Isidoro de Sevilla, quienes, a su vez, se hacen eco de relatos anteriores, y cuyas opiniones son siempre tenidas en cuenta a la hora de abordar el asunto de la teratología; 2) o la mayor credibilidad de unas *mirabilia* que, pese a su inverosimilitud, resultan familiares a causa de su continua presencia en los textos antiguos y medievales. Ambos factores pueden resumirse, sencillamente, en la irrefrenable inercia de las imágenes y textos de la tradición teratológica y mitológica clásica, que se mantendrá con toda intensidad, especialmente asociada a los ámbitos de la cartografía y los relatos de viajes, hasta el siglo XVII.

Si bien es cierto que en muchas ocasiones la aparición de los prodigios surge de la incapacidad del cronista o viajero para describir de forma objetiva realidades que le son totalmente nuevas, la recuperación del monstruo como fenómeno fronterizo suele responder a razones menos ingenuas. A veces el concepto de monstruosidad aplicado al ser humano consiste, no sólo en desviaciones físicas, sino también éticas y morales, de la norma establecida: el monstruo se transforma así en «el otro», el extranjero, el bárbaro pagano, con un aspecto y costumbres execrables para la sociedad occidental, cuya exterminación se llega a

convertir en un deber para servir a Dios y al derecho; es así un pretexto para legitimizar la conquista de nuevos territorios y someter a sus habitantes autóctonos.<sup>1</sup> En otras ocasiones —y de ello veremos un buen ejemplo en las siguientes páginas— el prodigio se transforma en un elemento propagandístico, en un factor de exotismo y asombro que emplean aventureros y conquistadores para llamar la atención sobre sus viajes y conquistas, y facilitar así la consecución de nuevos fondos para futuras expediciones.

Uno de estos engendros «fronterizos» es el acéfalo. Se han apuntado muy diversas denominaciones para el tipo de hombre monstruoso caracterizado por carecer de cabeza, y presentar los rasgos faciales en los hombros, pecho o estómago: esternocéfalo, gastrocéfalo, *epistyge*, *epiphago*, *blemmya*... Durante la Edad Media se llegó a establecer incluso la existencia de diversas categorías de monstruos acéfalos atendiendo a mínimas diferencias anatómicas.<sup>2</sup>

Jurgis Baltrusaitis,<sup>3</sup> haciéndose eco de las conclusiones al respecto de Ch. Picard,<sup>4</sup> afirma que el origen de los hombres de «cabeza errante» se encuentra en las viejas mitologías mediterráneas, en las que se concede un extenso lugar a la acefalía. Aparte de ciertas divinidades que en alguno de sus relatos míticos o manifestaciones plásticas se presentan con cuerpos decapitados, se conservan también representaciones de dioses en las que los rasgos anatómicos propios de la cabeza son desplazados al pecho o vientre de su propia figura. Así sucede con algunas imágenes del dios Bes tal y como aparece en diversas muestras de la escultura y la glíptica sardas.<sup>5</sup> Un ejemplo muy similar, procedente de la cultura griega, lo constituyen las figurillas pertenecientes a Baubô de Priene, que carecen de torso, pero cuyo vientre configura un rostro humano.<sup>6</sup>

En la literatura de carácter histórico-geográfico y de relatos de viajes de la Antigüedad grecolatina los acéfalos empiezan ya a configurarse como una raza o pueblo de seres humanos

<sup>1</sup> M. Rojas Mix, «Los monstruos: ¿mitos de legitimación de la conquista?», *América Latina, palabra, literatura e cultura*, vol. I, Campinas —Sao Paulo—, 1993, pp. 125 ss.

<sup>2</sup> M. Rojas Mix, «Los monstruos...», p. 128; M. Rojas Mix, *América imaginaria*, Barcelona, 1992, pp. 67 ss. Podemos encontrar también un detallado análisis de la trayectoria del acéfalo en la literatura geográfica y de viajes en J. P. Duviols, *L'Amérique espagnole vue et rêvée, Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville: 1492-1768*, París, 1985, pp. 34 ss. Vid. igualmente R. Wittkower, «Marvels of the East: A Study in the History of Monsters», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5 (1942), pp. 159-197.

<sup>3</sup> J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, Madrid, 1987, pp. 23 ss.

<sup>4</sup> «L'Episode de Baubô dans les mystères d'Eleusis», en *Congrès d'histoire du christianisme*, París, 1928, pp. 25 ss. Vid. también A. Delatte, «Études sur la magie grecque, Akephalos Theos», *Bulletin de correspondance hellénique* (1914), pp. 24 ss., o M. K. Preisendanz, «Akephalos, der Kopflose Gott», *Beihefte zum alten Orient*, 8 (1925-1926).

<sup>5</sup> A veces las representaciones de Bes experimentan otras mutaciones, tales como rodillas convertidas en cabezas de león, o pies en forma de cabeza de serpiente o de chacal; vid. J. Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 24.

<sup>6</sup> Tanto Baubo como Yambe personifican, en la mitología griega, las canciones obscenas que se declamaban para aliviar la tensión sentimental en los misterios Eleusinos, lo que se podía acompañar igualmente de danzas —vid. R. Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, 1988, vol. I, p. 114—. Se piensa que las representaciones de Baubo con rostro humano son una expresión figurada de la «danza del vientre», llevada a cabo con un rostro pintado en el vientre que ríe y hace muecas al ritmo de las contorsiones, alegrando así a Deméter.

monstruosos que habitan en las márgenes de las tierras hasta entonces conocidas. En las siguientes líneas vamos a esbozar un itinerario de los principales testimonios literarios e iconográficos que sitúan a los hombres sin cabeza en África o Extremo Oriente antes de dar el «salto» a tierras americanas en el siglo XVI.

## EL ACÉFALO EN ÁFRICA

En su descripción de los distintos habitantes de Libia occidental, Herodoto hace ya mención de los *akephaloi*. Después de enumerar una serie de animales y reptiles, añade: «se ven hombres cinéfalos, y otros, si creemos lo que nos cuentan, acéfalos, de quienes se dice que tienen los ojos en el pecho (...)».<sup>7</sup>

Probablemente partiendo del texto de Herodoto, una de las versiones de la leyenda del acéfalo trata de situarnos geográficamente tan sorprendentes criaturas en tierras africanas. Conforme al testimonio de Pomponio Mela —«Los Blemmys carecen de cabeza, y tienen el rostro en el pecho»<sup>8</sup>—, Plinio, después de enumerar una serie de pueblos que habitan en el interior de África, hacia el Meridiano, asegura que a partir de todas estas comunidades, en dirección a Oriente, se extienden vastos desiertos en los que viven, entre otros, los *Blemmys*.<sup>9</sup> Algo más adelante añade que, en cuanto a estos seres, «(...) se dice que les falta la cabeza: su boca y sus ojos se encuentran fijos en su pecho».<sup>10</sup>

Julio Solino afirma de los *Blemmys* de Libia que aquellos seres, junto a otras razas monstruosas, habitan en una isla desértica e incomunicada que se forma en el nacimiento del río Nilo: «(...) se cree que nacen sin cabeza, y que tienen los ojos en el pecho».<sup>11</sup> Agustín de Hipona señala la existencia de estos monstruos en el fabuloso reino del Preste Juan, que sitúa en Etiopía.<sup>12</sup> En *La Ciudad de Dios* el mismo autor insiste sobre la misma cuestión, tratando de las distintas razas de hombres monstruosos de las que se da cuenta en los libros de historia: «Dicen que otros (hombres) carecen de cerviz y tienen los ojos en los hombros».<sup>13</sup>

Isidoro de Sevilla, siguiendo de cerca el texto de Solino, vuelve a ubicarnos estas extraordinarias criaturas en Libia, y empieza a establecer un tímido intento de clasificación: «Se cree que en Libia nacen los blemmys, que presentan un tronco sin cabeza y que tienen en el pecho la boca y los ojos. Hay otros que, privados de cerviz, tienen los ojos en los hombros».<sup>14</sup>

<sup>7</sup> *Herod.*, IV, 191.

<sup>8</sup> *Pomp. Mela*, I, 48.

<sup>9</sup> *Plin. nat. hist.*, V, 44.

<sup>10</sup> *Plin. nat. hist.*, V, 46.

<sup>11</sup> *Solin. mem.*, 31, 6. Los datos geográficos que aporta Solino tendrán una innegable incidencia a la hora de la representación de los confines del continente africano en los mapamundi de los siglos XIII y XIV, como veremos.

<sup>12</sup> *Sermone 37 ad fratres in eremo*.

<sup>13</sup> *C. d.*, 16, 8.

<sup>14</sup> *Orig.*, XI, 3, 17; vol. II, p. 51 de la trad. de Oroz Reta y Marcos Casquero, Madrid, 1983.

Los relatos de Agustín e Isidoro sobre este repertorio de criaturas monstruosas fueron refrendados por diversos geógrafos del mundo antiguo, así como por algunos cartógrafos medievales.<sup>15</sup> En algunos mapas iluminados de los siglos XIII y XIV, en los que los detalles geográficos del orbe conocido se acompañan de figuras de ciudades, animales o pobladores típicos, los acéfalos suelen aparecer incluidos entre el bestiario del límite meridional del continente africano —extremo oriental conforme a su disposición— en una, si seguimos las descripciones de Solino, estrecha y alargada franja de terreno que se sitúa paralelamente al curso de un enorme brazo del río Nilo.<sup>16</sup>

En cuanto a los textos medievales, ya sean ilustrados o no, encontramos diversas recopilaciones enciclopédicas en las que se menciona al acéfalo, incorporándole costumbres o rasgos más o menos fantasiosos respecto al descrito en la Antigüedad. Así, el anónimo autor del *Liber monstrorum de diversis generibus* —siglo VIII— escribe de ellos: «Hay también hombres, en una isla del río Brixonte<sup>17</sup> que nacen sin cabeza. En griego se llaman *Epistigi*. Y tienen siete pies de alto, y ejercitan en el pecho todas las funciones que competen a la cabeza, salvo que parece que tienen los ojos sobre la espalda».<sup>18</sup> Un texto muy similar se reproduce en las enciclopedias del siglo XIII, como el *De natura rerum* de Tomás de Cantimpré,<sup>19</sup> quien denomina *Epiphagos* a estas criaturas. Konrad von Megemberg incluye un acéfalo con cuatro ojos en el pecho entre las criaturas con que ilustra el capítulo dedicado a monstruos humanos en su *Buch der Natur*.<sup>20</sup>

La leyenda sobre la existencia de habitantes acéfalos en el interior del continente africano mantiene aún su vigencia durante el siglo XVI. A mediados de esta centuria, el navegante francés Jean Alfonse de Saintonge menciona, entre las *choses merveilleuses en la terre d'Angola*, la presencia de prodigios tales como *gens sans teste*.<sup>21</sup> En un tratado holandés editado en 1563, el *Korte Wonderliche Beschryvinge*, se reproduce un grabado en madera

<sup>15</sup> Al margen de los mapas, durante los siglos medievales no resulta extraño encontrarse representaciones de seres acéfalos y gastrocéfalos en diversas manifestaciones artísticas, como la escultura monumental, la decoración de las sillas de coro o en la miniatura decorativa. Sin embargo, en este análisis nos interesan exclusivamente los textos y representaciones que muestran a estos monstruos, no como fruto de la imaginación medieval —demonios, híbridos de muy diverso tipo, alegorías religiosas...—, sino como representantes de un pueblo que habita en las tierras interiores de Africa.

<sup>16</sup> Así sucede, por ejemplo, en el *Psalter Map* de la Biblioteca Británica (Additional MS 28681, ff. 9, s. XIII), el *Hereford Mapa Mundi* (Archivo de la catedral de Hereford, Inglaterra, c. 1280), o el mapa *Ebstorf* (convento de Ebstorf, cerca de Lüneburg, Alemania). Todos ellos muy reproducidos en diversos repertorios de mapas, pueden contemplarse reunidos en P. D. A. Harvey, *Medieval maps*, Londres, 1991.

<sup>17</sup> El río Brixonte, no identificado, se sitúa próximo al río Nilo según otro pasaje de la misma obra, I, 20: (...) *homines Brixonti Niloque fluminibus vicini*.

<sup>18</sup> I, 24. La traducción es nuestra a partir del texto latino-italiano de la edición de C. Bologna, Milán, 1977, pp. 54-5.

<sup>19</sup> III, 5, 37.

<sup>20</sup> Vid. C. Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, 1986, p. 136; reproduce el grabado de la edición de Augsburg, 1478.

<sup>21</sup> Vid. J. P. Duviols, *op. cit.*, p. 38.

(fig. 1) en el que aparece representado el acéfalo de Libia armado con arcos y flechas, imagen que tendrá una importante repercusión de la iconografía del acéfalo americano, como veremos.<sup>22</sup>

## EL ACÉFALO EN ASIA

Un médico griego de la corte de Persia, Ctesias de Gnido, escribió *Indica* tras un viaje emprendido por el continente indio en el siglo V a. C. Además de una serie de animales fabulosos que terminarán incorporándose a la tradición literaria occidental —unicornio, grifo, mantícora—, menciona diversas razas monstruosas que igualmente se trasladarán a la iconografía teratológica de las centurias posteriores: pigmeos, sciápodos, cinocéfalos y acéfalos, a quienes sitúa en un territorio que se extiende al oeste de los trogloditas. Pese al poco crédito que muchos concedieron a sus relatos, diversos geógrafos e historiadores de la Antigüedad recrearon sus extraordinarias criaturas.



Fig. 1.

<sup>22</sup> El grabado aparece reproducido en E. y J. Lehner, *A fantastic bestiary. Beasts and monsters in Myth and Folklore*, Nueva York, 1969, p. 168. En esta obra no se ofrecen más datos sobre el autor de la obra, o el grabador.



Aulo Gelio considera que los «(...) hombres sin cuello, teniendo los ojos en sus hombros» es una raza monstruosa que, junto a los cinocéfalos y los *monocoli*, habitan en la India.<sup>23</sup> También Plinio, quien cita a Ctesias a la hora de justificar su enumeración de cosas maravillosas de la India, menciona, entre otros muchos monstruos humanos, a los descabezados, de los que sencillamente escribe: «Y luego, hacia el occidente de aquellos (los trogloditas) hay algunas gentes sin cuellos, teniendo los ojos en sus hombros».<sup>24</sup>

Flavio Vopisco Siracusano cita varias veces a los *Blemyas* en la *Historia Augusta*. En una ocasión los incluye dentro de una serie de pueblos extranjeros<sup>25</sup>; en otra los introduce como pueblo natural de tierras orientales, diciendo de ellos «(Probo) Subyugó también a los Blemias e hizo conducir a Roma a algunos de ellos como prisioneros de guerra, los cuales exhibieron sus extraordinarias figuras ante la estupefacción del pueblo romano que los contemplaba».<sup>26</sup> Julio Solino, que también se detiene a lo largo de sus descripciones en las maravillas del continente indio, repite las palabras de Plinio: «Ay algunos (hombres) que no tienen cabeza, y tienen los ojos en los hombros».<sup>27</sup>

Tanto los textos de Plinio o Solino, como diversas versiones tardías del relato de los viajes de Alejandro Magno, en las que los acéfalos son incluidos entre los prodigios que el emperador pudo contemplar en el Lejano Oriente, permitieron la presencia de estos seres en las descripciones bajomedievales de las maravillas de Asia.

En efecto, los hombres sin cabeza aparecen en los textos e ilustraciones de algunos manuscritos del *Libro de Alexandre* como uno de los pueblos que sale al encuentro del maravilloso periplo del macedonio.<sup>28</sup> En este sentido debe señalarse la asociación del acéfalo a la leyenda de Gog y Magog, que tiene su origen en un texto del profeta Ezequiel<sup>29</sup> y del *Apocalipsis* de san Juan.<sup>30</sup> Según éste último, ambos representan los poderes hostiles a Dios, y, reunidos por el diablo, extenderán la desgracia por el mundo en vísperas del Juicio Final. Alejandro Magno se encontró con ellos y, espantado por su bestialidad, los encerró en un círculo de montañas tras una gran puerta de hierro y bronce. Ello explicará de igual modo la presencia del decabezado, asociado a alguno de estos mitos, en los mapas de Asia que ilustran la región aislada en la que habitan.<sup>31</sup>

<sup>23</sup> *Gell. noct.*, IX, 4, 9.

<sup>24</sup> *Plin. nat. hist.*, 7, 23.

<sup>25</sup> *Aurelian.*, 33, 4; 41, 10.

<sup>26</sup> *Probo*, 17, 2; p. 688 de la trad. de Vicente Picón y Antonio Cascón, Madrid, 1989.

<sup>27</sup> *Solin. mem.*, 52, 32. Tanto Martiano Capella —6, 674— como Isidoro de Sevilla, aunque este último los sitúa en Libia, como hemos visto, reproducen de forma aproximada la misma observación de Solino.

<sup>28</sup> Rojas Mix expone algunos ejemplos de ello en *América imaginaria...*, pp. 57-58 y 65.

<sup>29</sup> 38, 2 ss.

<sup>30</sup> 20, 8.

<sup>31</sup> En un mapa de Juan de la Cosa (1500) aparece un acéfalo, identificado con Magog, devorando unos huesos, y situado en el extremo oriental de Asia. Muy pronto, por supuesta proximidad geográfica, la legendaria región de Gog y Magog se instala en tierras americanas. *Vid.* M. Rojas Mix, *América imaginaria...*, pp. 57 y 70.

Continuando con los textos geográficos bajomedievales, Pierre d'Ailly, a la hora de describir las cosas más destacables del continente indio en su *Ymago mundi*, señala que «Hay también otros (hombres) sin cabeza, con los ojos en la espalda; en lugar de nariz y boca tienen dos agujeros en el pecho; y tienen también cerdas como las bestias».<sup>32</sup> Honorio de Autun en su *De imagine mundi*<sup>33</sup> enumera una serie de monstruos originarios de Asia, incluyendo entre ellos unos seres «(...) sin cabeza, que tienen los ojos en los hombros, y en lugar de nariz y boca dos orificios en el pecho, y tienen cerdas como las de los animales», dato este último que influirá en la iconografía del acéfalo medieval como una criatura cubierta densamente de vello. Afirmaciones prácticamente idénticas reproduce el jurista inglés Gervasio de Tilbury en *Otia imperialia*.<sup>34</sup>

Si bien Marco Polo no habla de ellos en sus crónicas, Jean de Mandeville no pudo resistirse a hacer una breve referencia a los descabezados: «En una otra ysla, vers midia, fincan gentes de fea estatura e de mala natura que non han point de cabeça e han los ojos en las espaldas e la boca tuerta como una ferradura en medio de los pechos. En una otra isla son así bien gentes sin cabeça e han los ojos e la boca por de cagua las espaldas». Las ediciones impresas de su trabajo representan a un pintoresco acéfalo que responde literalmente a la descripción del texto.

Tanto esta serie de textos narrativos o enciclopédicos, como diversos mapas iluminados de los siglos XV y XVI, en los que el acéfalo aparece representado habitualmente en el extremo más oriental del continente asiático,<sup>35</sup> están ya preparando el traslado a América de ésta y otras criaturas de tan larga tradición literaria e iconográfica. Entre otros posibles factores ya señalados al principio, la identificación inicial de los continentes asiático y americano, y la posterior creencia de la proximidad geográfica entre el Nuevo Mundo y el Extremo Oriente, nos permitirán muy pronto encontrar representada toda una serie de monstruos y prodigios heredados del mundo clásico y medieval en el continente recién descubierto por los europeos.

## EL ACÉFALO EN AMÉRICA

Ya aparece, en efecto, un acéfalo junto a un cinocéfalo y un unicornio en el mapa de América que el cartógrafo turco Piri Reis lleva a cabo en 1513.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Cap. XVI; p. 61 de la ed. de A. Ramírez de Verger, *Pierre D'Ailly: Ymago mundi y otros opúsculos*, Madrid, 1992.

<sup>33</sup> I, 12; el texto aparece reproducido en Migne, *P L*, CLXXII, col. 124. La obra fue compuesta c. 1136.

<sup>34</sup> II, 755; la obra, dedicada al emperador Otón IV, fue compuesta c. 1211.

<sup>35</sup> Aparte del mencionado mapa de Juan de la Cosa, un conocido ejemplo es el mapa de Asia que Sebastián Münster incluyó en la edición de la *Geografía* de Ptolomeo editada en Basilea en 1542. También Münster describe e ilustra a los acéfalos en su *Cosmographia* (Basilea, 1550) en los capítulos que dedica tanto a los prodigios de Africa como de Asia Mayor.

<sup>36</sup> M. Rojas Mix, *América imaginaria...*, p. 69.

Pero el salto definitivo al Nuevo Mundo se produce a fines del siglo XVI, en la crónica de un aventurero inglés, cortesano de la reina Isabel I que llevó a cabo una exploración del Orinoco y de la región de la Guayana, entre dicho río y el Amazonas. En efecto, Sir Walter Raleigh<sup>37</sup> nos informa, a través de testimonios siempre indirectos, de la existencia de personajes acéfalos, cuyo hábitat sitúa en las profundidades de la Selva Amazónica.

Obsesionado con conquistar la Guayana, región en la que ubica la existencia de El Dorado, el mítico «hombre de oro» trató de disuadir a su reina sobre la necesidad de esta expedición. Ante las numerosas burlas de los detractores y enemigos personales del visionario aventurero, éste, con el fin de salvar su reputación y de dar publicidad a sus hazañas en el Orinoco con miras a reclutar fuerzas para una nueva expedición, escribió la famosa crónica de sus viajes,<sup>38</sup> que muy pronto se tradujo a otras lenguas europeas.

Al narrar la leyenda de El Dorado, Raleigh reunió y mezcló todo aquello que los españoles habían oído acerca del mito, repitiendo de forma acrítica algunas de sus más extravagantes fantasías. Una de ellas fue la referida a la descripción de los *ewaipanoma*, una tribu muy especial que habita en las profundidades de la Guayana:

«Los indios que habitan en los límites de Caora tienen la cabeza toda de una pieza con las espaldas, lo que es igualmente monstruoso e increíble: pero yo sostengo ésto casi como cosa cierta. Se denomina a este extraordinario pueblo Ewaipanomas y no hay ni un solo niño en la Arroimaia que no asegure aquello que yo escribo en mi relación: que sus ojos están sobre las espaldas y su boca en el pecho. El hijo de Topiawari, que yo traje conmigo a Inglaterra, me asegura que éste es el pueblo más poderoso y el más temible de todo el país, pues ellos tienen las flechas y los arcos tres veces más grandes que los de los Oronocopis».<sup>39</sup>

El holandés Levinus Hulsius llevó a cabo una versión ilustrada de los viajes de Walter Raleigh por la Guayana, editada por vez primera en Nüremberg en 1599.<sup>40</sup> En el capítulo VI, en que se refiere a la tribu de los *Ewaipanomas*, incluye un grabado realizado por Jocodus Hundius (fig. 2) en el que se representa a los acéfalos armados con arcos y flechas, situados delante de su poblado.<sup>41</sup> Esta imagen se inspira claramente en la estampa ya citada del *Korte Wonderliche Beschryvinge*, en la que los paralelos con el grabado de Hulsius son evidentes: prácticamente la única diferencia sustancial es el armadillo que se añade en este último con el fin de introducir algún elemento de referencia inequívocamente americano. El atractivo de esta figura monstruosa era tal, que Hulsius se atrevió a incluirla, junto con la efigie de una amazona, en el grabado de portada de su libro.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Sobre las peripecias de este aventurero visionario puede consultarse J. Hemming, *En busca de El Dorado*, Barcelona, 1995, pp. 214 ss.

<sup>38</sup> *The discoverie of the large, rich, and beautiful Empire of Guiana, with Manoa (which the Spaniards call El Dorado)*, obra compuesta en 1595 y editada algunos años después por Levinus Hulsius.

<sup>39</sup> Este texto es traducción nuestra de la edición de París, 1722, tomo II, pp. 223-224.

<sup>40</sup> *Brevis & admiranda descriptio Regni Guianae, auri abundantissimi in America*.

<sup>41</sup> La imagen ha sido muy reproducida. Véase, por ejemplo, S. Sebastián López, *Iconografía del indio americano (siglos XVI-XVII)*, Madrid, 1992, p. 15.

<sup>42</sup> Vid. S. Sebastián López, *loc. cit.*



Fig. 2.

Una representación muy similar del acéfalo de Hulsius aparece, de nuevo junto a la amazona, como ilustración marginal del mapa de Guayana que Theodoro de Bry incluye en el libro octavo de su serie *America* (fig. 3). Sobre la figura aparece la inscripción «Un hombre de la tierra Iwaipanoma sin cabeza». <sup>43</sup>

La falta de observaciones directas y de pruebas realmente convincentes de su existencia, engendradas por la confianza excesiva que otorgaban los antiguos a las capacidades creatrices de la Naturaleza, hicieron que este engendro casi no pudiera sobrevivir al siglo XVI más que a mero título de leyenda. De este modo, en las sucesivas impresiones de los viajes de Raleigh los editores no se atreven a reproducir de nuevo la figura del *Ewaipanoma*. Tampoco lo vemos en otros relatos de viajes por tierras americanas en los que se describen diversas costumbres de los indígenas del Amazonas, pese a estar profusamente ilustrados. <sup>44</sup>

Sin embargo, siempre existe alguna excepción a la regla. Giovanni Botero añade un sensacionalista apéndice ilustrado a la cuarta parte de su *Delle relationi universali* <sup>45</sup> en el que incluye una serie de exóticos prodigios humanos al estilo de los *libri monstrorum* medievales.

<sup>43</sup> Vid. la reproducción facsimilar incluida en G. Sievernich, (editor), *América de Teodoro De Bry 1590-1634*, Madrid, 1992, pp. 270-271.

<sup>44</sup> J. P. Duviols, *op. cit.*, p. 38.

<sup>45</sup> *Aggiunta alla quarta parte dell'Indie del sig. Giovanni Botero Benese*, Venetia, 1618, páginas sin numerar.



Fig. 3.

Entre ellos presenta a un «hombre sin cabeza, que tiene ojos en la nariz y la boca en el pecho, y que va desnudo, menos en sus partes vergonzosas (...) (y llevan) sombreros anchos sobre sus espaldas, que de tan ardiente calor solar los defienden». Añade más adelante «Esto es verdaderamente un milagro de la naturaleza, un aborto o un prodigio, porque no se trata de un solo ser, sino que hay miles por estos lugares».<sup>46</sup>

Incluso en el siglo XVIII siguen perviviendo los ecos de las viejas leyendas de los acéfalos americanos. Joseph François Lafitau vuelve a abordar la cuestión del *Ewaipanoma* de Raleigh en sus *Moeurs des sauvages amérícains. Comparées aux mœurs des premiers temps*<sup>47</sup> (fig. 4). Lafitau considera, a partir del examen de los textos antiguos que hemos ido revisando, que el caso de los acéfalos constituye un gráfico ejemplo de lo que denomina «transmigración de los pueblos bárbaros»:

«Pues los acéfalos fueron antiguamente habitantes de África en las proximidades del Nilo y del mar Rojo. Hoy, según estas relaciones, debe haber al menos dos naciones, la una que es aquella de los Chevelus que Walter Raleigh sitúa en el río de las Amazonas y en el centro de la Guayana, y la otra la que está situada al nordeste de la China y de Japón o el Asia que

<sup>46</sup> En la edición consultada por nosotros —*vid. nota anterior*— no aparece tal texto; éste ha sido reproducido por Rojas Mix —*América imaginaria...*, p. 69—.

<sup>47</sup> París, 1724, p. 105.



Fig. 4.

confina con América. Y parece incluso que es de este último sitio de donde viene aquel que se supone haber sido muerto por los Iroqueses, de los que acabo de hablar. Eso mismo puede ser confirmado por el hecho de que América y Asia están unidas (...).

En otro momento tratará de proporcionar una explicación «científica» a la existencia de tan asombrosas e inverosímiles criaturas:

«No se debe en absoluto creer que estos pueblos no tengan absolutamente nada de cabeza, sino que ellos la tienen extremadamente hundida, de modo que está casi al nivel de las espaldas y oculta por los cabellos. Aquella se puede hacer mediante artificio, en comprimir la cabeza de los niños desde la cuna, de la misma manera que numerosos pueblos de América aplastan la frente, las sienes y la nariz de sus niños mientras salen del seno de su madre, y que en China, se oprimen tan violentamente los pies a las hijas que ellas casi no tienen pies en una edad más avanzada».<sup>48</sup>

*José Julio García Arranz*  
Universidad de Extremadura

<sup>48</sup> La traducción de ambos textos es nuestra, a partir de fragmentos de la obra de Lafitau reproducidos en J. P. Duviols, *op. cit.*, p. 41.



## Tradiciones míticas sobre el origen de la poesía en el *De poetica* de Viperano

Los autores de tratados de Poética del s. XVI buscaban, como regla general, el origen de la poesía en razones naturales o en la inspiración divina, o más frecuentemente en la conjunción de las teorías aristotélica y platónica.<sup>1</sup>

Esto no quiere decir, por supuesto, que las referencias a un origen mítico se consideraran improcedentes: Escalígero, por ejemplo, dedica una parte no pequeña de su capítulo segundo a hablar muy doctamente acerca de las Musas, bajo cuya experta tutela —ya que eran las responsables del invento— se colocaron de antiguo los poetas, y de quienes solicitaban la inspiración divina.<sup>2</sup>

Por su parte, Viperano<sup>3</sup> inicia su capítulo segundo (*De origine et laudibus Poëticae*) recogiendo diversas tradiciones antiguas respecto a la invención de la poesía. Agrupa esas varias tradiciones en dos bloques, en primer lugar las propiamente míticas, y después las que son presentadas como históricas.

### A) TRADICIONES MÍTICAS

No recoge Viperano la atribución del invento a las Musas, en este grupo de tradiciones, sino que, tras indicar que en opinión de muchísimos tuvo lugar antes de la guerra de Troya, enumera las siguientes variantes:

- *et eius inuentione aliqui ad Apollinem referunt, quo tempore Pythona serpentem interemit.*
- *quidam oraculo Delphico, siue Apollinis Phemonoë attribuunt, quam produunt responsa carminibus reddidisse, atque hexametro carmine primum Delphis uaticinatam fuisse, quod carmen deinde Pythium appellatum fuit.*
- *nonnulli Baccho adscribunt, quoniam oracula dedisset ante Apollinem.*

<sup>1</sup> Este trabajo se encuadra en el Proyecto de Investigación «Ars Poetica», DGICYT PB-92-0395.

<sup>2</sup> J. C. Escalígero, *Poetices Libri septem*, Lyon, A. Vincent, 1561.

<sup>3</sup> Del *De Poetica* de I. A. Viperano utilizamos la edición de 1579, realizada en Amberes por Christophoro Plantino.



— *alii Osiridem Aegyptium autorem probant, sed eundem esse dicunt, quem Graeci Apollinem uocant.*

Y termina el bloque con la única referencia, aunque en este caso negativa, a una posible fuente: *ac Pausanias nescio quem poëticae repertorem tradit.*

Si comparamos este pasaje con el largo excursus de Escalígero sobre las Musas, lo primero que salta a la vista en nuestro autor es la ausencia de referencias a fuentes sobre las que apoyar su información. *Permulti, aliqui, quidam, nonnulli, alii*: todos pronombres que no comprometen ni aclaran en absoluto de dónde ha sacado Viperano estas noticias.

Lo que recoge son variantes de la tradición délfica, que hace a Apolo conjuntamente dios oracular e inventor de la poesía. Dos aspectos perfectamente complementarios y acordes con la personalidad de un dios mago de primera función. Tal es en efecto el carácter del Apolo dorio, que en esos como en otros aspectos concuerda muy claramente con el Odín escandinavo.<sup>4</sup>

Mántica y poesía van a correr parejas en el bagaje mítico de Apolo a lo largo de toda la literatura antigua, y así también aparece en la autopresentación del dios en las *Metamorfosis* de Ovidio (I, 517-18): *per me quod eritque fuitque estque patet; per me concordant carmina neruis.*

La poesía va así ligada, por una parte, a la música. Aunque Viperano no se extiende sobre ello en el pasaje que estamos comentando, alude en otros lugares de su *De Poetica* a la figura de Apolo como doble inventor de la poesía y de la música. Así en el capítulo 3 del libro segundo (p. 74): *Carmen uero hexametrum, quod Pythium ab Apolline inuentore dixerunt...* Y en el libro tres, capítulo 9 (p. 148), al explicar el nombre de la poesía lírica: *Tum etiam a lyrae praestantia, cuius inuentionem ad Apollinem referunt, lyricum nomen effectum est commune, cuius significatio erat proprior.*

Cuando trata de la poesía bucólica, en el capítulo 7 del libro tercero, recoge varias tradiciones respecto a su inventor, y entre ellas (p. 141): *Nam aliqui Apollinem nomium, quando pauit Admeti regis armenta... bucolici carminis inuentorem existimant.*

Por cierto que Viperano toma aquí el apelativo Nomio en su significado más generalmente admitido, esto es el de «pastor» o «protector de los rebaños». La interpretación de Cicerón (*Nat. Deor.*, III, 23, 57), según la cual Apolo era llamado Nomio por los Arcadios porque de él recibieron las leyes, no conoció demasiada aceptación, aunque Natale Conti la recoge aún en su *Mitología*, al enumerar los cuatro distintos Apolos de Cicerón,<sup>5</sup> si bien recoge igualmente la otra interpretación: «O, según otros prefirieron, fue entregado como esclavo a Admeto;

<sup>4</sup> Para la personalidad de Apolo, como prototipo de dios-mago de primera función indoeuropeo, puede verse nuestro trabajo «Apolo Smintheus y dos cultos de Herakles», *Florentia Iliberritana*, 2 (1991), 409-418.

<sup>5</sup> Utilizamos la traducción de R. M. Iglesias Montiel y C. Álvarez Morán, *Natale Conti, Mitología*, Murcia, 1988. Cf. p. 261. Cicerón hace derivar *Nomios* de *nómos*, ley, y no de *nomós*, prado, que es la interpretación usual.

él, dado que apacentó ovejas, fue invocado como Nomio y Agreo, según dice Píndaro en las *Píticas*». <sup>6</sup>

A la fiesta pastoril en honor de Apolo Nomio hace remontar Viperano en otro pasaje (libro 2.º, cap. 12, p. 112) un posible origen de la comedia: *orta Comoedia est, aut e sacris Nomii Apollinis, quae ob frugum prouentum fiebant*.

En el *De Poetica*, como vemos, Apolo aparece como el mítico inventor, no sólo de la música, sino de diversos géneros poéticos, sin olvidar por supuesto la mayor antigüedad del hexámetro sobre los demás tipos de verso.

La poesía, y en particular el hexámetro, va ligada por otra parte, como ya decíamos, a la mántica. De hecho, y aunque no lo indique explícitamente, Viperano alude a la conexión de profecía y poesía en la figura de Apolo al situar la invención de ésta última «en el tiempo en que mató a la serpiente Pitón», lo que nos remite al momento de la fundación del oráculo apolíneo en Delfos. Por otra parte, Viperano llama Pitón a la serpiente, lo que concuerda con la tradición común ya desde Simónides,<sup>7</sup> y así es llamada también por Conti, quien cita al respecto a Apolodoro.<sup>8</sup>

La serpiente Pitón aparece de nuevo en el capítulo 14 del libro primero, que dedica Viperano a comentar la narración de hechos maravillosos por parte de los poetas antiguos. Dice así (p. 48): *et Apollo Pythonem sagittis transfigens, sol est terrae caliginem et nubes radiis suis dispergens*. Como vemos, Viperano aplica aquí a la hazaña de Apolo la interpretación, tan al gusto de las mitologías renacentistas, basada en el simbolismo solar.<sup>9</sup>

La tradición que atribuye la invención de la poesía a Baco se incluye igualmente en el contexto de la mántica, como indica Viperano. El nombre del dios es el que usan comúnmente los autores de la época, quienes normalmente no utilizan el original Dioniso. Nuestro autor utiliza este nombre (bajo la forma *Dionysius*) en el capítulo dedicado a los Sátiros (III, 1), pero tiene el cuidado de advertir que son distintos nombres de la misma figura (p. 132): *In Dionysii uero, seu Liberi patris, uel Bacchi (idem enim Deus his nominibus notabatur) festis et ludis adminiscebantur*. Como es natural, encontramos aquí la total asimilación del griego Dioniso y de Liber Pater, el antiguo dios latino, a quienes los propios romanos interpretaron como una misma divinidad.

Por otra parte, la figura de Dioniso tenía en Grecia relación con la adivinación, o mejor dicho con la comunicación oracular por posesión de la divinidad.<sup>10</sup> Tanto Apolo como Dioniso actuaban utilizando un intermediario humano, Pitia o Bacante, al que insuflaban una especie de furor divino. Hasta el punto de que algunos autores llegaron a identificarlos. Así Macrobio

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 262. Por otra parte, Conti da también una explicación evemerista de la servidumbre de Apolo en pp. 263-264.

<sup>7</sup> Para la tradición del nombre, puede verse A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid, 1975, pp. 79-80.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 265.

<sup>9</sup> Una explicación muy parecida a la de Viperano se encuentra *ibíd.*, p. 276.

<sup>10</sup> Cf. I. Chirassi Colombo, «Le Dionysos oraculaire», *Kernos* 4 (1991), 205-217.

en *Saturnalia*, I, 18, 1-6, quien se apoya en diversas fuentes griegas: *nam Aristoteles, qui Theologumena scripsit, Apollinem et Liberum patrem unum eundemque deum esse cum multis aliis argumentis adserat*. Y cita entre otras pruebas un verso del *Licimnio* de Eurípides y otro de Esquilo, en los que se califica a Apolo con el apelativo Baco y Báquico.<sup>11</sup> Como se ve, la asimilación Apolo-Dioniso se basa tan sólo en la mala interpretación de un simple apelativo. El apelativo Baco, que desde Sófocles (O.R., 211) se aplica comúnmente a Dioniso, ha sido entendido como un nombre propio.<sup>12</sup>

Por su parte, Viperano no identifica en absoluto a ambas divinidades, sino que recoge la tradición que hace de Baco el inventor de la poesía en el contexto de la tradición délfica, una de cuyas variantes hacía de Dioniso el poseedor del primer oráculo, antes que Temis y, por supuesto, que Apolo.

Pausanias (X, 5, 5-6) recoge la tradición más común, que pone el oráculo sucesivamente en posesión de Gea, Temis y Apolo, citando la variante que hace de Posidón el copropietario junto con Gea y después con Temis, y según la cual Posidón cedió posteriormente su parte a Apolo recibiendo a cambio Calauria. La tradición de sucesivos poseedores del oráculo délfico se conjuga por otra parte sin problema con la historia de la muerte de la serpiente Pitón.

Sin embargo, Pausanias hace intervenir a Dioniso en el contexto del oráculo délfico de una forma un tanto artificial (X, 6, 4): «Otros pretenden, por el contrario, que hubo un aborígen, Castalio, que tuvo una hija, Tía, que fue la primera sacerdotisa de Dioniso y celebraba orgías en honor del dios... Consideran que Delfo es hijo de Apolo y de Tía».<sup>13</sup>

En cualquier caso, Viperano no vuelve a presentar a Baco como inventor de ningún tipo de poesía, a lo largo de su *De Poetica*, si bien localiza el posible nacimiento de varios géneros en el contexto de fiestas celebradas en honor del dios. Así el ditirambo, del cual según Aristóteles se derivó la tragedia. Por cierto que las palabras de Viperano (I, 7, p. 26): *Hinc tragici emanarunt... Qui cum primum Bacchi de regibus uictorias referre consueuissent, in aliorum deinde regum calamitates iuere* parecen remitir a otra de las habituales interpretaciones comunes en su época: la interpretación evemerista de los antiguos dioses, que los convier-

<sup>11</sup> Utilizamos la edición de I. Willis en la *Bibliotheca Teubneriana*, 1970. A continuación explica Macrobio que Apolo y el Sol son una misma divinidad, con lo que poquito a poco puede llegarse sin problema, a base de asimilaciones sucesivas, a la existencia de un dios único.

<sup>12</sup> E. Rohde, *Psique*, vol. II, Barcelona, 1973, pp. 344 s., dice en ese sentido: «Con la mántica extática Apolo ha introducido en su misma religión un elemento dionisiaco... empieza a ser designado con denominaciones que aluden al furor dionisiaco, a la enajenación báquica. Se dice de él que «provoca la exaltación» y se le llama «báquico». Esquilo lo caracteriza de esta manera: «Apolo, cubierto de yedra, lleno de furia báquica, profeta».

<sup>13</sup> Tomamos las traducciones de Pausanias de M. C. Herrero Ingelmo, *Pausanias, Descripción de Grecia*, Madrid, 1994. Para las diversas tradiciones que recoge Pausanias con respecto al santuario de Delfos y a sus alrededores, cf. L. Lacroix, «Pausanias et les origines mythiques de Delphes», *Kernos*, 4 (1991), 265-276. De hecho, todas esas tradiciones no nacieron sino por el intento de explicar por qué se celebraban fiestas en honor de Dioniso en las alturas del Parnaso, junto a Delfos.

te en reyes o en personajes importantes que de alguna manera merecieron ser deificados por los hombres.<sup>14</sup>

La duda con la cual Viperano cierra el bloque de explicaciones míticas, respecto a su desconocimiento de la opinión de Pausanias, nos ha extrañado. En efecto, nuestro autor recoge la tradición referente a Femónoe, la primera pitonisa, que proviene muy posiblemente de Pausanias (X, 5, 7): «La fama más extendida y más general es la de que Femónoe fue la primera profetisa del dios y la primera que cantó el hexámetro».<sup>15</sup>

La indicación de Viperano se puede interpretar de dos formas: o bien lo que quiere decir es que desconoce cuál es la opinión personal de Pausanias, de quien ha tomado en gran parte su material, o bien que no ha consultado a Pausanias, lo que supondría que su fuente es algún manual de la época. Como los manuales renacentistas acostumbraban a menudo copiar sus descripciones de representaciones de dioses de las que tomaban de autores antiguos, especialmente de Pausanias,<sup>16</sup> puede ser que Viperano lo considere una fuente fiable y ampliamente conocida, y lo cite tan sólo para cerrar su bloque mítico con la mención a una fuente, y dar paso así al bloque de tradiciones «históricas».

Sin embargo, esta suposición no aclara en absoluto el problema de la ausencia de referencias a fuentes en nuestro texto. Porque los manuales solían indicar de quién tomaban sus datos, y aunque Viperano hubiera utilizado un manual, nada le impedía indicar las fuentes de las diferentes tradiciones. Por lo tanto, sólo nos queda suponer que omitió deliberadamente cualquier mención a las fuentes de las tradiciones míticas que recoge.

Por otra parte, antes de su duda acerca de Pausanias, Viperano recoge la única variante del bloque que no se encuadra en la tradición delfica: la referente a Osiris el egipcio. Aquí nos encontramos con otra de las tendencias propias de la época, aunque, como los otros tipos de interpretaciones que hemos visto hasta ahora, es continuación de las tendencias medievales, que a su vez arrancaban de la propia Antigüedad. Se trata de asimilar a los grandes dioses griegos con figuras orientales, aunque el interés de estas asimilaciones parece residir, para los mitógrafos renacentistas, más en el aspecto externo que en la esencia de las divinidades.

La figura de Apolo sufrió diversas asimilaciones de este tipo, aunque siempre a la luz de una interpretación solar.<sup>17</sup> Conti, por ejemplo, citando a Heródoto, dice: «Horus, el hijo de Osiris, a quien los griegos llaman Apolo... Pues Osiris es Baco».<sup>18</sup> Sin embargo, lo más usual

<sup>14</sup> Para los distintos tipos de interpretación de los mitos en la Edad Media y en el Renacimiento, véase J. Seznec, *The survival of the Pagan Gods*, Princeton UP, 1972.

<sup>15</sup> La figura de Femónoe no es demasiado conocida, aunque se sabe que aparecía ya en un poema del Corpus hesiódico. Cf. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, *Hesiodo, Obras y Fragmentos*, Madrid, 1978, frag. 327: «¿Quiénes fueron los primeros que utilizaron estas observaciones al componer sus poemas? Se dice que la primera que así habló a causa de su locura fue Femónoe, profetisa de Apolo, de la cual hace mención Hesíodo».

<sup>16</sup> Cf. J. Seznec, *op. cit.*, pp. 247, 254 s., 292-296.

<sup>17</sup> Para las asimilaciones orientales de Apolo, véase M. Mund-Dopchie, «La figure d' Apollon dans les principaux manuels de Mythologie à la Renaissance», *Kernos*, 3 (1990), 295-305.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 264.

en esta época es asimilar a Apolo con Osiris, tal como hace Viperano, y como hace igualmente Escalígero.<sup>19</sup>

Al terminar el bloque de tradiciones míticas, vemos que Viperano se comporta al respecto de una manera muy normal en su tiempo: agrupa todas las variantes que conoce sin indicar que una de ellas sea más fidedigna que las otras, en una labor de tipo enciclopédico muy al gusto de los autores de manuales mitográficos, como Conti y los demás tratadistas de su época. Aunque en cierto modo todas las tradiciones recogidas se relacionan en mayor o menor grado con la figura de Apolo, quien, como hemos visto, aparece en otros pasajes de la obra como explícito inventor de la música y la poesía, lo que nos hace suponer que para Viperano es ésa la tradición mítica más aceptable.

## B) TRADICIONES «HISTÓRICAS»

— *et Titianus Syrus a barbaris quidem inuentam, sed acceptam a Graecis et excultam afferit;*  
 — *Thracas quoque totam hanc artem dicunt suam, quoniam Orpheus, Musaeus et Tamyris, qui poetarum omnium primi extiterunt, in Thracia orti et procreati sunt: ubi etiam loca quaedam Musis consecrata cernuntur... Thracas autem Beotiam incoluisse rerum scriptores testantur: in qua eadem fere sunt loca Musis et Apollini dedicata.*

— *Praeterea quidam scribunt Pierum quendam Macedonem primum poema confecisse, ac filias suas poesim docuisse; ob idque Musarum patrem et alumnum habitum fuisse, atque ab eo Musas Pieridas uocitatas, quae etiam Thespiades dictae sunt, quoniam Pierus primum Thespiis cecinisse carmina memorabatur.*

— *Quidam etiam Moysen et Annam sororem huius artis inuectores autumant, quia carmen hexametrum inuenisse dicuntur.*

Y concluye este bloque, y a la vez toda la relación de tradiciones recogidas, con la conclusión: *Quare Plinius iure magnam esse de poematum origine quaestionem scribit.*

La alusión a Pausanias con que terminaba el bloque anterior parece constituir una especie de ilación con este bloque, que encuadra Viperano entre dos referencias a sus fuentes, como conviene a unas tradiciones que se consideran históricas. Porque es de notar que los poetas míticos que cita en apoyo de la reivindicación de los tracios eran considerados como personajes reales por los mitógrafos renacentistas.<sup>20</sup>

Por otra parte, entramos ya en el terreno de las Musas, es decir, en la tradición aquea respecto a la invención de la poesía.

Natale Conti recoge así el papel de las Musas: «Se consideraba que las Musas, que son las protectoras de los poetas, fueron las autoras de todas las cantinelas... Ellas mismas fueron las inventoras de los poemas y de la música y las moderadoras de toda la sabiduría, como

<sup>19</sup> Ed. cit., p. 4 (respecto a que Piero puso nombre a las Musas): *Idem malunt alii de Osiride Aegyptio: quem eundem et Apollinem quum faciunt, a Graecis non aberrant.*

<sup>20</sup> También Escalígero los da como históricos, remitiéndose a la autoridad de Platón (p. 5): *inter quos Orpheus, Musaeus, Linus, Olympum quoque inter uetustos Plato nominat.*

atestigua el propio Orfeo». <sup>21</sup> Conti recoge también el papel de Apolo: «Sin duda, muy útil e importante invento de Apolo fue la música, que fue inventada como un cierto sosiego y remedio para el olvido de las desgracias humanas», <sup>22</sup> e indica en varios pasajes que Apolo fue considerado como guía de las Musas.

De hecho, la tradición doria y la aquea se fundieron muy pronto en Grecia, uniéndose las figuras de Apolo y de las Musas como creadores y patronos de la música y la poesía. Así aparecen ya en la *Teogonía* hesiódica (vv. 94-96): «Pues por las Musas y por Apolo que hierde de lejos existen sobre la tierra hombres aedos y citaristas».

Por otra parte, Viperano introduce aquí una tradición antigua que atribuía el invento de la poesía a un hombre supuestamente histórico llamado Piero. Esta tradición, que recoge Pausanias (IX, 29, 3-4), parece haber nacido para explicar dos apelativos de las Musas, aunque el nombre de Piérides se entiende normalmente debido a que las Musas nacieron en Pieria, cerca del Olimpo. <sup>23</sup> En cualquier caso, la figura de Piero parece bastante conocida en esta época, y Escalígero recoge esta tradición en términos muy parecidos a los de Viperano. <sup>24</sup>

La autoría de esta tradición es atribuida por Viperano a unos desconocidos *quidam*, como ha hecho hasta ahora con las tradiciones míticas. Y resulta un tanto extraño que sean también unos anónimos *quidam* los responsables de la tradición que atribuye el invento de la poesía al bíblico Moisés.

La figura de Moisés como poeta-profeta es reconocida desde la Edad Media, <sup>25</sup> y san Isidoro de Sevilla utilizaba esta tradición para demostrar la primacía de los hebreos sobre los griegos en este campo: *Hunc [hexametrum] primum Moyses in cantico Deuteronomii longe ante Pherecyden et Homerum cecinisse probatur. Vnde apparet antiquiorem fuisse apud Hebraeos studium carminum quam apud gentiles, siquidem et Iob Moysi temporibus adaequatus hexametro versu, dactylo spondeoque, decurrit.* <sup>26</sup>

Los autores de tratados de Poética del Renacimiento aluden con frecuencia a Moisés como el primer poeta, e inventor por lo tanto del hexámetro, que es considerado unánimemente como el verso más antiguo. Consecuentemente, Viperano recoge esta tradición en el bloque dedicado a explicaciones «históricas», pero no deja de ser chocante el uso del pronombre indefinido, que de hecho pone a Moisés en el mismo plano que Apolo, Baco o la sacerdotisa Femónoe.

<sup>21</sup> Cf. Conti, *op. cit.*, pp. 545-546.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>23</sup> Cf. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, p. 75.

<sup>24</sup> P. 4: *Pierus Macedo quod primus et poema fecisse, et filias instituisse dictus est: creditus quoque fuit ab aliquibus Musarum pater, quibus ipse Musarum nomina imposuisset... nam Thespiis primum Pierum cecinisse scribunt... Unde et Thespiades... nuncupatae.*

<sup>25</sup> Cf. Luis Gil, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, 1967, p. 182.

<sup>26</sup> *Etimologías*, I, 39, 11. La edición utilizada es la de J. Oroz Reta y M-A. Marcos Casquero, *San Isidoro de Sevilla, Etimologías*, I, Madrid, 1982. En I, 42, 1, dice que también fue Moisés el primero que escribió una Historia, concretamente sobre el origen del mundo.

Después de las tradiciones mítico-históricas que acabamos de ver, Viperano recoge también la teoría aristotélica (p. 13): *At uero Aristoteles e duabus causis naturalibus profectam esse putat, et imitandi studio, et harmoniae dulcedine: quae infita sunt homini a natura, et poeticam facultatem perficiunt*. Y, después de explicar estas razones, indica que su propia opinión concuerda con ellas (p. 14): *Quibus de causis arbitror certum aliquem poeticae parentem et autorem dari non posse, nisi naturam, quae nos ad poeticae studia informauit*.

Pero un poco más adelante, al preguntarse qué cosa puede ser más útil para la vida y las costumbres humanas, la define conjuntamente como *Dei donum* y *Musarum inuentum*.

Ciertamente, Viperano ha podido señalar la no realidad de las tradiciones míticas griegas, incluso de la tradición cristiana medieval, por medio del artificio consistente en el uso de pronombres indefinidos. Pero, para un hombre culto de su tiempo, no deja de ser muy difícil poderse sustraer a la presencia constante del mito, a la vez adorno obligado de cualquier manifestación artística y elemento de cohesión cultural entre todos los hombres que comparten una vocación humanística.<sup>27</sup>

María Luisa Picklesimer  
Universidad de Granada

---

<sup>27</sup> Para el papel del mito clásico como elemento de cohesión cultural en el Renacimiento, puede verse nuestro trabajo, «El tratamiento del mito en la literatura del Humanismo II», J. A. Sánchez Marín y M. López Muñoz, ed., *Humanismo Renacentista y mundo clásico*, Madrid, 1991, 313-330.

## Mito y modernidad: estrategias literarias de *Asklepios* (*El último griego*), de Miguel Espinosa

*Asklepios*, una de las obras de Miguel Espinosa que se han publicado póstumamente (en 1985), aunque fue escrita entre 1960 y 1962 —salvo el epílogo, de 1970 y 1972—, constituye el testimonio más brillante de la capacidad fecundadora del espíritu helénico en la literatura española de la segunda mitad de siglo. El subtítulo de la obra, *El último griego*, define estas memorias de Asklepios, un «hombre desterrado en el tiempo»,<sup>1</sup> nacido dos veces: una «en Megara, Grecia, tan atrás como puede contarse hasta más allá de la fundación de Atenas por Cecrops» (p. 18), y otra, «hace apenas treinta y cuatro años, entre los modernos» (*ibid.*). El punto de partida, pues, de esta «autobiografía espiritual», como la ha definido Rafael Conte,<sup>2</sup> es el hilo que vincula la Grecia antigua con el mundo actual —y, de modo muy directo, a Asklepios, arquetipo y síntesis de los valores helénicos, con la realidad extraliteraria del propio autor—, por medio de la transposición al ámbito del mito, que actúa como instrumento de selección y presentación de dichos valores y, simultáneamente, sitúa la narración en una esfera intemporal que exige la adhesión emocional del lector y le devuelve el goce de una elevada experiencia estética. Asklepios se declara separado de su patria, Grecia, «por el irreversible suceder del tiempo» (p. 215), pero invita implícitamente al lector a helenizarse, ya que la única condición para poseer la sustancia helena es haber amado la Hélade, «ya por naturaleza o ya por contagio» (p. 32).

El universo literario de Espinosa está presidido por Azenaia Parzenós, la «amada del Eremita» de su monumental *Escuela de Mandarines*, que en *Asklepios* aparece sencillamente como Azenaia, sin su virginal advocación. El referente real del personaje es Mercedes Rodríguez, con la que el escritor mantuvo una correspondencia que constituye el modelo del epistolario de otra novela, *Tribada*, como señala Cecilio Alonso.<sup>3</sup> Azenaia, cuyos ojos reflejan la Hélade y sus costas (p. 217), es para Asklepios «el único acontecimiento de su existencia» (p. 216), que le confirió «el significado de lo particular, lo cual, una vez descubierto, nos

<sup>1</sup> Miguel Espinosa, *Asklepios*, Murcia, 1985, p. 17. Todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

<sup>2</sup> Rafael Conte, «Un genio fuera del tiempo», *Quimera*, 64 (1987), p. 39.

<sup>3</sup> Cecilio Alonso, «Una estética a conciencia», *Quimera*, 64 (1987), p. 44.



enlaza y traba para siempre» (*ibid.*). Miguel Espinosa, en su vocación de escritor decididamente apartado no sólo de las modas literarias de su época, sino también de toda actitud optimista con respecto al hombre actual, adopta como núcleo temático de su obra la querrela entre lo helénico y la «modernidad». El libro ofrece una visión estilizada de la Grecia antigua, que proporciona, en tanto que ámbito del hermanamiento entre la belleza y el pensamiento, el marco adecuado para la exposición de una personal visión del mundo. La asimilación clarividente del significado profundo de la cultura griega es el fundamento sobre el que se levanta esta inteligente armazón literaria. No es casual que la deidad protectora de Asklepios sea Azenaia, personaje que representa la inteligencia y el amor, junto con la voluntad de retorno al origen; su nombre, en el que se ha sacrificado el purismo filológico en provecho de una óptica recreadora (manifiesta en el uso de la zeta), queda netamente diferenciado del de Atenea, a la que se invoca antes de referirse a Azenaia.

El texto se configura como un «relato» (p. 108) cuyo motor es la memoria, que, desde un presente hueco del que se escamotea todo dato concreto, reconstruye el tiempo —mítico— en el que se desarrollan la infancia, la adolescencia y la juventud de Asklepios. La memoria dota de identidad individual a una experiencia colectiva: «al investigar la propia interioridad, por mediación del recuerdo, imaginamos que nos investigamos a nosotros mismos, cuando, en realidad, estamos indagando otro ser, muchos seres, a veces» (p. 24). Dicho tiempo mítico crea la atmósfera precisa para las reflexiones de Asklepios en torno a su propio ser y al mundo, presentadas, ya desde el prólogo, como una confesión provocada, según el personaje, por «la necesidad de experimentarme verdadero» (p. 11). Cabe distinguir en *Asklepios* un eje discursivo, conformado por la valoración de la experiencia pretérita a partir de los datos de la memoria, el cual otorga al texto su articulación doctrinal, y un eje de ficción, segregado por el eje discursivo y enriquecido por las múltiples voces que acompañan a Asklepios en su itinerario vital. La combinación de ambos ejes es el vehículo de expresión de lo que Gonzalo Sobejano ha denominado «razón vidente», elemento que vincula esta obra con *El Criticón*, *Hiperión* y *Así hablaba Zaratustra*.<sup>4</sup>

El personaje literario de Asklepios no posee las virtudes curativas del homónimo héroe y dios griego de la Medicina. La elección del nombre puede deberse a su eufonía, aunque cabe anotar el vínculo existente entre el Asklepios de la Antigüedad y Atenea (referente, en fin de cuentas, de Azenaia), que entregó a aquel la sangre vertida por las venas de la cabeza de la Gorgona, cortada por Perseo; con la sangre del lado derecho Asklepios devolvía la vida a los muertos. En la obra de Espinosa, la cuasi-inmortalidad —aunque con presagios de muerte— del personaje Asklepios, nacido dos veces, es coherente con su condición de heraldo del espíritu helénico.

Asklepios, en tanto que encarnación de un arquetipo que resulta anacrónico en nuestros tiempos, se concibe a sí mismo como el resultado de la indecuación entre su esencia y su existencia: «mi primera configuración no fue terrenal; nací en el mundo que Platón llama de

<sup>4</sup> Gonzalo Sobejano, «Razón y canto de las edades idas», *Ínsula*, XLI, n.º 472 (1986), p. 1.

las nociones o formas, anterior a éste; fui una categoría o esencia de lo que debía ser, y, por un misterio indescifrable, me encarné terreno cuando mi estirpe ya no existía. En otras palabras: soy una forma antigua venida a la modernidad de nuestros tiempos» (p. 18). El personaje, en su búsqueda del origen, rememora su infancia, su adolescencia y su juventud. La infancia es «concordancia con el mundo» (p. 95); en ella Asklepios se siente ajeno a los hombres —aunque más próximo a las mujeres— y cercano a las cosas, con las que se comunica afectivamente. El hombre que se mantiene conectado con el origen, como el niño, «más consciente del destino y facultado para el arte y entusiasmo se muestra» (p. 68). La vida, se desprende de *Asklepios*, es una radical nostalgia, manifiesta en varios planos: nostalgia de la juventud, la adolescencia y la infancia propias, que, en Asklepios, corresponden a su dilatada vida en la Edad Antigua; nostalgia de los valores del mundo helénico, ya carentes de vigencia entre los modernos; y nostalgia del estado de inocencia natural, previo a la Historia.

Asklepios identifica juventud con razón, que cumple dos funciones: explicarse el mundo y proponer una moral. La «reflexión gozosa» y la búsqueda de la verdad, propias de la juventud, caracterizan al griego, de manera que «en cada hombre realmente joven [hay] una pequeña Hélade» (p. 171). La senda que propone Asklepios como modelo de conducta es la socrática; si Sócrates fue el más sabio de los griegos, según el Oráculo de Apolo, él, en palabras de Azenaia, es «el último y más verdadero y claro de los griegos» (p. 192). Tras los «acaecimientos irremediables» que, nos dice, le han apartado de la contemplación de su patria a través de los ojos de Azenaia —ellos le permitían olvidarse de su condición de exiliado—, Asklepios, en quien pugnan la no aceptación de la muerte y el desinterés por la vida, desde su retiro encara su muerte (cualquier muerte es «un acto cruel y estúpido», p. 226) como el definitivo fin de la Hélade.

La inteligencia va unida al candor. Asklepios, personaje que encarna «el candor que empieza» (p. 139) y la «disposición hacia lo existente» (p. 137), alude al decimotercer trabajo de Herakles, consistente en «viajar a Toledo, en el siglo XVI, y entender lo que viera» (*ibid.*). Aunque no ofrece más explicaciones de dicho viaje, en otro pasaje se extiende en una visión extremadamente crítica del mundo de la pintura del Greco, «soberbia de la tristeza trascendida a Moral, venganza de la ineptitud para los goces, glorificación de la insuficiencia y éxtasis de la nulidad» (p. 154). La España del siglo XVI, cuya expresión pictórica sería el microcosmos del pintor cretense, viene a ser la antítesis de la candidez intelectual helénica y, según parece sugerirse, los aborrecidos valores de esa España se mantienen vigentes en la España del franquismo desde la que escribe Miguel Espinosa («la mejor policía es un pueblo cansado e idiotizado por la palabrería y el miedo», p. 141).

Si Grecia se caracteriza por su «avidez del mundo», complementaria de su capacidad de «ensimismamiento», la «modernidad» se define, por el contrario, por su ineptitud para el entusiasmo y su radical cerrazón al mundo (pp. 147-148). En el concepto de avidez se cifra la cultura helénica, que aparece expuesta en el libro de Espinosa como un trabado sistema constituido por la relación armónica entre paisaje, mitología, actitud moral, organización política, arrebatos religiosos, búsqueda de la verdad, fascinación por la belleza, respeto a los

demás y libertad de reflexión, aunque, en último término, la Grecia de Asklepios-Espinosa consiste en una actitud vital que resulta de la reelaboración moderna del ideal del hombre capaz de desarrollar cabalmente todas sus capacidades. Esta búsqueda de un modelo intemporal de comportamiento es solidaria con una visión esencialmente pesimista de la historia desde la que el último griego, en su condición de desterrado, identifica el mal de la modernidad con el abandono de los valores que él mismo representa. Asklepios identifica la modernidad con el cristianismo, que sustituyó «la espontaneidad por la regla» (p. 117), la Naturaleza por la interioridad y «la vieja expectación y su inocente disposición» (p. 90) por la esperanza en «acontecimientos ultramundanos y fundamentales: la justicia final y una vida eterna» (pp. 90-91). El helenismo de Asklepios, por consiguiente, se opone explícitamente a la tradición del pensamiento cristiano, que, por su parte, se ha esforzado por subrayar sus vínculos con la antigua Grecia.

La actitud de Asklepios ante la realidad es interrogante, aunque sabe que no hay respuestas definitivas sobre el mundo o sobre nosotros. «Sin embargo, lo importante, lo decente y bueno es preguntar y preguntar» (p. 99). El espíritu se manifiesta a través de cuatro elementos que forman el alma humana: «el sentir estético, o emoción; el sentir del tiempo, memoria o conciencia de la continuidad; el sentir eidético, o intelecto; y el sentir ético, o conciencia del deber-ser» (p. 121).

Si la infancia es el «reino de la Naturaleza» (p. 133), la adolescencia supone el descubrimiento de la intimidad o «demiurgo», que Asklepios define como «revelación del ser en cuanto potencia de oposición» (*ibid.*). El contraste entre la realidad incolora del mundo moderno y la imagen nimbada de Grecia queda fijado de manera magistral en el pasaje en el que el Asklepios de la modernidad, sumido en la ensoñación en una aburrida tarde de escuela, experimenta la manifestación de su demiurgo como «presencia y hallazgo de la Hélade» (p. 134) y es interpelado por su maestro para que retorne de su ensueño. Asklepios se siente incapaz de abandonar su particular Arcadia:

«recordaba [...] las montañas, los bosques, los ríos y los caminos de Grecia; también, las misteriosas sendas, las viñas, los zarzales, tomillos, espliegos y otras yerbas y plantas descritas por Dioscórides. Vivía la humedad de las fuentes y lugares umbrosos; sentía caer los crepúsculos; oía los lejanos cantos que habitan la tarde; escuchaba el sonido del idioma y barruntaba el olor del ganado...» (p. 136).

El maestro acaba expulsando a Asklepios del aula, pero no consigue que su espíritu abandone la patria que ha elegido.

En la construcción de la vertiente ficticia de la obra, Espinosa se sirve, como medio para apuntalar el perfil y el discurso de Asklepios, de un conjunto de voces de personajes de la Antigüedad, un auténtico coro que otorga al libro una cierta configuración dramática. Dichas voces aparecen presentadas en forma de alusiones y citas textuales, la mayor parte de ellas apócrifas, que desempeñan en unos casos la función de *auctoritates* y en otros sirven para ilustrar la doctrina. En una ocasión, en el pasaje que presenta un parlamento del rey persa

Darío, dispuesto a invadir Grecia, el cometido es el opuesto, ya que Darío representa el prototipo del autócrata y la antítesis del espíritu helénico. Frente a la crítica que hace Darío del inconformismo de los atenienses, Asklepios afirma su voluntad insumisa, aprendida, según declara, de Prometeo, que se resume en el lema «¡No te obedezco!» (p. 185). Asklepios cita a más de un centenar de personajes distintos, bien a través de sus palabras textuales, bien de manera indirecta, a los que hay que añadir otros dieciséis personajes anónimos, incluido el mismísimo «demonio que tentó a Cristo» (p. 186). En la nómina se incluyen filósofos (el grupo más numeroso), poetas, autores trágicos, estadistas, científicos, historiadores, legisladores, escritores, artistas, algún dios olímpico y varios personajes legendarios y mitológicos. Todas las citas, fundamentalmente ficticias, concuerdan con el carácter del personaje en cuya boca se ponen y determinan la peculiar estructura del texto, basada en la alternancia entre las declaraciones de los personajes y la doctrina. No falta una colorida galería de personajes inventados, que, en hábil guiño al lector, suelen ir introducidos por una expresión que los saca del anonimato: «un cierto Atamantes de Tebas» (p. 212), «un tal Filoneo» (p. 83) o «la famosa y gentil Corina» («acusada», por cierto, «de tener palabras en la vagina», p. 74). El resultado del empleo de este procedimiento tiene algo de original *collage* próximo a la técnica cinematográfica de determinados documentales e informes periodísticos basados en la combinación del testimonio de distintas personas. Espinosa logra hacer hablar a Grecia, al menos *su* Grecia, que no por expresarse a través de testimonios apócrifos resulta menos auténtica.

En definitiva, el sistema de artificios que utiliza Espinosa para poner en pie la vertiente ficticia de *Asklepios* está al servicio de la búsqueda de la verdad que encarna su protagonista. El propósito es transparente desde las citas que encabezan el libro: una de *Las leyes*, de Platón, y la otra de los propios *Escritos* de Asklepios —obsérvese la combinación entre realidad y ficción—, en la que el personaje, en un poema en el que augura su resurrección (no en un sentido cristiano, sino de reivindicación del espíritu griego: «para que la ingenuidad prosiga», p. 7) y su reencarnación, aunque proyectada al ámbito celeste («en la Vía Láctea estaré, como ahora, / con la misma figura y el mismo carácter», *ibid.*). Un personaje del libro, el ficticio Timoleón de Circe, «el más verdadero y bueno entre los griegos» (p. 151), al que se dedica un breve párrafo, ilustra la intención moral de la obra y se perfila como un *alter ego* del propio Asklepios y un perfecto ejemplo del hombre sabio y equilibrado, condenado al olvido. El elogio del sabio que permanece oculto no impide una mirada irónica que, quizá sin pretenderlo, refleja el destino de autor recóndito del propio Espinosa: «¡Extraordinaria precisión la de este autor, cuyos escritos nadie conoce!» (*ibid.*).

A través de las palabras y las instantáneas de sus personajes, Espinosa logra crear una escritura con personalidad propia, comparable con un fray Antonio de Guevara, que se vale de una erudición falsa pero desbordante, en pro de la invención literaria y el regocijo del lector, y con la literatura concebida, al modo borgiano, como un palimpsesto en el que el chispazo creativo brota del juego de ecos de las voces de otros, reales o apócrifas. El gran acierto de *Asklepios* reside, al margen de la capacidad de Espinosa de sintetizar la deuda intelectual y moral que tiene la cultura contemporánea con el Mundo Antiguo, en su modo de crear la

atmósfera adecuada en la que la palabra es la base sobre la que se reconstruye la realidad. En tal reconstrucción es donde encaja perfectamente lo ficticio, no ya como mera ilustración segregada de la doctrina, sino como encarnación del sentido último de la obra. Esa es la Grecia que interesa a Espinosa, una Grecia recreada mediante la literatura, una Grecia viva, aunque está condenada a morir con Asklepios. El mundo que con él fenece posee el brillo seductor del mito, que no es mera fuente de recreación estética, sino espejo en el que se mira, con ojos desencantados, el hombre moderno.

¿Seremos capaces de recuperar el origen? La respuesta de Espinosa es pesimista: «Cuando el mundo no parezca nuevo, extenso ni profundo y misterioso, morirá el Espíritu del Primer Día de las Cosas, y, por tanto, Grecia. Vivir entonces será pesadilla» (p. 43).

*Alberto Rivas Yanes*  
CCE, Luxemburgo

## Música y poesía: el mito de Orfeo en Garcilaso

El mito de Orfeo<sup>1</sup> se halla presente en toda literatura, aunque, evidentemente, ha sido interpretado de diferentes maneras. En palabras de Luis Gil:

Pocos mitos como el de Orfeo habrán ejercido tan poderosa atracción a lo largo de la historia; pocos, también, de acuerdo con los cambios de mentalidad, se habrán prestado a enfoques tan diversos y a valoraciones tan distintas de los planos que en él se superponen.<sup>2</sup>

Su presencia ha sido constante en nuestra literatura, por lo que no podemos decir que el Renacimiento «recupera» este mito, ya que con cierta frecuencia aparece en la literatura castellana en la Edad Media.<sup>3</sup> Pero la interpretación que el Renacimiento nos dará del mito sí será en parte diferente a la de la época anterior, y, desde luego, en este tiempo pasará a ser uno de los mitos definidores del quehacer poético, y Orfeo la figura mítica con la que se identificarán músicos y poetas.

En la interpretación medieval Orfeo no es siempre considerado como músico y enamorado —características fundamentales en la lectura «clásica» del mito—, sino que su poder —gracias al cual logra entrar en los reinos infernales— está fundamentado en la magia o la «filosofía». Por ejemplo, en la *General Estoria*, Orfeo «desciende a los infiernos» por «su saber de philosophia, e por su magica, e por sos encantamientos e sus coiurationes».<sup>4</sup> El Renacimiento recupera lo que podemos llamar interpretación clásica del mito; es decir, la que centra su atención en la música —o la poesía—, el amor y la muerte.<sup>5</sup> Ovidio —*Metamorfosis*, libros X y XI— fue la fuente habitual en la Edad Media para esta narración mitológica. Ahora,

<sup>1</sup> El presente trabajo complementa y amplía el titulado «Algunos aspectos del mito de Orfeo en el siglo XVII», recogido en las Actas del Congreso celebrado en 1995 en la Universidad de Valladolid, «Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750», en prensa.

<sup>2</sup> Dentro del capítulo titulado «Orfeo y Eurídice (Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)», en su libro *Transmisión mítica*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 128.

<sup>3</sup> Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1947.

<sup>4</sup> Alfonso X, *General Estoria*, en *Antología*, ed. A. Bermúdez Vivar, Orbis, Barcelona, 1983, p. 151.

<sup>5</sup> Charles Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1989, p. 2.

además de una nueva visión —una visión diferente— de la fábula ovidiana, será una fuente muy importante la narración que de la historia de Orfeo y Eurídice hace Virgilio en el libro IV de las *Geórgicas*. Así, por ejemplo, este relato es traducido por Boscán e introducido en su «Fábula de Leandro y Hero».

Pero es en la obra de Garcilaso donde la historia de Orfeo llega a ser fundamental, y clave para la comprensión de alguno de sus poemas. Estudiaremos aquí a Garcilaso, cómo aparece en sus obras este mito, qué relación se establece entre el autor y Orfeo, cómo Garcilaso finalmente «hace suyo» el canto y la historia de Orfeo. Diferenciaremos entre dos grupos de composiciones poéticas: sonetos y canciones, por una parte; por otra las églogas. Ofrecen un tratamiento diferente del mito que estudiamos, relacionado, como veremos, con la perspectiva del autor ante el texto.

Encontramos entre los sonetos de Garcilaso algunos sobre temas mitológicos, tratados de una manera descriptiva, pictórica. Es decir, nos presentan «casos», sin establecer una relación con la situación del propio poeta. A esta categoría pertenecen dos de los llamados por Rafael Lapesa «sonetos clásicos»: el XII («A Daphne ya los brazos le crecían») y el XXIX («Passando el mar Leandro el animoso»).<sup>6</sup>

Pero también hay otros sonetos en los que la mitología sirve de ejemplo, de comparación con los sentimientos del poeta. Los personajes mitológicos no son el centro alrededor del cual se articula el soneto, sino que se establece una relación entre el mito y el «yo» del autor, el verdadero asunto del poema. Así el soneto XII («Si para refrenar este desseo»), en el que se alude a Ícaro y a Faetón, y el soneto XV, en el que se recogen elementos de la historia de Orfeo:

Si quejas y lamentos pueden tanto,  
que enfrenaron el curso de los ríos,  
y en los diversos montes y sombríos  
los árboles movieron con su canto;  
  
si convirtieron a escuchar su llanto  
los fieros tigres y peñascos fríos;  
si, en fin, con menos casos que los míos  
baxaron a los reynos del espanto;  
  
¿por qué no ablandará mi trabajosa  
vida, en miseria y lágrimas pasada,  
un corazón conmigo endurecido?  
  
Con más piedad devría ser escuchada  
la boz del que se llora por perdido  
que la del que perdió y llora otra cosa.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, en *Garcilaso: estudios completos*, Istmo, Madrid, 1985, pp. 154-159.

<sup>7</sup> Cito por la edición de Elías L. Rivers, Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Castalia, Madrid, 1981.

Algunos de los hechos de la historia de Orfeo se relacionan en los cuartetos: el poder de su canto sobre la naturaleza —ríos, árboles, fieras, piedras— e incluso sobre «los reynos del espanto». Pero en el primer terceto se relaciona este poder de Orfeo con la situación amorosa del poeta. El último terceto nos presenta una conclusión general de lo anterior. La base del soneto es, por tanto, la comparación del canto/llanto del poeta con el de Orfeo, y el deseo del poeta de que su poesía actúe sobre su amada como el canto de Orfeo sobre la naturaleza.

Garcilaso, de la narración mitológica, ha seleccionado algunos hechos: aquéllos que se refieren al poder del canto. Tenemos, pues, una interpretación «musical» del mito: una música que hace que los ríos se detengan, los animales escuchen, se abran las puertas del infierno... El poeta considera su poesía —su canto— equiparable al del músico. Si Orfeo logra conmovir a las divinidades infernales, el poeta debería ser escuchado por su amada, ya que no considera menor su sufrimiento, y el canto que de él nace. Pero aquí, en este soneto, el canto de Garcilaso no posee el poder del canto de Orfeo, a diferencia de lo que sucede en las églogas, como veremos.

Parecido es el inicio de la canción quinta:

Si de mi baxa lira  
tanto pudiesse el son que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
y la furia del mar y el movimiento,

y en ásperas montañas  
con el süave canto enterneciesse  
las fieras alimañas,  
los árboles moviesse,  
y al son confusamente los truxiese... (vv. 1-10)

De nuevo, un condicional «Si de mi baja lira...», en el que el poeta expresa el deseo de que su canto sea como el de Orfeo.

Las églogas nos presentan un mundo poético distinto, no sólo por la temática bucólica, sino a causa del diferente punto de vista que adopta Garcilaso. En los sonetos y canciones era el «yo» del poeta el protagonista. En las églogas el poeta actúa como narrador, —enlazando las diferentes secciones— y como «autor» en la introducción. En la égloga II el poeta no aparece tampoco como narrador, es una égloga que podemos denominar «dramática», «teatral».

El mundo pastoril es el mundo ideal de la posibilidad, en el que los deseos no sucedidos, no realizados en el mundo pueden —quizá— cumplirse. Mundo poético y mítico en el que el poeta puede «ser» otras personas —siendo él mismo—. Es a veces un mundo de «disfraces» cortesanos, otras —en la mejor poesía, como la de Garcilaso— mundo de disfraces «vitales»: el poeta «se desplaza» a varios pastores, vive en ellos. Éstos, a su vez, se desplazan a Orfeo.



Y, ahora sí, no desean tan sólo los efectos de su canto, sino que el mismo pastor —el pastor Nemoroso, Salicio o Garcilaso— es Orfeo, y Orfeo, Garcilaso.

El canto del pastor es el canto de Orfeo, produce los mismos efectos en la naturaleza que la música del héroe mítico. Así Salicio en la égloga I:

Con mi llorar las piedras enternecen  
 su natural dureza y la quebrantan;  
 los árboles parece que s'inclinan;  
 las aves que m'escuchan, quando cantan,  
 con diferente boz se condolecen  
 y mi morir cantando m'adevinan;  
 las fieras que reclinan  
 su cuerpo fatigado,  
 dexan el sossegado  
 sueño por escuchar mi llanto triste:  
 tú sola contra mi t'endureciste (vv. 197-210).

El canto del pastor conmueve a piedras, árboles, aves y fieras —al igual que en el soneto antes citado el canto de Orfeo—. El canto de los pastores y sus efectos nos llevan al recuerdo orférico, y a una de sus características más repetidas: la animación de la naturaleza, que escucha el canto/llanto del poeta. En las églogas Garcilaso es Salicio, y Garcilaso, como Salicio puede ser Orfeo. Es decir, Garcilaso —en los sonetos, en las canciones— no puede ser Orfeo. Nemoroso o Salicio sí pueden serlo, o, por lo menos, acercarse al poder del cantor de la mitología clásica. La palabra poética de Garcilaso necesita de un «contexto», un mundo —el pastoril— en el que vivir. Y en este mundo pastoril es fundamental —y natural a él— la figura de Orfeo, y su tratamiento diferente al ofrecido en los sonetos y en las canciones. Recordemos lo dicho antes: en las canciones y en el soneto Garcilaso deseaba que su canto fuera similar al de Orfeo. Ahora el canto de los pastores sí se acerca a ese canto ideal. Orfeo pertenece a este mundo de ninfas y pastores, Eurídice era una ninfa, Aristeo un pastor... es decir, si Orfeo «cantó» así, el pastor cantará como Orfeo, su música —su palabra— tendrán los mismos efectos —sin necesidad de recurrir a una comparación directa, como en el soneto antes citado—. En el ejemplo citado no hay alusión directa a la historia de Orfeo, reconocemos en las palabras del pastor el recuerdo de la música de Orfeo. Más ejemplos de esta misma égloga:

El dulce lamentar de dos pastores  
 Salicio juntamente y Nemoroso,  
 é de cantar, sus quexas imitando;  
 cuias ovejas al cantar sabroso  
 estaban muy atentas, los amores,  
 de pacer olvidadas, escuchando (vv. 1-6).

Aquí dio fin a su cantar Salicio,  
 y sospirando en el postrero acento,  
 soltó de llanto una profunda vena;

queriendo el monte al grave sentimiento  
 d'aquel dolor en algo ser propicio,  
 con la pessada boz retumba y suena;  
 la blanda Philomena,  
 casi como dolida  
 y a compasión movida,  
 dulcemente responde al son lloroso (vv. 225-234).

En la égloga II es Severo, el mago, quien tiene el poder de curar a Albanio. Encontramos aquí de nuevo un mundo mítico en el que la palabra, el canto de un pastor produce efectos mágicos en la naturaleza:

Este nuestro Severo pudo tanto  
 con el süave canto y dulce lira,  
 que, rebueltos en ira y torvellino,  
 en medio del camino se pararon  
 los vientos y escucharon muy atentos  
 la boz y los acentos, muy bastantes  
 a que los repugnantes y contrarios  
 hiziessen voluntarios y conformes (vv. 1161-1168).

Decíamos que Garcilaso no cita su historia —la de Orfeo—, ni se compara con él, se han transformado en uno solo los tres «personajes»: el poeta, el pastor y Orfeo. Por mediación del mundo pastoril hemos llegado a la «fusión mítica», un caso extremo de integración de poeta y mito, definido por Antonio Prieto: el poeta se desplaza a una figura mítica —Orfeo, su canto— para «significar», expresar sus sentimientos, para «desplazarlo luego a sí mismo y en ello representarse».<sup>8</sup> El poeta vive, se hace vida, palabra, en un tiempo que no es el suyo, un tiempo «eterno» —el tiempo del mito—. Así logra conquistar esa vida mítica, que le salva de las limitaciones de su propio tiempo.<sup>9</sup>

El poeta renacentista ha elegido a Orfeo para ese «desplazamiento» —siempre a través del mundo pastoril, como decimos—. ¿Por qué a Orfeo? Parece existir una tensión de la poesía hacía la música. La poesía en el renacimiento se quiere hacer canto, «son»:

Si de mi baja lira  
 tanto pudiese el son...

La poesía se une —idealmente— con la música. Recordemos unas palabras de George Steiner:

De las interacciones de la poesía con el lenguaje quiero abstraer un solo asunto: la idea de que la poesía lleva hacia la música, que se convierte en música cuando alcanza la intensidad máxima de su ser.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, II, Cátedra, Madrid, 1987, p. 382.

<sup>9</sup> Antonio Prieto, «La fusión mítica», en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Planeta, Barcelona, 1972, p. 187.

<sup>10</sup> George Steiner, «El silencio y el poeta», en *Lenguaje y silencio*, Gedisa, México, 1990, p. 71.

La poesía quiere ser música, es más, necesita serlo, especialmente en ese mundo pastoril —mítico— en el que —como en un principio— palabra y música iban unidas. Esta unión —ideal y ficticia— de palabra y música nos lleva a la Arcadia, a una lejana y perdida Edad de Oro. Aquí —en este mundo literario— la palabra encuentra en la música su perfecta expresión. Y Orfeo es el mito en el que se unen palabra y música, en un tiempo y lugar arcádicos. Así, la poesía bucólica se hará metáfora del canto, ya que —idealmente— es inseparable de la música. La naturaleza se conmueve con la música, siente con el poeta. El poeta renacentista desea que su amada, el lector —o el oyente— se conmuevan, sientan con él. Y el poeta se funde míticamente con el canto de Orfeo. No sólo un poeta —Garcilaso— sino la poesía de todo un siglo.

Hasta ahora no se ha considerado en su totalidad la historia de Orfeo, tan sólo lo que hace referencia al poder de su canto, referido a la naturaleza. No recoge el poeta el descenso a los infiernos: el canto que vence a la muerte. En la égloga III —una de las últimas obras de Garcilaso— se asume la totalidad de la historia del cantor tracio: el poder de su canto, sí, pero también el viaje al mundo de ultratumba para rescatar a la amada muerta. Recordemos brevemente el «argumento» de esta égloga. Tras una introducción —en la que el poeta dedica y presenta su obra— se nos describen los tapices que cuatro ninfas tejen a la orilla del Tajo: el primero con la historia de Orfeo y Eurídice; el segundo, Apolo y Dafne; Venus y Adonis el tercero. En el último —y más extenso— ya no encontramos personajes mitológicos, sino históricos: se relata la historia de Nemoroso y Elisa, y la muerte de ésta —es decir, la historia de Isabel Freyre y Garcilaso. Aparecen dos pastores, Tirreno y Alcino, que alternan sus estrofas en un canto amebeo.

En la introducción el poeta —su canto— vencerá el olvido producido por la muerte y las aguas del Leteo:

Aquella voluntad honesta y pura,  
ilustre y hermosísima María,  
qu'en mí de celebrar tu hermosura,  
tu ingenio y tu valor estar solía,  
a despecho y pesar de la ventura  
que por otro camino me desvía,  
está y estará tanto en mí clavada,  
quanto del cuerpo el alma acompañada.

Y aun no se me figura que me toca  
aqueste officio solamente'n vida,  
mas con la lengua muerta y fría en la boca  
pienso mover la voz a ti debida;  
libre mi alma de su estrecha roca,  
por el Estygio lago conduzida,  
celebrando t'irá, y aquel sonido  
hará parar las aguas del olvido (vv. 1-16).

El poeta se presenta como un nuevo Orfeo victorioso que, a través de la poesía, vence a la muerte, al tiempo. La voz del poeta rescata a la amada del olvido, la hace poesía, «son», que, repetido, la hará —les hará— vivir eternamente. Estos versos iniciales, en los que de nuevo el poeta se une a Orfeo, tiene relación con el posterior desarrollo de la égloga. Enlazando con estas octavas preliminares, el primer tapiz representa la historia de Orfeo y Eurídice:

Phillódoce, que assí d'aquellas era  
 llamada la mayor, con diestra mano  
 tenía figurada la ribera  
 de Estrimón de una parte el verde llano,  
 y d'otra el monte d'aspereza fiera,  
 pisado tarde o nunca de pie humano,  
 donde el amor movió con tanta gracia  
 la dolorosa lengua del de Tracia.

Estava figurada la hermosa  
 Eurídice, en el blanco pie mordida  
 de la pequeña sierpe ponçoñosa,  
 entre la yerba y flores escondida;  
 descolorida estava como rosa  
 que ha sido fuera de sazón cogida,  
 y el ánima, los ojos ya bolviendo,  
 de la hermosa carne despidiendo.

Figurado se vía estensamente  
 el osado marido que baxava  
 al triste reyno de la escura gente,  
 y la muger perdida recobrava;  
 y cómo, después desto, él, impaciente,  
 por mirarla de nuevo, la tornava  
 a perder otra vez, y del tyrano  
 se queixa al monte solitario en vano (vv. 121-144).

En el último tapiz el poeta recrea la muerte de Isabel Freire, también con recuerdos del pasaje virgiliano de la muerte de Orfeo. Como Orfeo, ya despedazado, repetía el nombre de Eurídice, aquí

se aflige Nemoroso  
 y llama «Elissa»; «Elissa» a boca llena  
 responde el Tajo...<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Vv. 244-246. Virgilio: *Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat, Georgicas, IV, vv. 525-526.*

Se ha señalado en numerosas ocasiones la intención del poeta al unir su historia a las mitológicas narradas en primer lugar: se pretende una «mitologización» de la figura amada del poeta, es situada en el mismo nivel que los personajes mitológicos anteriores. Pero se debe relacionar este hecho con los versos iniciales de la égloga. Al igual que Orfeo rescató a Eurídice del Orco con su canto, así Garcilaso da «vida mítica» a su amada muerta: el poeta y su amada son elevados por la poesía a la categoría de personajes míticos: alcanzan, a través de la poesía, la eternidad del mito —como Orfeo logra rescatar, con el canto, a Eurídice de la muerte—. Idea que, como decíamos, está en el inicio de la égloga: el poeta vence a la muerte —el olvido— gracias a su canto.

En esta —quizá— su última obra, Garcilaso no sólo recoge ya al pastor-Orfeo de las églogas que conmueve a la naturaleza; ahora el poeta, seguro de su arte, también hace suya la vuelta a la vida —aquí no fallida— de la amada: gracias a la eternidad de la palabra poética, Garcilaso —nuevo Orfeo— hace llegar a Elisa hasta nosotros, conmoviéndonos, como Orfeo conmueve a la naturaleza e intenta rescatar del infierno —el olvido— a Eurídice.

*José Ignacio Sanjuán Astigarraga*

## El mito griego de *Océano* en la literatura canaria (I)

Como señala el profesor Páez Martín<sup>1</sup> las Islas Canarias entran en la cultura occidental por la puerta de la leyenda. El escritor canario siempre tiene presente ese pasado legendario, esa vinculación a lo griego. Porque uno de los rasgos dominantes que configuran y conforman la identidad canaria es el atlantismo, el vivir en el mar, en este Océano mítico que no es el Mare Nostrum latino, del que apenas hay referencias en nuestra literatura, sino el Océano Atlántico infinito que arroja un archipiélago mitificado.

Las primeras referencias al Océano en la Literatura canaria se producen a partir del siglo XVI dentro de la poesía épica renacentista, concretamente en las producciones de Cairasco de Figueroa, Antonio de Viana y Silvestre de Balboa. Estos autores, mediante su poesía, integran a través del Océano Atlántico, visto desde el prisma mitológico, el ámbito y el sentir canarios. Este elemento marino, consustancial a las islas, viene dado unas veces como modelo, otras como tópico y fuente, y, finalmente, como referente estilístico y estético.

Cairasco de Figueroa (1538-1610),<sup>2</sup> considerado por algunos como el más fértil lírico canario de todos los tiempos, presenta en su *Templo Militante* una vaga descripción de esta divinidad marina cuando dice:

... a un templo me llevaron de Canaria,  
que está a la parte do Titán clarífico  
en el ocaso baña el carro espléndido.  
Hace en aqueste puerto el mar cerúleo  
un ancho seno y sale un promontorio  
gran trecho por las ondas del océano, ...

La denominación de Océano, sin embargo, alcanza una mayor concreción en los poemas *San Pedro Mártir* y *Cantores*:

<sup>1</sup> Cf. J. J. Páez Martín, «Tradición Clásica y literatura canaria», J. M.<sup>a</sup> Maestre-J. Pascual (coords.): *Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, p. 719.

<sup>2</sup> Cf. Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Antología Poética*, edición de Ángel Sánchez, Madrid, 1989.

Désta y de otras muchas calidades  
 que por el globo esférico se esparcen  
 juntó Naturaleza las mejores  
 y, dellas hecho un admirable mixto,  
 las puso todas en un chico asiento  
 que está en el mar *Atlante*, a quien por nombre  
 dio la gentilidad Campos Elíseos,  
 por su temperie y fértil abundancia.

—  
 A la una baña el norte  
 a la otra el mar de Atlante:  
 es la una Inglaterra,  
 la otra, Canaria grande.

En *Las grandezas de Nivaria* se configura la presencia mítica con la realidad geográfica, y frente al mítico mar de Atlante de los poemas anteriores, surge el Atlántico mar del ámbito insular:

Yace en el gremio (Consistorio Santo)  
 del *Atlántico* mar, al occidente,  
 la mayor de las ínsulas Canarias  
 que, a la sombra del trópico de Cancro  
 (cuya figura todas siete abraza  
 y aun ellas entre sí casi la forman),  
 se van del este a oeste una tras otra  
 en casi igual distancia descubriendo.

Finalmente, *Las siete islas* manifiesta una denominación poco utilizada en toda la poesía canaria para referirse al señor del mar:

Con ademán gallardo y rico adorno  
 de nácar, de coral, de perlas y ámbar,  
 salieron al sarao siete nereidas,  
 hijar del mar de la Misericordia.

Silvestre de Balboa (1563-1649) en su *Espejo de Paciencia*,<sup>3</sup> obra épica que supone el arranque de la poesía cubana en las postrimerías del siglo XVI, con sus 1.213 versos, hace patente la chispa renacentista que adopta el núcleo griego y latino como patrón de referencia, una referencia que tiene como escenario el paisaje de dos islas: Gran Canaria y Cuba.

<sup>3</sup> Cf. Silvestre de Balboa, *Espejo de Paciencia*, edición de Lázaro Santana, Madrid, 1988. Además puede verse mi artículo «Elementos míticos y paralelos estructurales en la obra épica *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa», J. M.<sup>a</sup> Maestre-J. Pascual (coords.): *Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, 1021-1031.

El propio Balboa indica en la advertencia al lector que «Fingí... que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al Obispo, ...». Dos islas en medio del ancho Océano Atlántico que mediante su unión con Tetis y a través de su descendencia se hace notorio a lo largo del poema:

Luego por todo el reino de Neptuno  
 La fama publicó caso tan feo;  
 El cual con Thetis, Palemón, Portuno,  
 Glauco, Atamantes, Doris y Nereo  
 Y las demás deidades de consumo,  
 Pherco, Salacia, Brontes y Proteo,  
 Las focas y nereidas en concierto  
 Llegaron a la nave de Gilberto.

En la segunda mitad del siglo el poeta tinerfeño Antonio de Viana (1758-1650)<sup>4</sup> compone el que ha sido considerado como el verdadero poema épico de Canarias, *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, Conquista de Tenerife y apareamiento de la imagen de Candelaria*. En el canto primero, tras la *recusatio* y la invocación a las Musas, se dice:

En el *océano mar*, término Adlántico,  
 yacen en medio de las ondas varias,  
 a quien resisten firmes y altas rocas  
 de pardas peñas y arenosas playas,  
 las islas: son Canaria, Tenerife,  
 Palma, Gomera, Hierro, Lanzarote,  
 Fuerteventura, tan cercanas de África, ...  
 (vv. 23-29)

Este poema, de carácter pretendidamente culto como los de Cairasco y Balboa, viene precedido por un soneto de Lope de Vega Carpio dedicado al bachiller Antonio de Viana y que recogemos en su totalidad por cuanto alude al elemento marino de Océano:

Por más que el viento entre las ondas graves  
 montes levante, y con las velas rife,  
 vuela por alta mar, isleño esquife,  
 a competencia de las grandes naves.  
 Canta con versos dulces y suaves  
 la historia de Canaria y Tenerife,  
 que en ciegos laberintos de Pasife  
 da el cielo a la virtud fáciles llaves.  
 Si en tiernos años, atrevido al Polo,  
 miras al Sol los rayos orientales,

<sup>4</sup> Cf. Antonio de Viana, *Antigüedades de las Islas Afortunadas I*, edición de Rosa María Alonso, Madrid, 1991.



en otra edad serás su *Atlante* solo:  
*Islas del Océano*, de corales  
 ceñid su frente, en tanto que de Apolo  
 crece, a las verdes hojas inmortales.

Los autores canarios del Neoclasicismo continúan con la imitación de los grandes clásicos aunque de manera distinta. Se rompe ya con el rígido esquema del convencionalismo épico y entra en juego la composición lírica anacreóntica que se extenderá hasta los autores románticos. El siglo XVIII nos muestra a una de las figuras ilustradas más importantes de la literatura canaria, a Viera y Clavijo (1751-1813), imitador y recreador de toda esta tradición anacreóntica neoclásica inspirada por el buen gusto francés imperante entonces. Pero pronto la llegada del Romanticismo en Canarias cuestionó con su impronta los modelos clásicos. El afán reivindicador de lo autóctono de las actitudes románticas, la exaltación de lo propio llevó a la poesía canaria del siglo XIX a una vuelta al indigenismo, a la devoción por el paisaje local y el pasado heroico de los guanches. El poema *Canarias* de Nicolás Estévanez, primer eslabón y paradigma de esta corriente, recurre de nuevo a la fuente clásica cuando canta al mar, pues se trata de un Océano mítico, plagado de tritones y nereidas. Otros dos poetas regionalistas amantes de lo autóctono, José Tabares Bartlett y Antonio Zerolo,<sup>5</sup> reinciden en la concepción clásica griega de los dos elementos geográficos fundamentales del paisaje de las Afortunadas y la expresión poética se les carga de referencias mitológicas. El primero describe el alumbramiento del Teide del siguiente modo:

Y lanzaste al nacer, febril e insano,  
 estentóreos rugidos infernales,  
 fraguó tu ajuar el tórrido Vulcano  
 y tuviste por aguas bautismales  
 las aguas del *Atlántico Océano*.

Antonio Zerolo dibuja igualmente en su poesía un fantástico cuadro marino formado esencialmente por sirenas, tritones y nereidas que cantan las excelencias de unas Islas Afortunadas en medio del ilimitado Océano.

Pronto la literatura canaria recibirá el influjo del Modernismo asimilado de Rubén Darío y los patrones del Parnasianismo francés con el culto a la belleza y la práctica del «arte por el arte». El uso de alusiones y referencias al mundo grecolatino se evidencian ahora como motivo estético. El clasicismo desemboca en una vertiente connotativa de estética. Y es precisamente la poesía de Domingo Rivero (1852-1929),<sup>6</sup> una escritura tan fragmentariamente comunicada, la que condicionó el devenir estético de las generaciones de la lírica canaria que se escalonan desde el Modernismo hasta nuestros días. La poesía riveriana, esencialmente modernista, en cuanto trata de reubicar el pasado en el presente, acostumbra a interpretar la realidad a través de objetos individualizados, como microcosmos simbólicos que permiten una

<sup>5</sup> Cf. María Rosa Alonso, *Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, 1991, pp. 51-92 y 117-170.

<sup>6</sup> Cf. Domingo Rivero, *Poesías*, edición de Eugenio Padorno, Madrid, 1991.

concatenación de semejanzas y oposiciones. El recuerdo de la niñez y juventud, proyectado más allá del tiempo histórico, se inserta en una territorialidad mítica. La territorialidad del mar que nos rodea sirve a Rivero de puente entre su intimidad y la trascendencia del Océano que nos gobierna. Así en el poema *Como las olas* indica:

Son nuestras vidas,  
como las olas, afán y espuma.  
Las olas nacen, diciendo «ahora»  
y pronto mueren diciendo «nunca».

Pero tal vez el poeta canario que recogió y se vio condicionado ante estos presupuestos como depositario de toda una tradición mítica y mitológica, calificado como pintor del Atlántico, fue Tomás Morales (1884-1921). Mediante un verso que se adapta al sistema cuantitativo clásico, especialmente al ritmo de los anapestos en hexámetros de cinco pies y con el contrapunto de una sílaba hipermétrica, el tema del mar como mito está presente en sus numerosas composiciones. Quizá la más representativa de las piezas relativas al mar sea *Oda al Atlántico* junto con *Las Rosas de Hércules*.<sup>7</sup> Con todo el esplendor de los mitos marinos el Mar aparece como objeto personal de amor, de pasión juvenil, de fuente de fortaleza, y se le invoca una vez como camarada y otra vez como padre:

El Mar: el gran amigo de mis sueños, el fuerte  
titán de hombros cerúleos e imponderable encanto:  
En esta hora, la hora más noble de mi suerte,  
vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer mi canto  
El alma en carne viva, va hacia ti, mar agosto,  
*¡Atlántico sonoro!* Con ánimo robusto,  
quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío.  
Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño:  
¡Mar azul de mi Patria, mar de Ensueño,  
mar de mi Infancia y de mi juventud... Mar Mío!  
(Canto I)

Tres ideas convergen en el poema dispuesto significativamente en 24 cantos: la primera basada en los elementos culturales mítico-literarios y científico-naturalistas, representados por las conocidas figuras de Poseidón, Apolo y las deidades marinas y ciertas referencias a los primeros días de la creación; la segunda muestra el antagonismo dramático del poeta con el Mar conquistado por el mito de la Nave; la tercera descansa en la colectividad formada por los trabajadores de la mar, donde la acción se ha convertido en el dominio de la circunstancia. El poeta se considerará, en la última estrofa, como un luchador cuando saluda al Océano como padre. La mar se muestra ahora como esposa fiel, como un tálamo donde se cumplen las ansias de unión genesiaca con la mar-esposa-madre, engendradora de la vida o sepultura, y

<sup>7</sup> Cf. Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, edición de Sebastián de la Nuez, Madrid, 1990.

regazo del claustro materno. Como señala Sebastián de la Nuez,<sup>8</sup> una vez más lo genésico se une con la muerte; triunfo, en el inconsciente, del Océano, como ocurre en todos los mitos religiosos arcaicos, símbolos de la periodicidad del nacer y del morir, correlativo con el flujo y el reflujó de las mareas y de la mujer; última posesión definitiva que cierra el ciclo formal y significado del poema.

El mar de Tomás Morales metamorfosea el mítico Océano de mero paisaje en ambiente, en espacio vital por el que se encamina el poeta desde su juventud. El Mar de la *Oda al Atlántico* es un resumen y síntesis de todos los mares imaginados, vividos o soñados por el poeta, cuya culminación enlaza los tres aspectos de una única existencia: Mar-Hombre, Mar-Tierra, Mar-Destino.

Entre la isla, el Océano, y la Naturaleza, alcanzó el sentido de lo cósmico, momento en que canta los grandes temas con su más potente voz, y especialmente uno de ellos: El Atlántico:

Y en medio, el Dios. Sereno,  
 en su arrogante senectud longeva,  
 respira a pulmón pleno  
 la salada ambrosía que su vigor renueva.  
 Mira su vasto imperio, su olímpico legado  
 —sin sendas, sin fronteras, sin límites caducos—;  
 y el viento que a su marcha despierta inusitado,  
 le arrebata en sus vuelos el manto constelado,  
 la cabellera de algas y la barba de fucos...  
 Tiende sobre las ondas su cetro soberano;  
 con apretada mano,  
 su pulso duro rige la cuadriga tonante  
 que despide en su raptó fugaces aureolas  
 o se envuelve en rizadas espumas de diamante...  
*¡Así miró el Océano sus primitivas olas!*

(Canto V)

*¡Atlántico infinito, tu que mi canto ordenas!*  
 Cada vez que mis pasos me llevan a tu parte,  
 siento que nueva sangre palpita por mis venas  
 y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte...  
 El alma temblorosa se anega en tu corriente.  
 Con ímpetu ferviente,  
 henchidos los pulmones de tus brisas saladas  
 y a plenitud de boca,  
 un luchador te grita ¡padre! desde una roca  
 de estas maravillosas Islas Afortunadas...

(Canto XXIV)

<sup>8</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 31.

Este Océano sonoro e infinito que renueva su vigor mediante su salada ambrosía es una constante en la literatura canaria tanto desde el punto de vista de nuestra configuración geográfica como desde la perspectiva mítica. Así Tomás Morales representa no sólo el rapsoda lírico por excelencia, sino también el aedo épico que exaltó poéticamente su estricta nacionalidad dentro de un modernismo de signo muy particular, integrando nuestro Océano en una configuración cultural y de estirpe clásica. De este forma sus poemas al mar le procuraron el epíteto de «cantor del Atlántico».

Junto a Tomás Morales y Alonso Quesada (1886-1925),<sup>9</sup> un tercer nombre se une al movimiento modernista en Canarias: Saulo Torón (1885-1974),<sup>10</sup> quien dedica precisamente a Morales su libro *El Caracol encantado*; es el poeta de la melancolía oceánica, y tal vez por ello mismo entregado a la más arriesgada empresa en el universo del poema, el pensamiento, poeta para quien la fidelidad y la amistad es uno de los valores máximos. Calificado en ocasiones como el precursor de la visión lírica y subjetiva del mar Atlántico, Valbuena Prat indica acertadamente sobre él: En la poesía canaria se dan dos momentos respecto a la interpretación del mar. Se empieza por cantar al puerto, a la nave, a los hombres de mar, o, a lo sumo, a un mar clásico, retórico, mitológico que en un modo de antropomorfismo se le supone «como un viejo camarada de infancia». Después se llega a la esencia del mar mismo, esfumante, panteísta, lírica. Saulo Torón en *El Caracol encantado* (1918-23; publicado en 1926) nos da un poema exclusivamente oceánico. La obra, concebida y ejecutada musicalmente, es una sinfonía marina, a base de dos temas de nostalgia, irisaciones, nubes, espuma, noche, misticismo: sobre estas melodías, persiste eterna, inmensa, monocroma, la armonía de las olas del mar. Se reivindica la poesía marina para mitigar el provincialismo y la sequedad de una Iberia triste, con apariencia de eternidad a pesar de la atención que Saulo Torón dio siempre al paso del tiempo, pues la vida es efímera y «como la espuma se deshace».

El mar de Torón es como un cielo encantado, como un espacio para el pensamiento, y este pensamiento, como el padre Ulises, es el que gobierna el rumbo de una poesía concebida, a la manera de Dante, como navegación: el periplo de un corazón marinero.

El preludeo de *El caracol encantado* es de por sí harto significativo:

El mar es a mi vida  
lo que al hambriento el pan;  
para saciar mi espíritu  
tengo que ver el mar.  
El mar me da la norma  
y el ansia de vivir:  
su majestad es ciencia  
suprema para mí.  
Palabras de los siglos,

<sup>9</sup> Cf. Alonso Quesada, *Insulario*, edición de Lázaro Santana, Madrid, 1988.

<sup>10</sup> Cf. Saulo Torón, *El caracol encantado y otros poemas*, edición de José Carlos Castaño, Madrid, 1990.

obras de eternidad,  
 ¿qué sois ante la inmensa  
 sublimidad del mar?  
 Partículas del polvo  
 que el viento alza al barrer,  
 que al sol brillan un punto  
 y luego no se ven.  
 El mar es lo diverso;  
 lo eterno está en el mar;  
 es múltiple, absoluto,  
 y siempre universal.  
 Yo he visto al mar alzarse  
 soberbio de altivez;  
 y luego, humildemente,  
 tenderse ante mis pies.  
 El mar guarda secreto  
 de toda comprensión;  
 su espacio es el palacio  
 de la imaginación.  
 El mar del mediodía  
 radiante en claridad,  
 es un influjo activo  
 de vida y ansiedad.  
 Y en el ocaso de oro  
 y en la mañana azul,  
 el mar es siempre norma  
 de fuerza y de salud.  
 Yo al mar le debo entera  
 mi vida, que es un mar:  
 un mar de sentimiento  
 y de serenidad.  
 Por eso el mar ejerce  
 en mí tanta atracción...  
 Lo que hay dentro de mí  
 es mar y corazón.

Pero si el mar Atlántico es para Saulo Torón lo eterno y lo universal, la vida y el ansia de vivir, para Pedro Perdomo Acedo (1897-1977)<sup>11</sup> el símbolo del agua deja de ser fecundante y vital para erigirse como un denso vidrio que separa la vida de la muerte. Su poesía metafísica, en cuanto que se evade de una realidad para buscar un mundo inasequible con los recursos que la lengua le proporciona, pese a contener un suave tinte romántico y alguna que otra evocación juanramoniana, no pierde los motivos propios de la poesía insular. Poco hay en él del moder-

<sup>11</sup> Cf. Pedro Perdomo Acedo, *Antología Poética*, edición de Manuel Alvar, Madrid, 1990.

nismo deslumbrador de Tomás Morales o de las sinfonías cromáticas de Néstor; el mar de Perdomo es otra cosa, tal vez menos espectacular, pero más hondamente humana. Nuestro poeta no siente inventadas mitologías, sino cotidianas presencias, tantas que hace una hipóstasis serena del viejo capitán con su barco. El mar es la infinita soledad que reclama los más altos pensamientos y el viejo capitán se siente atraído por la voz de la inmensidad. Se podría hacer un rico glosario con las mil palabras del metalenguaje náutico con las que Perdomo enriquece su texto. Buceador de Dios bajo la soledad implacable de Lanzarote se centra en la serenidad augusta del mar. Yaveh había dicho al mar: «Tu no irás lejos», pero, al morir, el viejo capitán, tenía que salvar las cercas de los océanos y alcanzar al Dios que había puesto cancellas a las aguas.

El mar contempla «la singladura eterna de las almas», mientras el viejo capitán, liberado de pasiones, «acaba de morir de sed de océanos». *Mar Migado, Rapsodia Náutica, una mostaza de arena enyugando el océano*, son una muestra clarividente de este sentimiento oceánico. Reproducimos aquí el último de los citados:

COSTA expansiva y libre de mi ciudad, ¡mi puerto!  
 venera siempre a cuantos humildes o atrevidos,  
 con flotantes redientes llevaron a cogüelmo  
 la santa soledad comunicada  
 y el cinturón del agua aisladora rompieron.  
 Tal vez sin paz llegaron sin ser escogedores  
 para esconder de prisa una gota de miedo  
 que aumentó de volumen al rodar en las dunas,  
 mas dinámicamente fueron nuestros  
 y al servir a la ecúmene  
 desde los pomposados gabarrones de hierro  
 armas nos dieran esperanzadoras  
 para ver, como Adán vio la tierra creándose,  
 una mostaza de arena enyugando el *Océano*.

Contemporáneo suyo, pero inserto e influenciado por la Vanguardia, Pedro García Cabrera (1905-1981) se integró en el más atinado de los nuevos movimientos: el Creacionismo. El desentrañamiento del mito basado en que «una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difuminio fatal» sirve para desterrar lo geográfico concreto por la abstracción del todo a partir de la validación de las partes. Se cree en la prospectiva de lo atlántico, que reivindicara Francisco María Pinto a finales del siglo XIX.

*Dársena con despertadores*<sup>12</sup> es el único libro verdaderamente surrealista de García Cabrera. El escritor es un mero juguete de sí mismo que ordena lexemas de variada procedencia para combinarlos en una sintaxis lógica en la que todo cabe. La conciencia de que la lengua no sólo

<sup>12</sup> Cf. Pedro García Cabrera, *Transparencias. Dársena. Entre 4 paredes*, edición de Domingo Luis Hernández, Madrid, 1990.

soporta el disparate cuando lo produce sino que, además, le da sentido, a pesar de la negación de su utilidad denotativa, forma parte de este simple discurrir y de la esencia del arte mismo. Se producen relaciones cíclicas con los elementos y las formas consustanciales a su poesía más excitante, esto es, el mar, y otras especificaciones relacionadas con él, la isla con sus aditamentos y la libertad como meta colectiva y fundacional («oraciones marinas, bajo el mar hay tres estaciones, mi mano convertida en isla, todo lo que soy —pluma, punta, jilguero encadenado— es función de mi altura sobre el nivel del mar»).

El desasosiego circundante es causa al mismo tiempo de desasosiego poético: «La mar salva o ahoga, pero no es artesana de sueños. Si quieres libertad hazla en ti mismo».

El mar se convierte así en el elemento de viaje que alerta de los efectos cosmopolitas, de la unción universal, de la hermandad con lo otro, del truncado aislamiento, vehículo de atracciones, profundidad, arcano mitológico y ser que compendia lo incógnito en que el ser depositará la esperanza personal y colectiva.

El poema *A Orillas del Mar* inserto dentro del libro *Entre cuatro paredes* compendia la concepción marina de Pedro García Cabrera:

Ni la mar ni mi esposa  
han nacido para las convenciones,  
no heredaron tamaña servidumbre.  
Las dos son una misma llegando y sonriendo,  
tienen un viejo aire de familia,  
esa fisonomía de rumores  
del que se acuna un alma de vaivenes.  
No son esa llanura  
que se puede cruzar a cualquier hora,  
que admite sin protesta  
el yugo arado.  
Las dos son un camino desde la soledad.  
Lo he aprendido esta tarde,  
cuando aquella bañista  
cortaba con brazadas de combate  
el mirafondos de la luna llena.  
Escarbaba las olas,  
se batía con ansia,  
destruía las curvas de la mar.  
Mi compañera, no. Le daba al agua  
su presencia interior,  
la desnuda templanza del que arena se sabe,  
del que ha peregrinado formas, cumbres y espigas  
desde el inmenso mundo de una lágrima.  
¿Pero a qué habrá venido  
esta hormiga a la playa,  
ahora que sube la marea

y no podrá ganar la seca orilla  
antes de que la envuelvan las espumas?  
¿Habrás intuido que fue un rumor también,  
una larvada brizna de silencio,  
y que cansada de bregar a ciegas  
vuelve a buscar, al cabo de los siglos,  
la sumergida oscuridad materna,  
ese cerrado vientre que nos tiende sus olas  
hacia el día que sueña nuestra noche?

En este recorrido retrospectivo por la literatura canaria ha quedado patente la impronta de este mito griego en la configuración cultural del Archipiélago Canario, que no en balde reza en su escudo una única palabra definitoria de su sentir: *Océano*.

*Germán Santana Henríquez*  
Universidad de Las Palmas de G.C.





**PERVIVENCIA  
EN LA EMBLEMÁTICA  
DE MOTIVOS  
DE LA ANTIGÜEDAD**



## Los emblemas de los Reyes Católicos

La Historia de la España medieval no puede decirse que sea fértil en remembranzas de la Antigüedad. El pasado clásico, anegado por la marea musulmana, se sumió en tal olvido que, al producirse el reflujó, el modelo a imitar lo constituyeron no los romanos, sino los visigodos<sup>1</sup>: mientras que el resto de Europa se forjó a placer antepasados griegos o latinos, los españoles alardearon de descender de los godos,<sup>2</sup> que era, en definitiva, la única manera de legitimar la

\* Quiero agradecer los comentarios que me han hecho los profesores que han leído o con los que he discutido el tema de este trabajo: E. Cabrera, J. Yarza, N. Salvador.

<sup>1</sup> Curiosamente, los calcos aumentaron conforme la leyenda se fue apoderando del contenido histórico. En Castilla se empezó por recurrir a Hércules, en fácil expediente ya rechazado por L. Valla (*De rebus a Ferdinando Hispaniarum rege et maioribus eius gestis... libri III*, Florencia, 1528, ff. 4v-5r [reimpr. Bottega d'Erasmus, Turín, 1962]; obsérvese que la única historia que tenía en su corte Alfonso el Magnánimo era la *Crónica General* de Alfonso X el Sabio [Valla, carta a Blondo del a. 1444: *ibidem*, p. 119, 412]). Después se adaptaron con descaro al suelo hispano los notables lances y episodios que brindaba la Antigüedad. De todos es conocido el consejo que dio el abad de Tomeras al mensajero de Ramiro el Monje (A. Durán, *Romancero general*, n.º 1220 [BAE XVI, p. 206]):

El abad no le responde  
 En la huerta sólo entraba,  
 El mensajero con él  
 Que respuesta le demanda.  
 El abad lo despachó  
 Sin hablarle una palabra:  
 La respuesta que le diera  
 Fuera cifra bien cerrada,  
 Que sacando allí un cuchillo  
 Las ramas altas cortaba.

Pues bien, se trata de una desvergonzada repetición de la famosa respuesta de Trasibulo a Periandro (Heródoto, V 92 Z), que ya imitaron los historiadores romanos en la contestación de Tarquinio el Soberbio a su hijo (Tito Livio, I 54, 5 ss.); y aun habría que ver si esta dramática historia clásica no influyó de alguna manera en el relato que de la matanza de Ukba (que recuerda también a la Jornada del Foso toledana) hicieron Rasis y la *Crónica* de 1344 (cap. CXIII y CCXXVI de las versiones M y U respectivamente, cf D. Catalán-M. S. de Andrés, *Crónica General de España de 1344*, Madrid, 1970, p. 168 ss.).

<sup>2</sup> Así cantó fray Íñigo de Mendoza a Fernando el Católico como «rey venido del linaje de los godos» (*Coplas*, 35 [p. 330 Rodríguez Puértolas]); y Juan del Encina exaltó a Fernando e Isabel como «claridad de los godos» (*Cancionero*, f. 97r).

Reconquista. Así fue como incluso a la llegada del Humanismo quedó en la Península Ibérica un fuerte poso medieval, que impregna de un sabor característico todas las manifestaciones culturales de nuestros antepasados. Esta notable ambivalencia la vamos a percibir también en la elección de los emblemas por parte de los reyes, tema que, por su trascendencia política, hace tiempo que me interesa profundamente.

## I. EL MARTILLO Y EL YUNQUE

Empecemos por la divisa más olvidada. Según Juan de Horozco y Covarrubias,<sup>3</sup> «el rey Cathólico usó un tiempo una empresa de la yunque y del martillo, y d'ella no ay mucha memoria, ni aun era tan propia a tan gran príncipe». Juan de Solórzano Pereira, sin compartir a lo que parece las reservas de Horozco, recreó la divisa de la siguiente manera:

*Malleus iste —uides?— dura quem incude gerebat  
Ferdinandus honos gloriaque Hesperiae,  
Ostendit quandoque pati quandoque redire<sup>4</sup>  
Vltiores scelerum iure petente Ducis.  
Omnia tempus habent, habet et sua tempora Tempus  
Cuncta nec ulcisci nec simulare decet.<sup>5</sup>*

En efecto, consta que Fernando el Católico se sirvió de este emblema (o al menos de la metáfora del yunque) en los comienzos de su reinado, como anuncio y primicias de su programa político. En abril de 1475 se celebraron unas justas fastuosísimas en Valladolid, en el curso de las cuales se vieron «çimeras de las más nuevas invenciones que pensar se podieron, y las letras de sus trobas y motes de las mejores graçias y más linda novedad... que jamás en España en ningunas fiestas se sacaron»<sup>6</sup>; el jovencísimo rey, haciendo gala de cortesanía, pero también de firmeza de intenciones, llevó por cimera del yelmo un yunque y lució un mote que significativamente decía:

*Como yunque sufro y callo  
Por el tiempo en que me hallo.<sup>7</sup>*

La invención podía ser acertada para el momento, pero hay que confesar que no le faltaba a Horozco cierta razón en sus críticas. La idea de martillo había tenido connotaciones hero-

<sup>3</sup> *Emblemas morales de Don Juan de Horozco y Covarrubias, Arcediano de Cuéllar en la santa Yglesia de Segovia*, Segovia, 1591, f. 45r.

<sup>4</sup> Este *redire*, correcto desde el punto de vista métrico, parece que encubre un primitivo *reddere* (*uices, iura*, etc.), desechado por la tiranía dactílica. En el verso primero he puesto una interrogación después de *uides* (mejor sería *uiden*), que ha de ser un inciso.

<sup>5</sup> J. M. González de Zárate, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, 1987, p. 106.

<sup>6</sup> J. Puyol, *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1934, p. 166.

<sup>7</sup> J. Puyol, *ibidem*, p. 169 n. a; T. de Azcona, *Isabel la Católica*, Madrid, 1964, p. 236. Para las insignias por cimera cf. fray Íñigo de Mendoza, *Historia de la questión y diferencia que ay entre la razón y la sensualidad*, 24 (p. 242 Rodríguez Puértolas).

cas: Carlos, el «martillo» de los musulmanes, había merecido por su triunfo en Poitiers ese sobrenombre: Martel. Sin embargo, la imagen del martillo —y del yunque— había sido una de las preferidas por el emperador Federico II. Así lo anunciaba el famoso dístico que equivalía a un pregón revolucionario, dando jaque mate al poder temporal del Papa:

*Fata notant stelleque uocant auiumque uolatus,  
Totius et subito malleus orbis ero.*<sup>8</sup>

Cuando fue destituido en el concilio de Lyon por Inocencio IV, Federico proclamó que, en vez de ser yunque, como lo había sido hasta entonces, se disponía a convertirse en martillo.<sup>9</sup> Ahora bien, «el niño de Apulia» podía haber sido un grandísimo monarca, un verdadero emperador mesiánico; pero, ¿qué rey cristiano —y Fernando lo era— hubiese estado dispuesto a emular la gloria del César anatematizado? «Martillo de toda la tierra», había sido llamado el diablo por Jeremías<sup>10</sup>; y, ¿no había tenido el propio Federico caracteres de Anticristo? Prudentemente, el rey Católico dejó de usar ese emblema, que podía dar pábulo a comidillas malpensadas y traerle a la postre malas consecuencias, y buscó nuevas divisas que expresaran un ideario más rotundo, firme y ambicioso.

## II. EL YUGO Y EL NUDO GORDIANO

Sobre el significado del yugo, adoptado por Fernando cuando estaba «en tierna edad»,<sup>11</sup> no parece que hoy quepa discusión: se refiere a los nudos que cubrían el yugo de Gordio, cortados por Alejandro con la espada. Hace un decenio puse de relieve el trasfondo político que yacía bajo el emblema<sup>12</sup>: desatar el nudo de Gordio suponía hacerse con el dominio de Asia, luego con tal empresa Fernando el Católico manifestaba su intención de rivalizar directamente con Alejandro, el conquistador de la India. Lo interpreté, por tanto, como una proclama imperialista dentro del alejandrismo tan caro a los humanistas italianos y señalé de paso cómo el descubrimiento de un Nuevo Mundo vino a hacer posible por unos años el ensueño indiano del aragonés, sin que se me ocurriera ni por asomo fechar por ello la invención del emblema en 1493; hago esta declaración explícita porque se me ha atribuido poco ha esa malhadada idea, quizá por mi entusiasmo en destacar la fantástica coincidencia de que un émulo del macedonio tan tardío como Fernando el Católico viera ondear sus banderas sobre unas supuestas Indias. Si sobre el motivo del símbolo no existen hoy discrepancias, su inten-

<sup>8</sup> Richier, *Gesta Senoniensis ecclesiae*, 9 (MGH SS p. 304, 5 ss.).

<sup>9</sup> Mateo París, *Crónica* (MGH SS. XXVIII, p. 274, 31); Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der zweite*, I, p. 549 y 550; II, p. 227 y 228.

<sup>10</sup> Cf. *ThLL* s.v. *malleus*, c. 192, 43 ss.

<sup>11</sup> *Sermón trobado al muy alto y muy poderoso príncipe, rey y señor, el rey don Fernando, rey de Castilla y de Aragón, sobre el yugo y coyundas que Su Alteza trae por devise*, estr. 18 (ed. J. Rodríguez Puértolas [Clás. Cast., p. 305]). El *Sermón*, impreso en Zamora en 1482, fue fechado por Rodríguez Puértolas (p. LXVII) entre 1476 y 1479.

<sup>12</sup> «Alejandro, el nudo gordiano y Fernando el Católico», *Habis*, XVI (1985) 229 ss.

ción se desvaneció rápidamente, quizá porque muy pronto se le buscaron nuevas interpretaciones más de acuerdo con la ideología cristiana. Dio ejemplo la glosa de fray Íñigo de Mendoza, que convirtió el emblema en un trasunto profano de las palabras pronunciadas por Jesús (Mateo, 11, 20), cuando invitó a los hombres a unirse a su carro: «Mi yugo es suave y mi carga ligera»; pero el yugo del rey había de ser liviano para los hombres de bien y pesado para los díscolos:

Aquellos a quien amor,  
Príncipe digno de amar,  
Los atan con vos, señor,  
Sin coyundas, con dulçor  
Se deben de gobernar;  
Mas éstos así tratados  
—Los quales cuido ser pocos—,  
Los otros desenfrenados,  
Dañadores y dañados  
Atarlos, pues que son locos  
Que os andan haciendo cocos.<sup>13</sup>

La misma pauta siguió en la exégesis del emblema Juan del Encina:

Las armas reales muy más que perfetas  
De aquestos dos reyes noticia me davan  
Que sobre sus tronos pintadas estavan  
Con yugo y coyundas, también con saetas:  
¡O yugo suave que afloxas y aprietas!  
Catón, Cipiones, los Fabios, Fabricios  
Te dieran agora de gana servicios  
Y a ti tus personas hizieran sugetas.<sup>14</sup>

Y esta interpretación más acorde con el ideal del príncipe cristiano fue recogida, según veremos, por J. de Horozco. Mas pasemos ya a terrenos menos trillados.

### III. LAS FLECHAS

El significado del manajo de flechas, la divisa de la reina,<sup>15</sup> ha escapado a la perspicacia de antiguos y modernos. Muy equivocado anduvo el recién citado Horozco<sup>16</sup> cuando, después de alabar la empresa del yugo y las flechas, precisó que en la letra TANTO MONTA «no se tuvo tanta cuenta con lo del nudo Gordiano y el dicho de Alejandro “tanto monta cortar como

<sup>13</sup> *Sermón trobado... sobre el yugo y coyundas que Su Alteza trae por devisa*, estr. 14 (p. 304).

<sup>14</sup> *Triunfo de fama* (Cancionero, Salamanca, 1496, f. 51r).

<sup>15</sup> Así lo indica la propia cancillería: el yugo con las coyundas es la divisa del rey, el manajo de flechas es la divisa de la reina (cf. *Archivo de Simancas. Registro general del sello*, Valladolid, 1967, X, n.º 2911, pp. 539-540).

<sup>16</sup> *Emblemas morales*, I 9 (ff. 45r-45v).

desatar”»; según él, el emblema «quiso dezir que por fuerça sujetándolos por las armas, como son las saetas, o rindiéndose ellos y sujetándose al yugo los que eran enemigos y rebeldes avían de ser suyos, y esso es lo que tanto monta de grado o de fuerça, y assí succedió en la empresa que tomó a pechos de conquistar el Reyno de Granada». La interpretación de Horozco, basada en la glosa tardía de Mendoza, descarrió al padre Sigüenza, que también él supuso que todo iba unido en «aquella tan acertada, aguda y grave impressa de las saetas, coyundas y yugo». <sup>17</sup> Después, poco se ha avanzado. En 1969 uno de los más grandes conocedores modernos del reinado de los Reyes Católicos, L. Suárez Fernández, tras explicar el significado del *Tanto monta* y achacar su invención a Antonio de Lebrija, atribución ésta que sigo sin ver fundada, escribió a continuación desalentado: «Ignoramos aún la razón de las flechas entrelazadas». <sup>18</sup> Como no sé de nadie que recientemente haya propuesto una nueva interpretación y creo tener una solución plausible del enigma, pasaré a exponer su clave. Seguirle la pista nos llevará muy lejos, a la Antigüedad clásica; después, desplazándonos en el espacio, tendremos ocasión de ver otras exóticas variantes de la historia, más modernas en apariencia, pero sin duda más fidedignas.

### 1. El apólogo de las varas en la Antigüedad clásica

Empecemos, como siempre, por Grecia. Una fábula que se conserva en la colección atribuida a Esopo <sup>19</sup> relata el siguiente ejemplo:

Los hijos de un labriego estaban peleados. Éste, al ver que ni después de lanzarles muchos sermones podía convencerlos con palabras a cambiar de actitud, decidió que era preciso pasar a hechos y les ordenó traer un haz de leña. Cumplida su orden, les dio primero las varas juntas y les ordenó romperlas. Y como no pudieran hacerlo a pesar de haber empleado toda su fuerza, a continuación desató el haz y les entregó las varas de una en una. Y una vez que las rompieron con facilidad les dijo: «Vosotros, hijos míos, si estáis de acuerdo seréis invencibles para los enemigos, pero si os enzarzáis en discordias os convertiréis en presa fácil».

La misma historia cuenta Babrio (47). El protagonista en ambas colecciones es un labrador, buena prueba de que en el mundo mediterráneo primaba sobre las demás artes la agricultura. Y es de notar que en otra fábula esópica (Hausrath 43) que se considera emparentada con ésta, <sup>20</sup> el labriego, antes de morir, ordena a sus hijos que excaven la tierra para encontrar un tesoro; el tesoro, evidentemente, no es otro que el laboreo resultante de ese cavar afanoso por otros motivos. No olvidemos este detalle, pues el tema de la recomendación realizada en el lecho de muerte lo vamos a encontrar muy pronto unido inseparablemente al meollo de nuestro cuento.

<sup>17</sup> *Historia de la Orden de San Gerónimo*, IV 2, 9 (NBAE 12, p. 575 a).

<sup>18</sup> *Historia de España* dirigida por R. Menéndez Pidal, Madrid, 1969, XVII 1, p. 14.

<sup>19</sup> 53 Hausrath (I, pp. 73-74).

<sup>20</sup> Cf. F. Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina (III). Inventario y documentación de la fábula greco-latina*, Madrid, 1987, p. 76.



El primero en incorporar este punto a la amonestación filial fue Plutarco, quien en su tratadito *Sobre la parlanchinería*<sup>21</sup> narra la siguiente historia:

Esciluro, el rey de los escitas, dejó 80 hijos. Cuando se encontraba moribundo, pidió un haz de venablos y les ordenó que rompieran y quebraran el haz bien atado y unido. Al declararse vencidos, él en persona los sacó de uno en uno y los rompió todos fácilmente, mostrando que su armonía y concordia sería fuerte e invencible, su desunión débil y poco duradera.

Aquí pisamos ya terreno firme: el escita Esciluro, rey de Olbia entre el siglo II y el siglo I a. C., es un personaje histórico del que quedan una inscripción y varias monedas de cobre.<sup>22</sup> La novedad de Plutarco estriba en darnos a conocer, en primer lugar, el escenario apropiado del apólogo: la recomendación va dirigida a los pueblos de la estepa, siempre en perpetua discordia, siempre dispuestos a guerrear en lucha fratricida; en segundo lugar, está puesta en boca de un jefe antes de morir, la ocasión más oportuna para dar consejos a herederos y sucesores. El recuerdo de las varas esópicas, sin embargo, subsiste y obliga a Plutarco a hablar de venablos, aunque esta precisión cause extrañeza: ¿qué dardos iban a usar los nómadas? No tardaremos en descubrir su verdadera identidad.

Sin embargo, y antes de proseguir con nuestra investigación, conviene que nos detengamos un momento a contemplar las ramificaciones laterales de la fábula. La Antigüedad, en efecto, conoció otras variantes del mismo apólogo. Sertorio convenció a los lusitanos a luchar por separado contra los romanos de la siguiente manera. Puso ante su vista dos caballos, uno lozano y vigoroso, el otro debilísimo y en los huesos. Entonces ordenó a un mozo en la flor de sus fuerzas que arrancase de cuajo la cola del caballo viejo y a un anciano decrepito que quitara una por una las cerdas del corcel fogoso; las manos del joven tuvieron que rendirse ante el esfuerzo inútil, mientras que el anciano poco a poco consiguió su objetivo. Moraleja: había que atacar al ejército romano no en conjunto, sino por separado.<sup>23</sup>

La misma idea de que la unidad hace la fuerza, tan cara a los escritores políticos,<sup>24</sup> viene a expresar una sentencia del *Eclesiastés* (4, 12): «El hilo triple es difícil que se rompa», sentencia y número en los que más tarde los exegetas cristianos porfiaron por descubrir complicadas alusiones simbólicas a la Trinidad o alegorías a cual más descabelladas (virtudes teologales, tres votos de las órdenes religiosas, etc.), extravagancias todas ellas que suscitaron el sano escepticismo incluso en el corazón paciente y crédulo del benedictino A. Calmet,<sup>25</sup>

<sup>21</sup> *Morales*, 511 C (y casi con las mismas palabras en *Dichos de los reyes*, 174 F). F. Rodríguez Adrados (*op. cit.*, II, p. 345) señala que la versión de Plutarco, en la que según él se encuentran restos de verso, remonta a un arquetipo más antiguo.

<sup>22</sup> Cf. Regling, *RE* III A 1 s.v. 'Skiluros', c. 526, 62 ss.

<sup>23</sup> Plutarco, *Vida de Sertorio*, 16; Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables*, VII 3, 6; Plinio, *Cartas*, III 9, 11; Frontino, *Estratagemas*, I 10, 1. A la historia alude de refilón Horacio, *Cartas*, II 1, 45.

<sup>24</sup> Cf. Salustio, *Jugurta*, X 6 (y Otto, *Sprichwörter*, n.º 418).

<sup>25</sup> *Commentarius literalis in omnes libros Veteris et Noui Testamenti*, ed. de Mansi, Augustae Vindelicorum, 1759, V, p. 19 b.

«ingenuo compilador de delirios y necedades» a juicio de Voltaire<sup>26</sup>; pero su más erudito precursor, el jesuita Cornelius a Lapide, aun recogiendo amorosamente las diversas interpretaciones dadas al respecto por los Padres de la Iglesia, mencionó todavía el viejo *exemplum* del escita Esciluro al comentar el versículo bíblico<sup>27</sup>: tan vivo se mantenía su recuerdo.

## 2. El apólogo entre los mongoles

El pasaje citado de Plutarco nos ha introducido de lleno en las circunstancias más adecuadas para la génesis de la fábula: el mundo de los nómadas. Su vida trashumante depende sobre todo de dos factores: el caballo y el arco. Y aquí, en esa existencia que gira en torno al arco, cobra especial sentido la vaga alusión a las varas, esos vástagos esópicos y esos dardos plutarqueos que, como bien cabe suponer, en la realidad no hubieron de ser más que flechas. Un texto curiosísimo, desconocido en Europa hasta el siglo pasado, ofrece un paralelo exacto a la conseja de Esciluro. Se trata de la *Historia secreta de los mongoles*,<sup>28</sup> un texto que nos traslada a otro mundo, a otra manera distinta de pensar y de vivir. El cambio de mentalidad es patente: quien reprende a los hijos díscolos no es un hombre, sino una heroína, Alan Qoa, antepasada mítica de Chinguis Kan y mujer de rompe y rasga. El caso es que al morir su marido, y quién sabe si antes, la viuda consoló su soledad con otros hombres; a consecuencia de este desahogo y esparcimiento aumentó la prole y ello fue la causa de que con el tiempo se armara la marimorena, pues sus hijos, enrabietados, se enfrentaron unos con otros, los legítimos contra los naturales. La madre entonces intervino conciliadora en el momento de prepararles la cena, la principal comida del mongol.

Un día de primavera, mientras cocía cordero seco, [Alan Qoa] hizo sentarse por orden a sus cinco hijos Balgunitai, Bugunutai, Buqu-Qatagi, Buqatu-Salyi y Bodonchar y les dio a cada uno un solo ástil de flecha, instándoles a romperlo. Y cada uno de ellos, tomando un solo ástil de flecha, lo rompió y lo tiró al suelo. Entonces ella lió juntos cinco ástiles de flechas y se los entregó diciendo: «Rompedlos». Pero los cinco, habiéndose pasado sucesivamente las cinco flechas atadas, fueron incapaces uno tras otro de romperlas. Entonces dijo Alan Qoa: «Vosotros cinco, hijos míos, habéis nacido de un mismo vientre. Como los cinco ástiles de flecha de hace un momento, si estáis cada uno solo, será fácil para cualquiera romperlos como cada uno de estos ástiles por separado; si permanecéis juntos y de común acuerdo, como estos ástiles de flecha atados, ¿a quién le será fácil destruirlos?»

El cuento, además de exaltar las virtudes de la unión, defiende sutilmente los derechos de los hijos ilegítimos; apenas hace falta recordar que entre los mongoles los bastardos gozaban de igual predicamento que los hijos legítimos, para gran pasmo y sofoco de los frailes fran-

<sup>26</sup> *Dictionnaire philosophique*, París (Garnier-Flammarion), 1964, p. 245.

<sup>27</sup> *Commentaria in Scripturam Sacram*, edición de A. Crampon, París, 1881, VII, p. 182 a. Recordó también la anécdota de Esciluro Erasmo (*Apophthegmatum ex optimis utriusque linguae scriptoribus... libri octo*, Lyon, 1556, V 43 [p. 340]).

<sup>28</sup> 19 ss. (pp. 123-124 traducción de P. Pelliot, *Histoire secrète des mongols*, París, 1949). Cf. J. M. Álvarez Flórez, *El libro secreto de los mongoles*, Barcelona, 1985, pp. 35-36.

ciscanos que acompañaron por algún tiempo la corte del Gran Kan. Por otra parte, el número de cinco flechas que aparece en la *Historia secreta* es recurrente en las tradiciones de los pueblos de la estepa. Según narra Heródoto,<sup>29</sup> los escitas enviaron a Darío un pájaro, un ratón, una rana y cinco saetas, en señal según se dijo de que ni aunque los soldados persas volaran, se metieran bajo tierra o se sumergieran en el agua podrían escapar del alcance de sus arcos. Todavía entre los calmuco del siglo XIX seguía en uso regalar cinco flechas, como observó Neumann al comentar este pasaje de Heródoto.<sup>30</sup>

La idea general del cuento, sin embargo, tenía mucha enjundia y era demasiado bella para no aplicársela de inmediato a algún gran jefe, dejando de lado a la tan prudente como casquivana Alan Qoa. Y puestos a buscar personajes, ¿qué otro caudillo mejor que Chinguis Kan para protagonizar la historia? Ya bajo el reinado de Mangu, a treinta años y pico de la muerte del fundador de la dinastía, refiere el historiador persa Yuvaini<sup>31</sup> que Chinguis Kan reunió un día a sus hijos y tomando una flecha de su aljaba la partió en dos. Entonces cogió dos flechas y las rompió también. Y continuó añadiendo flechas al manajo hasta que hubo tantas que no las podían romper ni aun atletas. Entonces, volviéndose a sus hijos, les dijo: «Así pasa con vosotros. A una flecha fina, multiplicada y respaldada por sus compañeras, no son capaces de quebrarla ni aun fuertes guerreros, antes bien, retiran de ella impotentes sus manos. Por tanto, mientras vosotros, hermanos, os apoyéis el uno al otro y os prestéis ayuda mutuamente, aunque vuestros enemigos sean hombres de gran fuerza y poder, sin embargo no lograrán la victoria sobre vosotros. Pero si entre vosotros no hay un jefe a cuyo consejo se sometan y a quien presten obediencia los otros hermanos e hijos y aliados y compañeros, entonces vuestro sino será como el de la serpiente de muchas cabezas».

A principios del siglo XIV la misma tradición, un poco más florida, fue dada a conocer al mundo occidental. En efecto, el príncipe armenio Haitón narra en su tratado *Sobre los tártaros*<sup>32</sup> cómo una grave enfermedad hizo adivinar a Chinguis Kan lo cercano de su fin. Entonces

convocó ante sí a los doce hijos que tenía, les aconsejó que guardasen siempre entre ellos paz y concordia y les dio el siguiente ejemplo. Les ordenó en efecto que cada uno trajese una flecha y, una vez que estuvieron todas juntas, ordenó al mayor que las rompiera todas al tiempo, si podía. Él, tomando las doce flechas, intentó quebrarlas, pero no pudo de ninguna manera; a continuación Chinguis entregó las flechas a su segundo hijo, después al tercero, y así sucesivamente a los demás, pero ninguno fue capaz de cumplir su mandato. Tras esto, hizo separar las flechas y ordenó al más pequeño que las tomase de una en una y las partiese, cosa que llevó a cabo con facilidad. Entonces el Kan se volvió a sus hijos y les dijo: «¿Por qué, hijos míos, no pudisteis romper las flechas que os di a quebrar?» Replicaron: «Señor, porque había varias al tiempo». «¿Y por qué las rompió vuestro hermano pequeño?» «Señor,

<sup>29</sup> IV 131-132. Otra interpretación dio J. Solórzano (*Emblema LXXXIX*, p. 199 González de Zárate).

<sup>30</sup> Citado por J. C. F. Baehr *ad loc.* (*Herodoti Halicarnassensis Musae*, Lipsiae, 1857, II, p. 537).

<sup>31</sup> *The History of the World-Conqueror*, traducida por J. A. Boyle, Cambridge Mass., 1958, I 4 (I, p. 41); repite la anécdota en III 3 (II, pp. 593-594). No la registra el conde D'Ohsson, *Histoire des Mongols*, La Haya-Amsterdam, 1834, I, p. 379, que sin embargo hace pronunciar a Chinguis Kan un sermón a sus hijos Ogodai y Tului.

<sup>32</sup> Cap. XVII de la traducción latina publicada por S. Grynaeus, *Orbis Nouus*, Basileae, 1530, pp. 436-437.

porque las tomó una a una por separado». «Pues así os pasará a vosotros», concluyó Chinguis Kan. «Mientras permanezcáis en paz y concordia, vuestro poder durará siempre; pero tan pronto como os dividáis, vuestro dominio será reducido a la nada».

Henos aquí con un Chinguis Kan que, por el número de hijos, viene a ser un nuevo Jacob —recuérdese que en Mongolia buscaron los cosmógrafos de entonces y hasta los geógrafos del siglo XVI los restos de las doce tribus de Israel—; y, como en la historia de los hijos de Jacob, el benjamín desempeña también un cierto papel en el transcurso del cuento: el más débil, al igual que sucede en la ficción tantas veces, es al final quien vence, desenlace feliz que nos gustaría ver repetido más a menudo en la vida real.

La anécdota relatada por Haitón sedujo la fantasía arrebatada de aquel alegre impostor que se llamó Juan de Mandeville. El viajero imaginario insertó en el curso de sus andanzas librescas una traducción bastante fiel del texto de Haitón hecha, sin duda, sobre la versión original francesa.<sup>33</sup> Mas las reminiscencias bíblicas invitaron a Mandeville a introducir un pormenor nuevo: el flamante Chinguis hizo que sus hijos ataran el manojito de flechas con tres cuerdas («dist que len les loiaist ensemble de .iii. liens», «disso que hombre las ligasse ensemble de .iiij. ligaduras»), eco evidente de la cuerda de tres hilos del *Eclesiastés*. La versión inglesa del British, sin embargo, confundió «liens» con «lieus» y así se ahorró la adición de las tres guitas a trueque de un triple atado («he commanded that men scholde bynden hem to gedre in .iiij. places»). La popularidad inmensa de Mandeville contribuyó a divulgar la escena de la amonestación filial, que recogió asimismo el *Myreur des histours*<sup>34</sup> de Juan d'Outremeuse.

### 3. Unas variantes árabes

La misma anécdota se cuenta del general de los omeyas al-Muhallab ibn Abi Sufra, que murió en 702 a la vuelta de una campaña contra Bujara. Según relata al-Tábari

Ali ibn Muhammad dijo: al-Mufaddal me contó: «Cuando salió de Kish, al-Muhallab se dirigió a Marw, y cuando se encontraba en Zaghul,<sup>35</sup> fue víctima de pleuresía —otros dicen que de peste—. Entonces convocó a Habib [su hijo mayor] y a sus otros hijos que se encontraban con él, pidió un manojito de flechas y les preguntó: «¿Creéis que podéis romperlas liadas todas juntas?» Respondieron: «No». Les requirió entonces: «¿Creéis que las podéis romper por separado?» Replicaron: «Sí». Concluyó entonces: «Ésta es la *jama'ah* [la comunidad]. Mi manda testamentaria es que temáis a Dios y conservéis el vínculo de parentesco. El lazo de parentesco prolonga la vida y aumenta las riquezas y los miembros de la familia. Os prohíbo que reneguéis del parentesco, porque ello os conduciría al fuego eterno y os traería pobreza y desolación. Amáos los unos a los otros, permaneced unidos y no os peleéis.

<sup>33</sup> M. Letts, *Mandeville's Travels*, Londres, 1953, p. 358 (texto francés de París); p. 158 (texto inglés de Egerton), p. 475 (texto inglés de la Bodleian); P. Hamelius, *Mandeville's Travels Translated From the French of Jean d'Outremeuse* (texto inglés del ms. Cotton Titus C.xvi del British Museum), Oxford, 1919, p. 150, 1 ss.; P. Liria Montañés, *Libro de las maravillas del mundo» de Juan de Mandeville*, Zaragoza, 1979, p. 110.

<sup>34</sup> Edición de A. Borgnet y S. Bormans, Bruselas, 1864-87, V, p. 185.

<sup>35</sup> Una pequeña población en el territorio de Marw, cerca del Oxus.

Hacéos el bien mutuamente: de esta suerte prosperarán vuestras cosas. Si los hijos de una misma madre se enemistan entre sí, ¿qué esperanza les queda a los hijos de las concubinas? Estáis obligados a tener obediencia y respeto a la comunidad [*jama'ah*]. Que vuestros actos sean más esclarecidos que vuestras palabras. Me gusta que las obras de un hombre sean superiores a su lengua. Precavéos de tener lengua suelta. El pie de un hombre puede resbalar y éste recuperarse, pero cuando tropieza su lengua, entonces puede ser destruido».<sup>36</sup>

Y aún hay otro ejemplo más en el Islam occidental, sobre el que me ha llamado la atención muy oportunamente el profesor J. Pascual. A finales del siglo IX y principios de X los mudaritas de Morón apoyaban a los muladíes de Sevilla contra los yemenitas. Según Ibn Pascual, estas discordias internas entre los propios árabes levantaban hondos suspiros en el corazón de un poeta granadino, que veía en peligro la unidad de al-Andalus:

¿Cómo los Adnan pueden vivir sin los yemenitas, y los yemenitas sin los mudarites?  
Las flechas por separado pueden ser quebradas, pero eso no es posible si se las reúne.<sup>37</sup>

#### 4. Las flechas, usadas como emblema por los Reyes Católicos

Ahora se nos muestra claro y meridiano el sentido del emblema elegido por los Reyes Católicos. Con las flechas atadas en un haz se quiso simbolizar, en efecto, la fortaleza de la unidad, esa unidad que tantas veces había puesto a prueba la *inhumanitas Gothica* execrada por el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada.<sup>38</sup> El nuevo y pujante nacionalismo pretendía que el reino no se dividiera nunca más, que no se volvieran a repetir esas reparticiones que habían hecho a su antojo las voluntades de los monarcas (Fernando I, Alfonso VI y Alfonso VII), sólo para causar el agotamiento del pueblo y la no menos extenuante guerra civil.<sup>39</sup> Se expresaba, en suma, un vejisimo anhelo, dado que la unión de los hermanos tantos siglos separados

<sup>36</sup> *Annales* (ed. M. J. de Goeje, Secunda Series II. Recensuit I. Guidi [Leiden, 1883-1885], pp. 1082-1083). Debo la traducción a la amistad de P. Lunde, quien me comunica lo siguiente: «Al-Tábari nació, como indica su nombre, en la provincia que los árabes llamaron Tabaristán y los persas Mazandarán, en la ciudad de Amol en el 839 d.C. Era un persa, y el persa —y no el árabe— fue su lengua materna. La versión publicada de los *Anales* ocupa casi trece gruesos volúmenes, si bien es un resumen del original que, según se dice, fue diez veces mayor. En forma muy resumida fue traducido al persa en 973 d.C. por al-Bal'ami, después al turco y finalmente al árabe. El prototipo del consejo dado en el lecho de muerte a los hijos es la vieja *Historia de Ahīqar* babilonia, prontamente traducida al árabe y atribuida a Luqman (= Esopo). Pero la historia de las flechas no aparece en ninguna de las versiones árabes de Ahīqar/Luqman que he podido consultar». No es de extrañar esta ausencia: antes hemos visto cómo el apólogo tampoco entraba dentro de los cánones originales de la tradición occidental: ni se acoplaba a la tradición grecolatina ni a la cristiana.

<sup>37</sup> *Kitāb al-sīla fī ta'rikh al-a'immat al-Andalus*, en P. Guichard, *Structures sociales «orientales» et «occidentales» dans l'Espagne musulmane*, París, 1977, p. 307.

<sup>38</sup> *De rebus Hispaniae*, VI 14 (p. 195, I Fernández Valverde).

<sup>39</sup> Contra las particiones del reino se había manifestado ya D. Sancho IV en sus *Castigos e documentos*, 14 (BAE 51, p. 119 a): «Para mientes cuán mal se fallaron e cuant mala cima hobieron los reyes que partieron los reinos por los fijos que hobieron». Y la misma idea expresó en tiempo de Enrique IV fray Iñigo de Mendoza (*Apéndices a la Vita Christi*, 16 [p. 143 Rodríguez Puértolas]): «qu'en la Scritura e leído / todo reino en sí partido / será de fuera asolado».

suponía la restauración de la prístina unidad peninsular. Y así, casi parafraseando la idea del emblema, agradecía a Dios fray Íñigo de Mendoza su bondad inmensa por haber enviado a Fernando e Isabel:

Tú, que en tus santas alturas,  
Soldaste las quebraduras  
De nuestros reinos de España.<sup>40</sup>

insistiendo más adelante:

Llamemos a Dios loado  
Por juntar lo derramado  
Que perdió el rey don Rodrigo.

La nueva política, por tanto, convertía a Fernando e Isabel en «juntadores / con nombre de emperadores».<sup>41</sup> De hecho, el sueño parecía próximo a cumplirse. Las coronas de Castilla y Aragón no tardaron en enlazar sus destinos; en 1492 cayó Granada, en 1512 se produjo la anexión de Navarra; sólo quedó por integrar Portugal, cuya unión debía de sentirse muy cercana gracias a los matrimonios de don Alfonso con doña Isabel (1490) y de don Manuel con doña Isabel (1496) y después con doña María (1500), los tres frustrados por la muerte; pero el ímpetu unitario se mantuvo, cuajando en 1580.

No resulta tan diáfano, en cambio, el simbolismo del número de flechas, que fluctúa de manera desconcertante: seis en el anverso de las monedas (medio real, real y real de a ocho); siete en la encuadernación de algunos libros y en el escudo de San Juan de los Reyes, en Toledo; nueve en el escudo de Santo Tomás en Ávila, en la Santa Hermandad y en la Puerta de Alcántara en Toledo, por citar sólo algunos ejemplos. ¿Son reinos? ¿Son virtudes? Quién sabe.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> *Coplas al muy alto y muy poderoso príncipe rey y señor el rey don Fernando de Castilla y de León y de Cecilia*, I (p. 319 Rodríguez Puértolas); cf. 53 (p. 335): «porque suelde lo quebrado».

<sup>41</sup> *Coplas*, 13 y 14 (pp. 322-323).

<sup>42</sup> Cinco flechas eligieron los falangistas para su emblema, calcado sobre la divisa de la Reina Católica («traerán prendidas cinco rosas las flechas de mi haz», auguraba el *Cara al sol* en la nueva primavera fascista). El número cinco, referido a la historia de la Hispania medieval, tiene muy hondo significado, que desconozco si llegaron a captar —podría ser— los ideólogos de la Falange. De cinco reinos se empezó a hablar en el siglo XII, al afianzarse la monarquía de Alfonso Enríquez. El número se hizo canónico, incluso para los escritores áulicos nacidos más allá de nuestras fronteras. Al trazar la biografía de Fernando de Aragón, L. Valla anotó que Hispania estaba no tanto dividida en cinco reinos cuanto sujeta a cinco reyes: los de Castilla, Aragón, Portugal, Navarra y Granada (*De rebus a Ferdinando...gestis*, f. 4v). Y la cifra, manida por lo trillada, se convirtió en un tópico literario cuando se quiso cantar las excelencias del héroe castellano por antonomasia: el Cid «cinco reyes ha vencido / moros de la morería» (Durán, *Romancero general*, n.º 738), y por ende recibe mensajeros «de cinco reyes... vasallos (Durán, *ibidem*, n.º 753; el número aparece también en otras ocasiones solemnes: a cinco hombres de Zamora retó Diego Ordóñez [Durán, n.º 791]: «Que aquel que repta concejo / Debe de lidiar con cinco»). Curiosamente, sobre cinco reyes musulmanes se dice que obtuvo la victoria Alfonso Enríquez en la batalla de Ourique, quizá el modelo sobre el que fue forjado el Cid de estos tardíos romances; de ahí, como es sabido, deriva el escudo de las cinco quinas de Portugal (J. de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, 1591, I 13, f. 53r).

Pero sigamos ahondando en otras facetas de nuestro análisis. El emblema venía a corresponder, *mutatis mutandis*, al distintivo romano de los *fasces*, probablemente tomado de Etruria: también éstos se componían de un manojo de varas atadas con cuerdas rojas, entre las que sobresalía un hacha.<sup>43</sup> Sin embargo, con el haz de flechas se visualizaba un nuevo símbolo de poder, que se unía indisolublemente al imperio prometido por el deshecho nudo gordiano; imperio joven y vigoroso que no se identificaba ya con el romano, envejecido y caduco, sino con el avizorado en la Edad Media a partir de Alfonso III; imperio que nacía pujante de la unión de todos los reinos peninsulares.

## 5. Transmisión de la historia

Resta por tocar el último problema: la transmisión de la historia. En efecto, en la tradición clásica<sup>44</sup> las flechas tienen normalmente otro significado, por lo que desempeñaron un papel muy distinto del que aquí tienen cuando surgió la literatura emblemática. Si el padre del género, Alciato, no advirtió las posibilidades que ofrecían, el gran codificador de simbolismos que fue Pierio Valeriano<sup>45</sup> descubrió en las saetas una múltiple gama de valores. A su juicio, podían representar los rayos del sol; los consejos y pensamientos; las heridas del amor; el amor en sí; los remordimientos que causa el arrepentimiento; la velocidad; la contrariedad y, por fin, la pestilencia.<sup>46</sup> Muchos significados, evidentemente, mas ninguno es el que nos interesa; y hay que añadir que para Pierio Valeriano la concordia se expresaba gracias a dos símbolos, los dos muy diferentes también del que nos ocupa: el caduceo y la lira.<sup>47</sup> Asimismo brillan por su ausencia las flechas en otras colecciones emblemáticas, como las de Horozco y Solórzano; y no está de más observar que incluso este último cifró la concordia en el muro que forman los ciudadanos al abrazar los escudos, prietas las filas, en defensa de su hogar.<sup>48</sup>

<sup>43</sup> Referencias en Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, Leipzig, 1871, I, p. 295 ss.; Samter, *RE* VI.2 s.v. 'fasces', c. 2002, 55 ss.

<sup>44</sup> Y también en la cristiana, a lo que puedo comprobar por el *Cetedoc*; los padres de la Iglesia no se hartan de prevenir, sin embargo, contra la saeta que vuela de día (Salmo 90, 6).

<sup>45</sup> *Hieroglyphica, seu de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, Lugduni, 1586, p. 406 ss.

<sup>46</sup> En la Edad Media la saeta fue también una señal de vasallaje, dado que el súbdito ofrecía al señor un número determinado de saetas al año (cf. Du Cange, s.v. *sagitta barbata* y *sagitta de passa*, p. 269 b).

<sup>47</sup> *Hieroglyphica*, pp. 145 y 571 ss. y 457 ss. respectivamente.

<sup>48</sup> *Concordia quos unit munit*, reza el mote (*Emblema* XCV, p. 202 González de Zárate). También Erasmo registró entre la concordia la *mutua defensatio*, con expresa alusión a este símil (*Adagiorum... Chiliades quatuor cum sesquicenturia*, París, 1571, Chil. III Cent. VIII, n.º 63 [c. 745]; *Apophthegmatum... libri octo*, pp. 549-550, 608). Sin embargo, el emblema de las flechas fue utilizado tardíamente, ya entrado el siglo XVI, con el simbolismo que aquí le hemos dado. Del estupendo libro de A. Henkel-A. Schöne (*Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967, c. 1512-13 s.v. 'Pfeilenbund') entresaco los siguientes ejemplos: Gilles Corrozet (*Hecatographie*, París, 1543): «Si amytié se treuue es estrangers, / De combien plus entre amys et parens / Doit elle avoir ses effectz apparens / Non pas faintifz, desloyaulx ne legers!»; N. Reusner (*Emblemata*, Frankfurt, 1571): «Vis nescia uinci»; Fl. Schoohovius (Goudae, 1618) «Ciuilis discordia hostis uictoria»; G. Rollenhagen (*Nucleus emblematum*, Arnheim, 1611) «Virtus unita fortior»; J. Bruck (*Emblemata politica*, Colonia, 1618) «Seges quietis publicae»; M. Claudius Paradinus, *Symbola heroica*, Amberes, 1563, p. 116b. Es significativo

Como hemos visto, dos son los posibles caminos por los que el apólogo pudo llegar a conocimiento de los humanistas hispanos: Plutarco y la literatura orientalizante (Haitón, Juan de Mandeville). El primero estuvo muy de moda en toda la Península: el gran latinista Alonso de Palencia publicó en 1491 algunas *Vidas* en Sevilla, traducidas del latín<sup>49</sup>; y nada impide suponer que Palencia tuviera también acceso a los *Apotegmas* o a *Sobre la parlanchinería*. Sin embargo, Plutarco habló de venablos y no de flechas, por lo que queda excluido su influjo en la elección del emblema. A su vez, los *Viajes* de Mandeville fueron traducidos al aragonés a finales del siglo XIV, probablemente por mandato del príncipe heredero, el futuro Juan I de Aragón; más tardíamente se hizo una versión castellana, impresa en 1500. Pero el interés de Castilla por Tartaria venía de lejos, avivado por la embajada a Tamorlán de Payo de Soto y después de Ruy González de Clavijo (1403); razón de más para que el libro de Mandeville cobrara actualidad. Y aun parece resonar el apólogo de las flechas en el postrer consejo dado por Chagatai a sus hijos, según lo cuenta la relación castellana de la segunda embajada:

mandóles a todos quatro hermanos que fuesen en uno, e que non se desauiniesen, sinon que sopiesen qu'el día que ouiese discordia entre ellos serían perdidos.<sup>50</sup>

Pero hay más: en la biblioteca de Isabel la Católica existía un ejemplar de Haitón, ese volumen latino intitulado «*Ystorias del Oriente* por fray Antón, ermano del rey arminio [= armenio]» del que se habla en la testamentaria de la reina.<sup>51</sup> Las posibilidades, por tanto, son varias. En cualquier caso, y sea cual fuere la fuente escogida (Haitón, Mandeville o sus imitadores), la elección del emblema denota una notable proclividad de su autor hacia lo exótico (en este caso, el mundo escita o mongol) y, desde luego, una llamativa pasión por todo lo asiático. Idénticos gustos y preferencias se manifiestan en el emblema del *Tanto monta*. Todo ello prueba hasta qué punto se dejó seducir por la llamada del Oriente lejano la corte hispana, hechizada ante el embrujo de aquellos confines de Asia donde todavía tenían sus sedes riquísimas personajes tan famosos y venerables como el Gran Kan y el Preste Juan de las Indias. Este delirio orientalizante es, como tantas otras cosas, un fruto tardío de la España medieval. Las quimeras del Oriente habían florecido en Europa desde mediados del siglo XIII, cuando el sueño imposible de la unión de todos los cristianos se barajó con la utopía del imperio universal<sup>52</sup>; éstos eran los ideales que habían movido a emprender cruzadas desatina-

---

que Henkel-Schöne desconozcan el precedente máximo, las flechas de Isabel la Católica. Tampoco encuentro nada al respecto en los tomos que he manejado de la *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie*.

<sup>49</sup> Cf. J. Sánchez Lasso de la Vega, «Traducciones españolas de las *Vidas* de Plutarco», *Est. Clás.*, VI (1961-1962) p. 451 ss. y p. 471 ss. sobre Palencia en particular; J. Bravo García, «Sobre las traducciones de Plutarco y de Quinto Curcio Rufo hechas por Pier Cándido Decembrio y su fortuna en España», *CFC*, XII (1977) 143 ss. Un ejemplar manuscrito de las *Vidas* parece ser el poseído por Isabel la Católica (cf. F. J. Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 45, n.º 48-C).

<sup>50</sup> *Viaje a Tamorlán*, edición de F. López Estrada, Madrid, 1943, p. 153.

<sup>51</sup> F. J. Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, p. 82, n.º 324-D.

<sup>52</sup> Así lo soñaron Andrés de Longjumeau y Guillermo de Rubruc (cf. mi *En demanda del Gran Kan. Viajes a Mongolia en el siglo XIII*, Madrid, 1993, p. 89 ss., 440-41 y 445). Un ms. latino de Haitón se conserva en El Escorial, Q.II.21, ff. 91-122 (*Recueil des historiens des Croisades publié par les soins de l'Académie des Inscriptions*



das a un San Luis, eterno buscador del milagro prometido por las profecías; a principios del siglo XIV fray Jordán de Séverac<sup>53</sup> expuso enardecido en Avignon y en París lo fácil que resultaría para el rey francés —Felipe VI— la conquista de las Indias. La nostalgia del Oriente vino a España tarde, aunque quizá por ello prendió con más viveza y efectividad, por la ingenua ilusión y energía que ponen en todo los hombres de las comarcas que el lingüista Bartoli llamó «áreas laterales». No hay que olvidar que en 1487 partió rumbo a la India Pero da Covilhã, figura que cobra nueva dimensión en el fervor asiático que sacudía entonces a la Península Ibérica.

Nada más lógico, por otra parte, que España entera volviera sus ojos hacia Oriente. El tratado de Alcáçovas-Toledo (1479/1480) había puesto severas cortapisas a las ambiciones africanas de Castilla, frenando su expansión por la costa occidental en busca de oro, esclavos, malagueta. Sólo quedaba abierto un camino, el que había de seguir el rey don Fernando en su inminente conquista de Jerusalén: ése era el destino que en 1490 prometía Antonio de Lebrija al Rey Católico, mientras que Juan II de Portugal se ganaría la gloria despachando naves a Occidente<sup>54</sup>. Con las llaves de la Ciudad Santa se abriría, a su vez, el dominio del Asia infinita, el Asia que rivalizaban por evangelizar franciscanos y dominicos.

Es hora de terminar. El significado de la divisa de los Reyes Católicos, tan común, tan utilizada por doquier, se perdió sorprendentemente muy aprisa. No lo conocieron ni Horozco ni Solórzano, según hemos visto; pero también escapó su simbolismo al agudo ingenio de Saavedra Fajardo, con cuyas palabras, que rozaron sin saberlo el tema, quiero cerrar esta ya prolongada incursión en el campo de los emblemas:

Crecen con la concordia las cosas pequeñas, y sin ella caen las mayores. Resisten unidas a cualquier fuerza las que divididas eran flacas y inútiles. ¿Quién podrá, juntas las cerdas, arrancar la cola de un caballo o romper un manojo de saetas? Y cada una de por sí no es bastante a resistir la primera violencia. Así dieron a entender Sertorio y Sciluro Scythia el valor de la concordia, que hace de muchas partes distintas un cuerpo unido y robusto.<sup>55</sup>

Juan Gil

Universidad de Sevilla

et Belles-Lettres. Documents arméniens. II. Documents latins et français relatifs à l'Arménie, París, 1906, p. CV). También se guarda en El Escorial, ns. Z.I.2, una traducción aragonesa de la *Fleur des Histoires* hecha por orden de fray Juan de Heredia, maestro de la orden de San Juan de Jerusalén (*ibidem*, p. CXX); fue editada por W. R. Long, *La flor de las Ystorias de Orient by Hayton, prince of Gorigos, edited from the unique ms. Escorial Z.I.2*, Chicago, 1934.

<sup>53</sup> Traducido en mi libro *La India y el Catay. Textos de la Antigüedad clásica y del Medievo occidental*, Madrid, 1995, p. 430.

<sup>54</sup> En el epitalamio compuesto en honor de Alonso de Portugal e Isabel de Castilla (cf. F. G. Olmedo, *Nebrija (1441-1522)*, Madrid, 1942, pp. 209-210).

<sup>55</sup> *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas, Empresa LXXXIX* (Clás. Cast. 102, pp. 105-106).

## La lectura de emblemas: figuras y palabras de la Antigüedad clásica

Los emblemas se leen. Reclaman leerse. Son llamativos porque llaman a una lectura. No se reducen a definir y no piden, por tanto, una simple definición. Son ya una lectura, una composición articulada, tejida: son textos. Entonces, atenderlos obliga a contar una historia. Necesitan interpretarse, como se ejecuta artísticamente una partitura musical. Sin esta ejecución no dicen nada. Puesto que ellos son ya una interpretación abierta a lecturas, acogerlos es proseguir la tarea indicada en ellos. Por eso su lectura resulta peculiar, porque el emblema no es sino el modelo de una escritura o de un lenguaje, donde la figura y la palabra se unen en una relación tan estrecha, tan indisoluble y necesaria para producir sentido que, con razón, se habla de ellos con los términos de cuerpo y alma. Pero, en algún modo, están hechos el uno para la otra. No es una mera adición de elementos. Gracias a esto, la figura habla y la palabra se contempla. En efecto, hay que acercarse a ellos como a un organismo vivo y leerlos como tal. Las figuras hablan de modo distinto, según aparezcan desnudas o vestidas, solas o acompañadas y dicen diferentes cosas, según se expresen, según digan los textos —el alma— que en ellas obran.

Por tanto, esa combinación de pintura y palabra no es, sin más, una expresión de sensibilidad, sino que manifiesta una concepción del mundo. Se trata de una elección, de una elegante decisión. Ante una realidad desbordante, ante un mundo inabarcable con el mero lenguaje, nace la necesidad de construir microcosmos. Y, así, esa nueva forma, síntesis de lo literario y lo pictórico, no sólo es un procedimiento para enseñar, para iluminar lo oscuro y, en ese sentido, portadora de valores y virtudes didácticas, sino que es también juego social y culto que oscurece y se hace enigma y, a la vez, y, como superación de ambos, es procedimiento y sistema de comprensión. Cuando ya faltan las palabras, y siempre éstas resultan insuficientes si se trata de los aspectos fundamentales de la existencia (el amor o el silencio, por ejemplo), hay que contar una historia. Como recuerda Umberto Eco: «*de lo que no se puede hablar, hay que narrarlo*». Entonces, el emblema da cuenta de los límites del lenguaje, de que éste no puede decirlo todo. Da cuenta, asimismo, de la imperfección del hombre, que precisa dorar la píldora que contiene la medicina curativa; es decir, son el *utile dulci* horaciano. Da cuenta,

además y decisivamente, de un modo de pensar, de toda una cultura en la que el gesto y las ceremonias ocupan un lugar esencial, en la que triunfa el teatro y nace la ópera.

Esta peculiar lectura exige unos determinados lectores, aquellos que muestren una disposición abierta, imaginativa, que les permita poner en juego su propia configuración del mundo, y no hagan que la composición les diga lo que quieren oír, sino que se dejen decir por ella, de manera que la lectura del emblema más que una captura o una conquista sea un encuentro y un descubrimiento.

Así pues, con esta perspectiva y disposición, nos acercamos ahora a leerlos, al menos unos pocos, tomados de los libros de Andrea Alciato, de Hernando de Soto y de Juan de Borja.<sup>1</sup>

Será suficiente con hojear alguno de estos libros para comprobar que las pinturas son polisémicas, constituyen fecundas y productivas fuentes de sentido, no sólo por cuanto un mito o una historia pueden tener y, en efecto, tienen más de un lector y de una lectura, muchas versiones y muchísimos matices, sino también porque una figura no suele aparecer ni hablar sola, dice y se impregna de sentido en relación con otras que conforman el grabado. Por ello, cabe encontrar un mismo lema, mote o inscripción, que preside diversas figuras, de igual manera que, en ocasiones, se halla una pintura (ya sea una escena mitológica o histórica, ya una simple muestra animal, vegetal o geométrica) en diálogo con diversos lemas y asuntos. Los textos literarios se releen y reinterpretan; nuevos tiempos procuran nuevas lecturas, a la vez que aquí y allá, en individuos y ambientes diferentes, resuenan de modo distinto. Y, en realidad, las pinturas de los emblemas, en numerosas ocasiones, no son sino textos clásicos transformados en imágenes visuales a fin de iluminar e ilustrar otros nuevos.

## TÁNTALO AVARICIOSO Y TÁNTALO CHARLATÁN: UNA FIGURA EN DOS LECTURAS

Seis emblemas dedica Alciato al vicio de la avaricia, pero sólo uno lo denomina con tal nombre. Se trata del que aparece con el n.º 84 en la edición de 1531 (fig. 1). En él se puede ver a Tántalo, con el agua casi hasta los hombros, que mira hacia arriba, hacia un árbol cuyas ramas cargadas de frutos se extienden muy próximas a él, sobre su cabeza y que, sin embargo, parecen inalcanzables. Al pie se lee el siguiente epigrama: *Heu miser, in mediis sitiens stat/ Tantalus undis/ et poma esuriens proxima habere nequit/ Nomine mutato de te id dicitur, avare,/ Qui quasi non habeas, non frueris/quod habes* («Ay, el desdichado Tántalo está sediento en medio de las aguas, y hambriento porque no puede apoderarse de los frutos que tiene al lado. Cambiándote el nombre, avaro, se te puede aplicar el suyo, porque no disfrutas de lo que tienes y es como si no lo tuvieras»)<sup>2</sup> El grabado, por tanto, poco enigmático, seguramente,

<sup>1</sup> Han sido utilizadas las ediciones siguientes: Andrea Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985. Hernando de Soto, *Emblemas moralizados*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983. Juan de Borja, *Empresas morales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

<sup>2</sup> A. Alciato, *op. cit.*, p. 119.

para aquellos familiarizados con la mitología grecorromana, representa el castigo que Tántalo, rey de Lidia, hijo de Júpiter y de Pluto (la riqueza) tuvo que soportar por haber ofendido a los dioses. Los tres últimos versos ofrecen la enseñanza moral, la moraleja, oculta tras la crítica al avaro, y remiten al mote. Procuran así el sentido del emblema, a la vez que en ellos cobran significado las figurillas, que con los brazos alzados, rodean al personaje mítico. No son sino los avarientos, esos ricos, llamados hijos de Júpiter por su opulencia y que, como a otros Tántalos, hijos también de Zeus y de Pluto, de nada les sirven las riquezas porque cuanto más tienen más desean y poseyéndolas no les sacian ni disfrutan de ellas, al temer perderlas. En el lema y en la imagen habla la *Odisea* de Homero (XI, 582-92) que relata el suplicio tal como el grabado lo representa; se escucha también a Ovidio en *Metamorfosis* y *Amores*, pero, sobre todo, es la voz de Petronio la que llega: *Non bibit inter aquas poma aut pendentia carpit/ Tantalus infelix, quem sua vota premunt/ Divitis haec magni facies erit, omnia cernens/ qui timet et sicco concoquit ore famem* («No logra beber en las aguas —dice el latino— ni coger las manzanas que penden, el infeliz Tántalo, a quien oprimen los deseos: Esta será la faz de un gran rico que, viendo sus bienes todos, siente temor y cuece su hambre en su paladar reseco»).<sup>3</sup> Y, sin duda, en los oídos de Alciato, al componer su epigrama, debieron de resonar las palabras que Horacio dedicó a un avaro (*Sátiras*, I, 1-68-70): «Tántalo, sediento, intenta coger los ríos que huyen de sus labios, ¿por qué ríes? con el nombre cambiado se cuenta la fábula sobre tí». ¿No dice lo mismo el italiano? ¿No está recreando a Horacio cuando escribe: «Cambiándote el nombre, avaro, se te puede aplicar el suyo»?

Unos años más tarde, el español Juan de Borja publica sus *Empresas Morales*. Los motivos mitológicos no son frecuentes en ellas, sin embargo, la figura de Tántalo está presente<sup>4</sup> (fig. 2). El lector ya no ve en él al avaro. Cual Proteo, ahora se descubre como charlatán. Ya no es sólo significativo el castigo, sino, y sobre todo, la causa del mismo. En la parte superior de la cartela que enmarca la pintura, en el interior del rectángulo que encierra el mote, se leen las palabras de Marcial: *Res est magna tacere*, un guiño al lector culto, conocedor, sin duda, de los mitos de la antigüedad clásica, a quien parece dirigido el libro. El lema, entonces, nos transfiere al grabado la virtud del Silencio. Nos conduce a hacer que esa figura que, con el agua hasta el cuello, tiende sus ojos hacia unos frutos imposibles de alcanzar nos diga algo sobre ese bien que es el silencio y, a la vez, sobre los males que ocasiona un hablar excesivo. Aquí el castigo solamente dice ¡Cuidado!; pero, de verdad, es la falta la que habla. El suplicio dice del pecado; el mote y el comentario que conforman el emblema así lo declaran: «Y aunque cuesta mucho trabajo el saber bien hablar, (escribe Juan de Borja) sin duda es mas difícil cosa de alcanzar el saber callar. Que es lo que se da a entender en esta Empresa de Tántalo, a quien en pago de lo demasiado que habló, se le dió por pena y castigo, que teniendo el agua hasta la boca, no la pudiesse beber, ni teniendo tan cerca la fruta, no la pudiesse gustar, con la letra de Marcial: *Res est magna tacere*. Que quiere dezir: “Gran cosa es callar”».

<sup>3</sup> *Satiricón*, 82, 5.

<sup>4</sup> J. de Borja, *op. cit.*, p. 197.

No confiesa Borja sus fuentes, aunque, desde luego, ya no caben que sean Petronio u Horacio. Seguramente evoca los *Amores* de Ovidio (II, 2, 43-44), que expone en sus versos que ese castigo le fue impuesto a Tántalo por su charlatanería, porque divulgó a los mortales los secretos de los dioses: «Busca aguas en medio de las aguas Tántalo e intenta coger los frutos que se le escapan. Esto le ha proporcionado su charlatana lengua».<sup>5</sup> Al tiempo recuerda el texto del griego Eurípides (*Orestes*, 1-10) «pues aquel dichoso —y no le reprocho la suerte— nacido de Zeus, según dicen, Tántalo (...) paga esta pena (...) porque, siendo un hombre que tenía el honor de una mesa compartida con los dioses, tuvo una lengua desenfundada, el más vergonzoso vicio». Si bien, éste toma otra variante del castigo, pues Tántalo «revolotea por el aire temiendo la roca que se levanta sobre su cabeza».

Así, un mismo motivo, un grabado casi idéntico, representa, simboliza, significa dos temas diferentes y, al compararlos, se establece una fecunda relación quiasmática en la que el pecado nos aproxima a la virtud y la redención de éste —el castigo— nos remite a la falta. Y ambas pinturas mudas, al conversar con las pinturas parlantes que son los textos, se transforman en sinécdoques y metonimias visuales.

## EL SILENCIO: UN ÁNSAR, UNA CIGÜEÑA, UN JOVEN ESTUDIOSO

Otras veces, es el tema el que, abierto, desnudo, se deja vestir y recibe distintas representaciones. Entonces, las palabras o palabra del lema pueden coincidir, aunque no siempre lo hacen. De esta manera varios cuerpos comparten, si no totalmente, sí parcialmente una misma alma.

Continuamos con el Silencio. Es fácil que nos salga al paso en los emblemas una y otra vez. Se trata de un valor, supuestamente hoy desprestigiado lejos de ciertos ambientes cultos, pero tan valioso en otro tiempo que se consideró virtud religiosa obligatoria en algunas órdenes monacales. No es, por tanto, de extrañar que nuestros emblemistas moralizantes le dediquen composiciones, y algunos de ellos de modo reiterado.

Hernando de Soto aconseja esta virtud en dos de sus emblemas. En el primero (fig. 3) la inscripción dice: *Mors et vita lingua* («La muerte y la vida es la lengua»)<sup>6</sup>. Debajo, un ave que vuela sobre un monte llevando en su pico algo, tal vez una piedra, nos invita a que dialoguemos con ella a través de ese lema que pende sobre sí. Sin conocer el relato que el ave representa, el diálogo puede ser infinito y múltiple, ya que, al menos, un cierto enigma encierra el pájaro del grabado en relación con los otros elementos, el monte y el objeto que sujeta con su pico. La descripción poética, el alma emblemática dice: «Haze del silencio prueba/ Y a su vida le compasa/ Quando el Tauro el ansar passa/ Pues piedra en el pico lleva/ Con ella engañando va/ Los de Aguilas inhumanos/ Que en la lengua y en sus manos/ La muerte y la vida está».<sup>7</sup> Supone ya un avance importante en la comprensión de la composición

<sup>5</sup> J. de Borja parece recuperar tales palabras, *op. cit.*, p. 196.

<sup>6</sup> Hernando de Soto, *op. cit.*, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*

de Soto. Se trata del ánsar que, cuando pasa por el Tauro, lleva en el pico una piedra para engañar a las águilas. Los dos últimos versos, que en este autor, a semejanza de Alciato, suelen contener la moraleja, el consejo o la sentencia y que, como en el italiano, también con frecuencia remiten al lema, encierran la clave: «que en la lengua y en sus manos la muerte y la vida está». El ánsar, pues, lleva en la boca una piedra no para lanzarla contra nada ni contra nadie, sino para impedir que su lengua se mueva, para cerrar su boca, para que ésta no grazne, para no hacer ruido; en definitiva, para que no hable.

El comentario, por fin, ilumina con mayor intensidad el emblema: «que pues un ave, que es el Ánsar [de quien se dize entre otras propiedades que tiene, que passando el monte Tauro, lleva una piedra en el pico para dexar de hazer ruydo y que la maten las Águilas (aunque esto escriven otros de las Grullas)] sabe aprovecharse de su natural instinto. Será justo que los que tienen uso de razón sepan aprovecharse della (la lengua), sabiendo el mal que le sigue al no hablar con moderacion y templança».<sup>8</sup> Tal comentario erudito de Hernando de Soto, ese cuarto elemento de sus emblemas con el que, seguramente, buscaba el éxito entre el público culto, una vez que se había granjeado la simpatía popular en sus redondillas y fábulas y en sus estampas,<sup>9</sup> atribuye esta descripción del ánsar a Plinio y a Amiano Marcelino. Sin embargo, la imagen más bien parece responder al relato de este último. Ya que escribe que cuando, a causa del excesivo calor del sol, estas aves parten desde el oriente en dirección a occidente, al verse en la necesidad de atravesar el monte Tauro, donde abundan las águilas, temerosas de sus pobres fuerzas, y para no descubrirse y darse a conocer con el ruido de su boca, recogen una piedra con el pico y la llevan consigo hasta salir de la zona de peligro.<sup>10</sup> Este comentario-centón toma como hilo «la muerte y la vida está en las manos de la lengua» para entretejer las palabras del libro de los Proverbios con las de Plutarco y las de las epístolas de Santiago o las de los Salmos con las de Ovidio. En dicha conversación entre ellos se pone de manifiesto el valor del silencio, que permite al necio pasar por sabio y en donde reside toda la esperanza y fortaleza del hombre. Y, al mismo tiempo, se desvela el terrible mal que es la lengua, «amarga» en Ovidio y «navaja aguda» en los Salmos.<sup>11</sup> La advertencia, el consejo, parece dirigirse a la conveniencia de callar en determinados momentos («cuando el ánsar pasa cerca de las águilas calla»), a la necesidad de la prudencia y de la oportunidad en la palabra.

A esa navaja aguda y amarga se refiere también el emblema de Soto en cuyo mote se lee *Silentium* y debajo «Significase el silencio».<sup>12</sup> Ahora, en él, el ave ya no es un ánsar, sino una cigüeña (fig. 4). Se presenta a sí misma en los versos del escritor en estos términos: «Ave milagrosa soy/pues que sin lengua he nacido,/ y al viejo padre en el nido/ Sustento y descanso doy./ Soy la piadosa Cigüeña/ Honrada por ser piadosa:/Mas hazeme mas famosa/ Lo que en

<sup>8</sup> Hernando de Soto, *op. cit.*, p. 23<sub>v</sub>.

<sup>9</sup> Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 104.

<sup>10</sup> *Historias*, XVIII, 19.

<sup>11</sup> Hernando de Soto, *op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> Hernando de Soto, *op. cit.*, p. 123.

mi el silencio enseña».<sup>13</sup> De nuevo, la clave del emblema se encuentra en los dos últimos versos, si bien, aquí también el segundo es esencial. Ellos abren y cierran a la vez el sentido, al poner en contacto la imagen con el lema. Ya no se trata de entender esta ave sólo como símbolo de gratitud o de piedad, sino, sobre todo, como metáfora del silencio. Pero de un silencio piadoso, virtuoso, esencial y casi obligatorio, como lo es en la muda cigüeña. Y en ese silencio habla otra vez Plinio: «Algunos aseguran (escribe el naturalista) que las cigüeñas no tiene lengua»<sup>14</sup> y conversan con él, en el comentario, Solino y Macrobio, Eusebio, san Juan, Ovidio y Eliano. Si en el emblema anterior Hernando de Soto fijaba y hacía fijar la atención de los lectores en los males que un hablar no tanto excesivo cuanto imprudente desencadena, en éste se ha invertido la perspectiva: es, fundamentalmente, de la bondad del silencio de lo que se habla, del carácter sagrado y santo que éste posee, hasta llegar a tener un dios particular para los gentiles. El español toma explícitamente como autoridad a Alciato, y cita el primer verso del epigrama XI de éste, que dice: «El necio cuando calla en nada se diferencia de los sabios»<sup>15</sup> para explicar que, si los gentiles lo adoraron como dios, los creyentes lo admiran de tal manera que consideran que, en cierto modo, hace a todos iguales, allana las diferencias, hasta el punto de que el necio callado parece sabio. Tal composición de Alciato (fig. 5) se titula *In silentium*. Un joven de noble aspecto lee en un despacho que invita al retiro y al recogimiento. Esa conversación muda que se establece entre la escritura y la lectura interior habla del silencio, como lo hace el dedo índice del estudioso apoyado sobre los labios. La pintura se alza sobre los versos siguientes: «El necio cuando calla, en nada se diferencia de los sabios: su lengua y su voz son el índice de su bobería, así que mantenga la boca cerrada y póngase el dedo en los labios y conviértase en el egipcio Harpócrates».<sup>16</sup> Al leer el texto, la figura del muchacho renacentista se impregna de valor mítico y se transforma en un dios, Harpócrates, el dios romano del silencio, el dios ovidiano que «reprime la voz y persuade al silencio con el dedo» (*quique premit vocem digitoque silentia suadet*, «*Metamorphosis*», IX, 692), y que, recreado ahora por el humanista, es un hombre sabio que, al mantener la boca cerrada y poner el dedo en los labios (*ergo premat labias, digitoque silentia signet*, escribe Alciato),<sup>17</sup> viene a ser, de nuevo, el dios romano.

El asunto es en los tres, por tanto, similar; las lecturas, sin embargo, distintas, porque diferentes figuras conversan con diversos textos. Siempre, curiosamente, hablan del silencio (la prudencia en el hablar, la virtud de dicho silencio, su posible divinización). Con ello se confirma que los emblemas no sólo permiten diversas lecturas, sino que ellos mismos, a su modo, ya las hacen.

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> *Historia Natural*, X, 62.

<sup>15</sup> A. Alciato, *op. cit.*, p. 42.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup> *Ibíd.*

## LA FUERZA DEL AMOR: TODO LO VENCE

Ahora, nuestra lectura nos lleva a ver en un emblema del español la integración de varias composiciones de Alciato. El tema no puede ser más adecuado: «La fuerza del amor».

El Amor, tan presente en tantas obras del humanismo, asunto que constituirá uno de los estímulos más poderosos del hombre renacentista, no podía faltar en estos libros. Y, en verdad, así es. Trece emblemas dedica Alciato al amor; dos Hernando de Soto. Pero no se pretende examinar aquí todos ellos, nos basta con mirar el que el emblemista español titula *Iudicum lascivia victrix* (fig. 6), lema que el propio Soto traduce con las palabras virgilianas «El amor todo lo vence»<sup>18</sup> (*Bucol.*, 10, 69). No es necesario insistir en qué medida, en una polémica lectura del amor platónico, este tipo de cuestiones resultan decisivas para comprender no sólo una literatura, ni siquiera una época, sino toda una concepción del mundo y de la vida (desde *El Banquete* de Ficino o *El Cortesano* de Castiglione hasta León Hebreo). En efecto, «el amor todo lo vence». En dicho emblema se pueden ver tres figuras femeninas desnudas; dos de ellas enlazadas y la tercera un poco más alejada, que, por sus ademanes, parece dirigirse a un hombre que se encuentra sentado y le ofrece en una mano un objeto redondo, mientras que con la otra sujeta un bastón o cayado. Tal sería, en palabras de Panofsky,<sup>19</sup> la descripción preiconográfica de este grabado. Pero una cierta familiaridad con las fuentes literarias de la antigüedad grecorromana nos remite, sin duda, a un relato: el juicio de Paris. Por tanto, las tres mujeres desnudas pasan a ser tres diosas, el hombre sentado se convierte en un pastor, el objeto redondo ya puede ser comprendido como una manzana y todos —figuras y lugar— adquieren un nombre propio: Venus, Palas, Juno, Paris, y el monte Ida. Ahora bien, no basta este análisis iconográfico para leer el emblema. De nuevo, el sentido surge cuando palabras y figuras, cuando pintura y texto se ponen en conversación. Y sólo entonces, cuando se leen estos versos: «De Venus en la mançana/ Dio Paris bien a entender, Que con supremo poder/ El amor todo lo allana/ A do está no hay competencia, pues es cosa averiguada, Que pueden muy poco, o nada/ La riqueza, armas y sciencia»,<sup>20</sup> y se ponen en relación con el doble lema que nace del *Iudicum lascivia victrix* y de la traducción que Soto hace de él: «El amor todo lo vence», el juicio de Paris se transforma en el símbolo de la omnipotencia, de la fuerza del amor. El hijo de Príamo ha decidido que la más bella es Venus, la diosa que le ofrece el amor de la mujer más hermosa, frente a Palas, que le regala la sabiduría y el valor en la guerra, y Juno, que le promete riquezas y reinos.

El emblema tripartito se nos antoja un juego con múltiples sentidos, en el que cabe entretrejer el amor sensual con el amor divino, puesto que dioses y hombres se entremezclan en grabados y textos. Pero el emblemista suele frenar nuestro juego hermenéutico. El comentario, ese cuarto elemento que el español añade, pretende poner límites, dirigir la lectura de sus lectores. En este trabajo de taracea —que no otra cosa son estos adornos eruditos— las

<sup>18</sup> Hernando de Soto, *op. cit.*, p. 36.

<sup>19</sup> E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Gredos, 1984, p. 15.

<sup>20</sup> Hernando de Soto, *op. cit.*, p. 36.



palabras de san Agustín, «a este amor llama lujuria por ser lascivo», se enlazan con las de Virgilio, «el cual está generalmente en los brutos e irracionales», y ellas, a su vez, con las de Séneca, «este, pues, es olvido de la forma de la razón», y se recuerda el relato de Plutarco que cuenta cómo Hipérides consiguió el perdón de la famosa ramera Phrine, rompiéndola el vestido y dejando los hermosos pechos de ésta a la vista de los jueces, que, cegados por tanta belleza, la absolvieron.<sup>21</sup>

Esa ceguera que el amor produce y que tantas veces se representa por un Cupido con una venda en los ojos, trae aquí, además, las palabras y los versos de poetas y filósofos clásicos, de Catulo, de Lucrecio, de Ovidio, de Cicerón y de Horacio. Y todos ellos nos conducen a Platón cuando dice «el amante se ciega por lo que ama hasta el punto de que juzga erróneamente lo justo, lo bueno y lo honroso».<sup>22</sup> El resultado de este mosaico es, finalmente, una advertencia ante el amor lascivo. Este se carga así de un valor pesimista, peyorativo, que ya la poesía y la retórica romanas —se verá más adelante— parecen haber elaborado. Se convierte en causa de injusticias y desastres, es lujuria que se opone a la caridad. Se trata, por tanto, del *appetitus mali*, *amor mundi*, *amor carnalis* que se enfrenta al *appetitus boni*, *amor Dei*, *amor spiritualis*. Entonces, las figuras míticas empiezan a hablar de este modo. Las diosas, cual Gracias, se encuentran desnudas porque ha vencido el amor lascivo, pero, además, están desnudas porque las vemos a través de la mirada del juez Paris. Cegado por el amor de la mujer más bella, que es lo que Venus le ofrece, ya sólo tiene ojos para esta diosa. El triunfo de Venus-Afrodita ha anulado a las demás. Ya no hay Palas, ya no hay Juno, sólo hay Afrodita-Amor. O mejor no. No es que las haya anulado, es que para Paris enamorado Afrodita-amor es, a la par, Afrodita-valor y Afrodita-poder. En este sentido, se podría leer que sólo hay triunfo de la locura, como el propio nombre de Afrodita significa según Eurípides: «Pues todas las tonterías son Afrodita entre los mortales, y con razón el nombre de la diosa comienza por insensatez».<sup>23</sup>

Pero por qué no leer también, aunque el autor no nos lo permita, que las tres diosas desnudas son, además, las tres Gracias, símbolo de la amistad y, por tanto, del Amor-amistad. Desnudas porque la belleza «consiste en el candor de la mente y gusta de la máxima simplicidad»,<sup>24</sup> y las diosas han ofrecido regalos a Paris. Desnudas, en fin, porque, para el hijo de Príamo, Venus (el Amor) asume en su desnudez característica el Valor y el Poder que las otras diosas le han prometido. *Gracias*, porque el amor y el mundo entero es un dar, un recibir, un devolver, como la iconografía de éstas ejemplifica. Tal vez, tampoco Paris nos permita hacer una lectura positiva. Su juicio fue un error. Su decisión acarreó la guerra de Troya. El amor lascivo no es bueno. Pero... ¿por qué no? También esto podría leerse de otra manera.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Leges*, V, 731.

<sup>23</sup> *Troyanas*, 988-990.

<sup>24</sup> *Vid.* en Alciato, *op. cit.*, p. 205, el epigrama del emblema de «Las Gracias».

No es ahora el momento. Volvamos al grabado del juicio de las diosas y veámoslo junto a algunos emblemas de Alciato.

## EL AMOR ES AFECTO PODEROSÍSIMO

En el libro del italiano, bajo la inscripción *vis amoris*,<sup>25</sup> (fig. 7), un niño alado con un carcaj a su espalda, que porta en una de sus manos un arco y en la otra una flecha rota, permanece de pie en medio de una tormenta, al menos, eso parecen dar a entender las hojas y gotas que sobre él caen. Si se atiende al lema, el niño se nos revela como Cupido. Sin embargo, la flecha de su mano está quebrada. Tal vez quiera afirmar que no necesita ese tipo de armas para vencer. Pero, ¿por qué se encuentra en medio de una tormenta? El epigrama que sustenta el grabado explica: «El dios alado quebró el alado rayo, para demostrar que el ardor del amor es más fuerte que el fuego».<sup>26</sup> Luego, lo que Eros rompe no es sólo su flecha, sino el rayo. A quien vence es al propio Júpiter. Por tanto, es invencible y tiene derecho sobre los dioses. Las hojas, entonces, pueden ser llamaradas; y las gotas, saetas que inundan, a modo de lluvia, la tierra. Eros lo ha invadido todo. La figura del emblema es la del amor helenístico y, sobre todo, romano. Se trata del Amor de la elegía de Propertio (III, 12): un niño, porque la conducta de los amantes es un sin sentido; alado, porque los sentimientos y emociones amorosas son volubles e inestables; y armado de flechas, porque causa heridas incurables. Cargado, sin duda, también de ese carácter pesimista y moralizante que revela el poeta latino. Sin embargo, posee, ahora, además, una fuerza, que es violenta, que quiebra, que rompe. Una *vis* invencible.

Fuerza y poder del amor que trata, de nuevo, Alciato en el emblema del *Potentissimus affectus amor* («El amor es afecto poderosísimo»)<sup>27</sup> (fig. 8). El niño alado ya no lleva arco ni flechas, sostiene en la mano izquierda las riendas de un carro arrastrado por dos leones, mientras su derecha, alzada, amenaza a éstos con un látigo. Todo su cuerpo refleja la potencia del impulso. «Mira representado en esta gema —dice Alciato— al niño Amor como invicto auriga que vence las fuerzas del león y cómo en una mano sostiene el látigo y con la otra empuña las riendas, y cuán grande es la belleza de su rostro infantil. Cruel calamidad, aléjate: quien es capaz de vencer a tal fiera, ¿se comportará con nosotros con moderación?».<sup>28</sup> Si antes Eros vencía al más poderoso de los dioses; aquí, vence al león, el más feroz y fuerte de los animales. Si antes era violencia que hería; ahora, su belleza infantil es seducción que domina.

Ambos emblemas están presentes, incrustados en la composición del moralista español. Presentes, si no en el cuerpo, sí en el alma del emblema. El mote de Soto «el amor todo lo vence» parece integrar y sintetizar los dos lemas del italiano «*potentissimus affectus amor*» y «*vis amoris*». Por otro lado, su comentario, donde se rememora el pasaje de las Geórgicas en

<sup>25</sup> A. Alciato, *op. cit.*, p. 142.

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> A. Alciato, *op. cit.*, p. 140.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

el que Virgilio declara que todos los seres que viven en la tierra, hombres y fieras, los animales del mar, los ganados y aves se lanzan furiosamente hacia ese fuego,<sup>29</sup> parece ser una traducción, en palabras, de la figura del niño y los leones. Vendría a dar forma verbal a la forma pictórica.

## EL ANCIANO JUEZ ATRAPADO POR EL AMOR

Pero todavía conviene leer otra composición del italiano sobre el Amor. El emblema se titula *In studiosum captum amore* (fig. 9).<sup>30</sup> La pintura representa un anciano humanista sentado en un sillón que mira, como si charlara con ellos, a una dama acompañada de un cupido. En el lado opuesto, otra dama y un soldado enmarcan el grabado. El mote y las figuras, sin más, dejan abierto el camino para que la imaginación actúe y configure una y múltiples historias con un elemento clave: el amor; el niño eros situado a la derecha. Pero el emblema no lo conforman sólo estos elementos. El epigrama los ilumina (del mismo modo que ellos arrojan luz a los versos) y obra en ellos produciendo el sentido; al menos un sentido, el que el autor pretendió. Y dice así: «Inmerso en sus estudios, perito en retórica y derecho y sobre todo muy letrado, ama a Helianira como ni siquiera el príncipe tracio amó a la hermana de su concubina. ¿Por qué Cipris quieres vencer a Palas con otro juez? ¿No tienes bastante con haberla vencido en el Ida?». <sup>31</sup> De este modo, si unimos figura y texto, el anciano no es ya sólo un estudioso, como declara el lema. Es un juez que, enamorado locamente de Helianira, ha decidido, como hizo Paris, que sea el amor quien triunfe ante todo lo demás. Entonces, si el anciano juez es Paris, las otras figuras serán las diosas. Venus, la dama junto a cupido, y al otro lado del sillón, Palas (las Letras, la Sabiduría) y Marte, el soldado. El juicio de Paris queda, pues, recreado y adaptado al tema. No interesan tanto las riquezas y el poder, cuanto el estudio y el saber; por eso Juno desaparece y deja su lugar a su hijo Marte.

De esta manera, el cuerpo de este emblema resulta una versión del ofrecido por Hernando de Soto, y el comentario erudito del español sobre los jueces cegados ante el amor y la belleza se escucha en la muda pintura del libro de Alciato. En aquél conversaban y, por tanto, también aquí lo hacen, Plutarco, Séneca o Valerio Máximo. El grabado italiano, a su vez, resulta ser un texto tejido con la lectura del relato del juicio de Paris del libro VI de las Metamorfosis y de un epigrama del libro V de la Antología Palatina sobre un viejo enamorado.

Tanto el «juicio de Paris» de Soto como el de Alciato hablan sobre lo mismo, aunque de modo diferente. Los ojos del hijo de Príamo, al mirar a las tres diosas, sólo veía a una, a Venus. No rechazaba a las otras, sino que para él Palas-Valor y Juno-Poder eran también Venus; el amor las asumía. El anciano, sin embargo, sólo desea mirar y ver a Venus y a Cupido, y vuelve intencionadamente la espalda a los otros dioses. No es que contemple el estudio y el valor en el amor, ni siquiera que vea en ellos al amor, es que desprecia y abandona

<sup>29</sup> Hernando de Soto, *op. cit.*, p. 37.

<sup>30</sup> A. Alciato, *op. cit.*, p. 143.

<sup>31</sup> *Ibid.*

el estudio y las armas, en definitiva, todo, por tal amor. Dicho emblema, pues, resulta ser una advertencia a los letrados y estudiosos y, en especial, a los que de éstos son ancianos, acerca del «*omnia vincit amor*».

El emblema español se revela, entonces, como un emblema de emblemas. Juega con los de Alciato al elaborar un doble lema, el *Iudicum lascivia victrix* traducido-interpretado por «el amor todo lo vence». El lema de Soto en castellano aúna en él los emblemas «*potentissimus affectus amor*» y «*vis amoris*». También éstos se hallan presentes en los versos: «que con supremo poder/ el amor todo lo allana/ a do está no ay competencia...», y —ya ha quedado dicho— en el comentario. Pero, además, el mote latino recoge el emblema del estudioso atrapado por el amor y, reinterpretado, lo transforma en modelo, en paradigma de la omnipotencia del Amor, como confirma el propio comentario de Soto: «El amor lo vence todo, que ni dexa hazer justicia al juez, ni dexa al hombre señor de sí, que burla los sentidos, cubre los ojos y quita la libertad de ánimo».<sup>32</sup>

La propia tradición, en su diversidad de lectores y de lecturas, de la que aquí hemos dado alguna muestra, hace ver que este modo de proceder ha sido considerado adecuado para atender a los emblemas en cuanto expresiones vivas. Ello garantiza la tarea y la necesidad de proseguir recreando nuevas lecturas como única vía de su sentido y pervivencia.

Dejemos por hoy la lectura comparada de emblemas, lo que no supone que la lectura esté concluida, ni siquiera que ésta sea la única o la mejor de ellas. Hemos procurado mostrar cómo dialogan los textos clásicos *en* y *desde* este género de encrucijada y de qué manera tales textos perviven históricamente en él. Sus palabras y figuras tuvieron mucho que decir en la conformación del Renacimiento y del Barroco. Tales palabras y figuras, precisamente en cuanto que son de textos clásicos, los reescriben y prosiguen su decir en la configuración de nuestro presente. Para esto precisan de determinadas lecturas que no terminen con ellos. Es una tarea abierta.

Carmen Gallardo

M.<sup>a</sup> Eugenia Rodríguez Blanco

UAM

---

<sup>32</sup> Hernando de Soto, *op. cit.*, p. 37.



Emblema LXXXIV Emblema LXXXIV  
 AVARITIA LA AVARICIA  
 Fig. 1.—Alciato.

*Mors & vita lingua.*

**La muerte y vida es la lengua.**



Fig. 3.—Hernando de Soto.



Fig. 2.—Juan de Borja.

*Silentium.*

**Significase el silencio.**



Fig. 4.—Hernando de Soto.



Fig. 5.—Alciato.



Emblema CVII    Emblema CVII  
 VIS AMORIS    LA FUERZA DEL AMOR  
 Fig. 7.—Alciato.



Fig. 9.—Alciato.



Fig. 6.—Hernando de Soto.



Emblema CV    Emblema CV  
 POTENTISSIMVS AFFECTVS AMOR    QUE EL AMOR ES EFECTO  
 PODEROSISIMO

Fig. 8.—Alciato.



## Modelos iconográficos derivados de las *Metamorfosis* de Ovidio ilustradas. Su pervivencia vista a través de la Literatura Emblemática

Durante los últimos años, de la mano de prestigiosos eruditos e investigadores, se constata cada vez más el papel que la Literatura ha tenido para el desarrollo de las artes. Lejos quedan ya los años del aparente realismo de muchas de las obras que hoy nos admiramos por sus complejos programas iconográficos, haciéndose más valioso que nunca el famoso dicho de Horacio *ut pictura poesis*.<sup>1</sup> A este respecto, resulta suficiente con parafrasear a Mario Praz cuando afirma:

*«Durante siglos la práctica de los pintores y los poetas se basó en esos textos: los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjugar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada».*<sup>2</sup>

Sin embargo, no es éste el único fenómeno destacable de las actuales tendencias investigadoras ya que, dentro del término genérico de *Literatura* como fuente para el artista, hemos de analizar algunos aspectos que completan la etimología de la palabra desde nuestro punto de vista de historiadores del arte. Entre ellos, lógicamente, el que más nos ha de interesar es el de la literatura ilustrada tanto en su vertiente renacentista de ediciones de clásicos, como en la de tratados emblemáticos de la época, campo este último en el que se centran nuestras investigaciones. Con ello tratamos de incidir un poco más en el papel que las fuentes gráficas han tenido para la composición de la pintura del emblema, aspecto ya tenido en cuenta y reclamado en anteriores estudios acerca del papel de la numismática en la Literatura Emblemática.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Sobre este particular es interesante consultar los estudios que Julián Gállego, Erwin Panofsky y un largo etcétera de eruditos en la citada materia.

<sup>2</sup> Cf. Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid 1981, p. 10.

<sup>3</sup> Acerca del mismo podemos consultar los siguientes estudios: Rafael Lamarca, «Acerca de la importancia del mito en la Literatura Emblemática. Jano, una iconografía al servicio del poder», en *Boletín de Arte de Málaga*, n.º 14, Málaga, 1994, p. 33, y «De la moneda al emblema. Los repertorios y colecciones numismáticas como fuente



Las fuentes literarias han sido el soporte habitual de todo estudio emblemático que, sin embargo, ha obviado en alguno de los casos el análisis de los posibles repertorios gráficos de donde el grabador copiaba o se inspiraba para la composición del grabado emblemático. Con ello, tratamos de acercarnos un poco más a lo que ya señalara Panofsky en sus aportaciones al método iconográfico, donde, a parte de señalar la vuelta en la mirada del hombre renacentista a las fuentes literarias clásicas, no deja de indicarnos la transcendencia que la evolución de las imágenes ha tenido para una perfecta adaptación iconográfica del género literario,<sup>4</sup> el cual, sin el estudio preliminar del mundo de las «formas» no constituye por sí solo un correcto estudio iconográfico. Similares contenidos observamos en los estudios que sobre el mismo tema ha realizado Guy de Tervarent<sup>5</sup> y más tarde González de Zárate, señalando la importancia que las fuentes literarias y plásticas tienen para toda investigación iconográfica, máxime en el complejo mundo de los emblemas<sup>6</sup> aunque el que más se ha acercado a nuestro objetivo ha sido García Mahiques, quien en su estudio sobre la obra de Núñez de Cepeda,<sup>7</sup> ahonda en el campo de la numismática para señalar la trayectoria iconográfica más completa que del emblema se pueda ofrecer.<sup>8</sup>

Quizás, los que nos movemos y gustamos de lo que Julián Gállego ha definido como *juegos de intelecto*,<sup>9</sup> debemos recabar y hacer más patentes las palabras de Panofsky o González de Zárate en un intento por recopilar las fuentes gráficas que hicieron posible la obra de arte o emblema. Es el caso de las *Metamorfosis* ilustradas que aparecieron en el siglo XVI europeo y que analizaremos en nuestro estudio.

La transcendencia que para la Historia del Arte ha tenido el desarrollo y popularidad de las *Metamorfosis* de Ovidio es un hecho ya demostrado, e incluso obvio a todo aquel que se acerca a la pintura de Época Moderna. No es extraño encontrar en las grandes pinacotecas lienzos de temática mitológica que reflejan las andanzas de los numerosos personajes que participan de la obra del poeta romano. Estas composiciones, tal y como señala J. Seznec, beben directamente de los modelos que el artista extraía de las fábulas de Ovidio o Virgilio,<sup>10</sup>

---

de inspiración para la Literatura Emblemática», en *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, La Coruña, 1996, pp. 533-556.

<sup>4</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1985, pp. 29 y 30.

<sup>5</sup> Guy Tervarent de, *De la méthode iconologique*, Bruselas, 1961, pp. 6-14. En ellas queda de manifiesto la importancia que el rastreo de los precedentes formales tienen para una perfecta identificación iconográfica, como lo demuestra el hecho de que el autor se remonte incluso a la Antigüedad para justificar sus conclusiones.

<sup>6</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> González de Zárate, *Método iconográfico*, Vitoria, 1991, p. 84. *Estudiar los temas iconográficos que se presentan en los emblemas y fijar sus fuentes tanto plásticas como literarias, considero que es una investigación acertada y positiva.*

<sup>7</sup> Rafael García Mahiques, *Empresas Sacras de Nuñez de Cepeda*, Madrid, 1988.

<sup>8</sup> Rafael García Mahiques, «La emblemática botánica. Propuesta metodológica para el estudio de la emblemática», en *Lecturas de Historia del Arte*, vol. II, Vitoria, 1990, pp. 317 a 322. Debo agradecer al mencionado profesor sus largos charlas acerca del método con el que debía enfrentarme a la investigación que en la actualidad realizo.

<sup>9</sup> Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1987, pp. 80 ss.

<sup>10</sup> Jean Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1987, p. 185.

auténticas *Biblias profanas* que servían de inspiración para todo aquel que buscase en ellos un motivo iconográfico novedoso dentro de los dictámenes academicistas de la época.

Dicho autor, en su detallado estudio deja constancia de la importancia que la literatura ha tenido para la pervivencia de unos dioses que, lejos de desaparecer en el medievo, salen fortalecidos de dicho período fruto de los textos de determinados comentaristas medievales tales como San Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro, etc.<sup>11</sup> Es de destacar cómo durante esta época, el gusto que por la miniatura se dio en las cortes y centros del saber europeos no se vio reflejado en el caso de la obra de nuestro afamado poeta, ya que los libros miniados o ilustrados con sus *Metamorfosis* eran más bien escasos.<sup>12</sup> No obstante, antes de la llegada del clasicismo de la mano de los famosos programas decorativos de Julio II y León X, Pollaiuolo, tal y como señalan Checa y Nieto Alcaide, realizó la que habría de ser una de las primeras muestras de lo que la tradición literaria podría suponer para las artes plásticas, el lienzo de *Apolo y Dafne*, uno de los primeros casos conocidos de la configuración de un obra pictórica a partir de los textos de Ovidio.<sup>13</sup> Sin embargo, no es en este fenómeno de pervivencia de modelos literarios donde vamos a detenernos,<sup>14</sup> sino que trataremos de demostrar la transcendencia de los libros ilustrados impresos en base a las numerosas reproducciones ilustradas que de esta obra circularon por todo el continente.<sup>15</sup>

A este respecto hemos de destacar el estudio que realizara Henkel acerca del desarrollo de las diferentes ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio durante los siglos XV al XVII.<sup>16</sup> En él, tal y como veremos más adelante, se plasma la importancia que los focos editores franceses y norte europeos han tenido como puntos por donde se irradiaba toda una larga tradición iconográfica en lo que a las ilustraciones de la obra del poeta romano se refiere. Dichas apreciaciones, han sido ya recogidas por Rosa López Torrijos en su estudio sobre la mitología en la pintura española, donde presenta una magnífica evolución del papel que las ediciones de los Ovidios ilustrados han tenido para la plástica hispana.<sup>17</sup> Quedan por añadir a estos, las

<sup>11</sup> *Ibidem*, op. cit, p. 138. En iguales o idénticos términos se expresa Panofsky presentando toda la evolución de textos medievales hasta enlazarlos con los del medievo que recaban tales influencias (ver E. Panofsky, *Estudios...*, op. cit, pp. 29 y 30).

<sup>12</sup> Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1985, p. 74, n.º 20.

<sup>13</sup> Víctor Nieto Alcaide y Fernando Checa, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1989, p. 246.

<sup>14</sup> Suzanne Guillou-Varga, *Mythes, Mythographies et poésie lyrique au Siècle d'or espagnol*, París, 1986, p. 41.

<sup>15</sup> Rosa López Torrijos, *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 36. La autora señala cómo la tradición literaria ha sido más importante en lo que a las *Metamorfosis* se refiere. Sin embargo, los Ovidios moralizados que ya desde el siglo XIV aparecen ilustrados, van a ser la auténtica fuente de inspiración de la pintura del Renacimiento y Barroco, ya que casi desde la invención de la imprenta se realizaron ediciones con pequeñas viñetas que circularon de mano en mano como auténticos manuales de pintores.

<sup>16</sup> M. D. Henkel, «Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI, und XVII Jahrhundert», en *Vorträge der Bibliothek Warburg (1926-1927)*, pp. 53-144.

<sup>17</sup> Rosa López Torrijos, *La mitología...*, op. cit, pp. 38 y 39. La autora ha seguido para sus afirmaciones los conocidos estudios que al respecto han realizado el mencionado Henkel y Duplessis (ver G. Duplessis, *Essai bibliographique sur les différents éditions des oeuvres d'Ovide, ornées de planches, publiées au 15 et 16 siècle*,

consideraciones que al tema realizan A. J. J. Delen<sup>18</sup> y R. Brun,<sup>19</sup> obras fundamentales para la mejor comprensión de la importancia que estas viñetas tuvieron en la literatura ilustrada de los siglos XVI y XVII.

Acerca del papel que la obra del poeta romano desempeñó en el arte, basta con consultar las referencias que al respecto nos dan Seznec o más explícitamente Panofsky, quien no deja de señalar el valor que el fenómeno moralizador de esta obra ha tenido para el desarrollo y difusión de la fábula pagana en la plástica medieval.<sup>20</sup> Igualmente hacen un recorrido sobre la transcendencia que los tratados mitológicos a que dio lugar han originado para el devenir de un Renacimiento pleno de dioses que ha recuperado el esplendor clásico en todas sus formas, algo que se debe única y exclusivamente a las fuentes gráficas que provenían de Roma y Grecia, ya que la tradición literaria no había sido suficiente para mantener la pureza iconográfica de las divinidades del Olimpo.

Este mismo fenómeno se puede aplicar al caso español donde la obra ilustrada de Sánchez de Viana, sin ser la más importante en cuanto a los grabados —la edición de Jorge de Bustamante de 1589 reproduce los de Virgil Solis<sup>21</sup>—, si que se constituye en palabras de Julián Gállego en el más claro exponente de la inspiración que los artistas españoles del siglo XVI tuvieron en las *Metamorfosis* ilustradas, siendo definido por este como un «manual de modelos prefabricados».<sup>22</sup> El mismo autor nos recuerda en otro de sus capítulos la fuente gráfica en que se convierte esta obra y lo que supuso para muchas de las decoraciones palaciegas de la realeza española de la época, así como para las entradas y funerales regios donde los pasajes de la teología pagana, se transformaron en el motivo alegórico principal.<sup>23</sup>

---

París 1889). En ellos se afirma que los diseños de Bernard Salomón son copiados por Virgil Solis, Peter van der Borcht, Tempesta, Van de Passe, etc. Dichas afirmaciones son ciertas, aunque deberíamos matizar las referidas a Tempesta, ya que su obra presenta escasos paralelismos con la de Salomón, siendo más bien una recopilación de diferentes influencias.

<sup>18</sup> A. J. J. Delen, *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges, des origines jusqu'à la fin du XVI siècle*, París, 1969.

<sup>19</sup> R. Brun, *Le livre français illustré de la Renaissance*, París, 1969.

<sup>20</sup> E. Panofsky, *Estudios...*, *op. cit.*, pp. 29 ss.

<sup>21</sup> R. López Torrijos, *La mitología...*, *op. cit.*, p. 36. La autora señala que la primera edición de esta obra es de 1545 siendo publicada en Amberes, mientras que Julián Gállego nos da la fecha de 1551 la primera que se traduce al castellano. Ver J. Gállego, *Visión y...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>22</sup> J. Gállego, *Visión y...*, *op. cit.*, p. 40 ss. El autor define esta edición de 1589 de Sánchez de Viana como un libro de modelos prefabricados para el artista, incluso haciendo converger aspectos de la iconografía profana con otros de similar composición cristiana.

<sup>23</sup> J. Gállego, «Temas clásicos entre los emblemas de su Majestad», en *La Visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993, pp. 183 ss. Esta misma circunstancia nos acerca a los orígenes del resurgir del mito en el Renacimiento, cuando antes de plasmarse la fábula pagana en lienzos y esculturas ya lo hacía decorando este tipo de eventos en los albores del mencionado período. Sobre este mismo particular podemos consultar V. Nieto Alcaide y F. Checa, *El Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 107.

## LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO ILUSTRADAS EN LA LITERATURA EMBLEMÁTICA

No vamos a descubrir en estos momentos el papel que la obra del poeta romano ha jugado en este fenómeno literario heredero de la obra de Alciato. De ello han dado buena cuenta anteriores estudios como los desarrollados por A. Hoen Theodorus Nils,<sup>24</sup> Robert J. Clemens,<sup>25</sup> o Françoise Bardon.<sup>26</sup> Sin embargo, va a ser Alison Saunders quien realice el primer estudio serio y profundo del papel que esta obra ha jugado como fuente gráfica y no literaria para la Literatura Emblemática. Ello se debe a su investigación acerca de los libros de emblemas franceses del siglo XVI donde la autora realiza un pormenorizado análisis de los editores que publicaron las obras que son objeto de nuestro análisis, poniendo en estrecha relación las ediciones mitológicas de los talleres de Bonhomme, Arnoullet, Rouille y Jean de Tournes con los libros de emblemas que se publicaron en el mencionado siglo.<sup>27</sup>

No obstante, resulta fundamental el estudio de los diferentes grabadores de la época para poder reflexionar acerca del papel de Ovidio en los libros de emblemas de los siglos XVI y XVII. Como ya ha apuntado Alison Saunders, nos encontramos ante el total predominio de los grabadores y editores franceses en cuanto al origen de las primeras *Metamorfosis* ilustradas que han demostrado tener transcendencia para la pintura del emblema. Podríamos hablar de Bernard Salomón, principal figura de nuestro estudio y activo en la localidad francesa de Lyon, o de Pierre Vase, más conocido como Pierre Eskrich o Jean Moni, quien desarrolla su labor como grabador a mediados del siglo XVI en la misma ciudad con sus ilustraciones para el *Emblematum Liber* de Andrea Alciato (1548). A partir de ellos se irradiarán toda una serie de motivos iconográficos que llegarán a Alemania de la mano de Virgil Solis<sup>28</sup> (1514-1562) o a los Países Bajos con Peter van der Borcht (1545-1608).<sup>29</sup>

Resulta curioso observar en este apartado la total ausencia de artistas italianos en esta faceta de las *Metamorfosis*, —a excepción de la publicada por Aldo Manucio en Venecia en 1497—,<sup>30</sup> máxime teniendo en cuenta que fue el país transalpino donde primeramente se dio

<sup>24</sup> A. Hoen Theodorus Nils, *Aspects of classical mythology in Renaissance Emblems. (1531-1640)*, Nueva York, 1975, pp. 4 y 11.

<sup>25</sup> Robert J. Clemens, *Picta Poesis. Literary and humanistic theory in Renaissance Emblem books*, Roma, 1960, p. 187.

<sup>26</sup> Françoise Bardon, *Le portrait Mythologique a la cour de France sous Henry IV et Louis XIII*, París, 1974, pp. 16 y 17.

<sup>27</sup> A. Saunders, *The Sixteenth-Century French Emblem Book. A decorative and useful genre*, Ginebra, 1988, pp. 62 y 63. La autora señala como motor de este fenómeno impresor de Ovidio a Denis Janot, quien en torno a 1530 realiza impresiones de las *Metamorfosis* y de los *Triunfos* de Petrarca con ilustraciones de las cuales habrían de salir algunos de los grabados para las obras de Guilles Corrozet.

<sup>28</sup> R. Brun, *Le livre...*, *op. cit.*, pp. 77 y 81.

<sup>29</sup> A. J. J. Delen, *Histoire de la Gravure...*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>30</sup> Jay A. Levenson, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, p. 326 ss. En el apartado dedicado al grabador Benedetto Montagna se analiza una serie mitológica del mismo artista inspirada en las *Metamorfosis* que editara Aldo Manucio en Venecia en 1497, las cuales, tal y como se constata en éste y otros

el Renacimiento y el clasicismo que conlleva. No deja de ser paradójico que al analizar la obra de autores como Marcantonio Raimondi (1480-1527/1534), Bernardino Daddi, activo entre 1532 y 1550 o Giulio di Antonio Bonasone (1498-1580) y contemplar sus escenas mitológicas, observamos que ninguno de ellos acometió la realización de una edición ilustrada de la obra que emergía en el nuevo renacer clásico y que habría de marcar en gran parte el desarrollo de la pintura mitológica europea.<sup>31</sup> Quizás ello se deba a lo ya señalado por Panofsky, quien advierte del nulo papel que Ovidio tuvo en el medievo como obra ilustrada, no conociéndose ninguna edición miniada del citado autor.<sup>32</sup> Cabe pensar en las excelencias que nos habrían brindado las ediciones emblemáticas posteriores si dichas *Metamorfosis* hubiesen sido realizadas por un grabador italiano ya que las de Vase o Salomón, virtuosas para sus compatriotas, resultan un tanto toscas para lo que Raimondi o el Maestro del Dado habían grabado por aquella época. No obstante parece que de momento debemos conformarnos con las afirmaciones de Panofsky al respecto y considerar como algo probado la escasa incidencia de esta fábula en el medievo, siendo rescatadas para la obra impresa por los editores franceses después de que las tempranas academias literarias italianas se hubieran cansado de escenificarlas en sus conocidas representaciones.<sup>33</sup>

## LAS METAMORFOSIS ILUSTRADAS, EL ORIGEN DE UNA TRADICIÓN ICONOGRÁFICA EN LA EMBLEMÁTICA EUROPEA

Una apreciación clara se desprende del estudio que Saunders realiza de los editores de libros de emblemas, y es la coincidencia y casi complicidad de los tratadistas de este género

---

estudios, ha sido ilustrada por el mismo grabador que realizó las del Sueño de Polifilo de Colonna (ver Pilar Pedraza, *Sueño de Polifilo*, edición de Murcia, 1981, tomo I, pp. 41 ss.)

<sup>31</sup> No debemos olvidar al respecto que los citados autores sí conocen a la perfección el mundo del mito tan presente en su cultura desde los albores del Renacimiento y que queda plasmado en sus ilustraciones sueltas de tema profano como el *Rapto de Europa* de Bonasone (1546) [ver J. M.<sup>a</sup> González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, 1992, tomo I, n.º 22. (314)] o la *Caída de Faetón* y el pasaje de Tizio que Beatrizet copia de Miguel Ángel [ver J. M.<sup>a</sup> González de Zárate, *Real Colección...*, *op. cit.*, n.º 17.1. (192) y 19 (195)]. Igualmente debemos recordar que por estas fechas se editan series completas de otros pasajes de la fábula pagana como son los amoríos de Psique y Cupido narrados por Apuleyo y que fueron grabados con calidad técnica que solo la talla dulce podía otorgar, muy lejos del arcaísmo que la entalladura confiere a las de Salomón. Sin embargo, y a pesar de su «adelanto» tanto cultural como técnico, la esperada edición ilustrada de las *Metamorfosis* de Ovidio no se produjo.

<sup>32</sup> A. J. J. Delen, *Histoire de la Gravure...*, *op. cit.*, pp. 88 y 89. El autor señala en contra de lo afirmado por Panofsky que las *Metamorfosis* de Ovidio publicadas en Brujas en 1484 bajo el título *Livre intitulé Métamorphose, moralisé par Thomas Walleys, traduit et compilé par Colard Mansion*, se inspiran en las miniaturas iluminadas de escuela flamenca que sobre el mismo tema consultó el autor.

<sup>33</sup> J. Gállego, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 55. El autor señala la importancia que adquirieron las academias italianas en las representaciones alegóricas de mascaradas mitológicas. En ellas, afirma, participaban asiduamente célebres personajes españoles como Lucas de Lecena, o años más tarde el mismo Saavedra Fajardo, emblemista perteneciente a la Academia de los Ociosos, conocida por sus famosas comedias de las *Metamorfosis* de Ovidio.

con los impresores y grabadores de su entorno.<sup>34</sup> De esta afinidad, lógicamente debía surgir toda una tradición iconográfica nacida al amparo de los tacos xilográficos que estos acumulaban en los cajones de sus talleres una vez cumplido el cometido de ilustrar alguna de las innumerables obras a las que dieron lugar las imprentas francesas en el siglo XVI. Sin embargo, algunas más que otras, habrían de marcar el desarrollo de determinados motivos en el campo de la Literatura Emblemática, tal es el caso de la *Biblia* que ilustra Bernard Salomón en 1553 para el género del emblema religioso, o sus *Metamorfosis* de 1557 para el mitológico, sin duda, tal y como ya lo apuntan Martin y Chartier, los dos repertorios de inspiración más recurridos por este género que nos ocupa.<sup>35</sup>

Quizás, el primer supuesto de conexión entre el emblema y la obra clásica, hemos de buscarlo en editores de la talla de Denis Janot quien imprimió una magna edición de las *Metamorfosis* de Ovidio (1539)<sup>36</sup> cuya influencia se dejará sentir en posteriores creaciones emblemáticas como las de Corrozet, etc.<sup>37</sup> Sin embargo, la hilazón entre las imágenes de uno y otro género, ya se había manifestado de forma menos genérica en la gestación de la larga serie de ediciones del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato, el cual, gracias a sus numerosos grabadores se constituyó en una fuente iconográfica de primer orden.<sup>38</sup> Es precisamente el análisis de sus diferentes impresiones lo que nos ha llevado a retroceder un poco en el tiempo de la supuesta primacía iconográfica de Bernard Salomón en las *Metamorfosis* de Ovidio, ya que alguna de sus estampaciones se inspiran directamente en la edición de los emblemas de Alciato que el mismo grabador ilustró, siendo impresa por Jean de Tournes en 1547 (fig. 1).

<sup>34</sup> A. Saunders, *The sixteenth-century...*, op. cit, p. 68.

<sup>35</sup> H. J. Martin y R. Chartier, *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII siècle*, París 1983, p. 520. Dichas afirmaciones hemos de entenderlas con la lógica cautela que nuestro estudio nos sugiere ya que dichos motivos iconográficos, ya habían sido esbozados en obras de los mismos autores en anteriores trabajos y que a su vez se inspiraban en unos terceros.

<sup>36</sup> R. Brun, *Le livre...*, op. cit, p. 263. Dicha obra constaba de 258 viñetas repartidas en tres series, la mayor parte de ellas de 30x52 mm. Estas, tal y como afirma el autor, habrían de influir en posteriores tratados emblemáticos como la *Hecatomgraphie* de Corrozet (1540).

<sup>37</sup> A. Saunders, *The sixteenth-century...*, op. cit, p. 63. La autora señala que influyen en su obra las *Metamorfosis* editadas en 1538 y la edición de Petrarca de 1539. Sin embargo, el grabador, según Brun es desconocido (ver R. Brun, *Le livre...*, op. cit, p. 158), mientras que para Mario Praz, la primera edición se debió a la labor de Jean Cousin (1490-1571) (ver M. Prazario, *Studies in seventeenth-Century imagery*, Roma 1975, p. 308). Dicha afirmación hemos de recogerla de nuevo con el recelo que ya Brun señala en su estudio donde afirma que tras tomar Cousin las riendas del taller de impresión de Denis Janot, se le atribuyen innumerables obras en base al estilo que caracterizó al artista de Soucy, características que sin embargo se plasman de forma más directa en la obra de Bernard Salomón. No obstante, el estudio más detallado al respecto lo realiza Rawles quien presenta un desglose de los diferentes tacos xilográficos que utilizó Janot para sus impresiones entre los que se encuentran los de la obra de Corrozet y los de las *Metamorfosis* que sirvieron para ello, dando porcentajes de los mismos, número de veces utilizados y en qué diferentes ediciones lo hizo (ver RAWLES, S, «Corrozet's Hecatomgraphie: where did the woodcuts come from and where did they go?», en *Emblematica*, Nueva York 1988, Vol.III, n.º 1, pp. 31 a 64).

<sup>38</sup> Debo agradecer a la Universidad de Extremadura y en especial al Doctor D. José Julio Arranz las facilidades dadas para la consulta de las diferentes ediciones de Alciato que hemos manejado en este estudio.

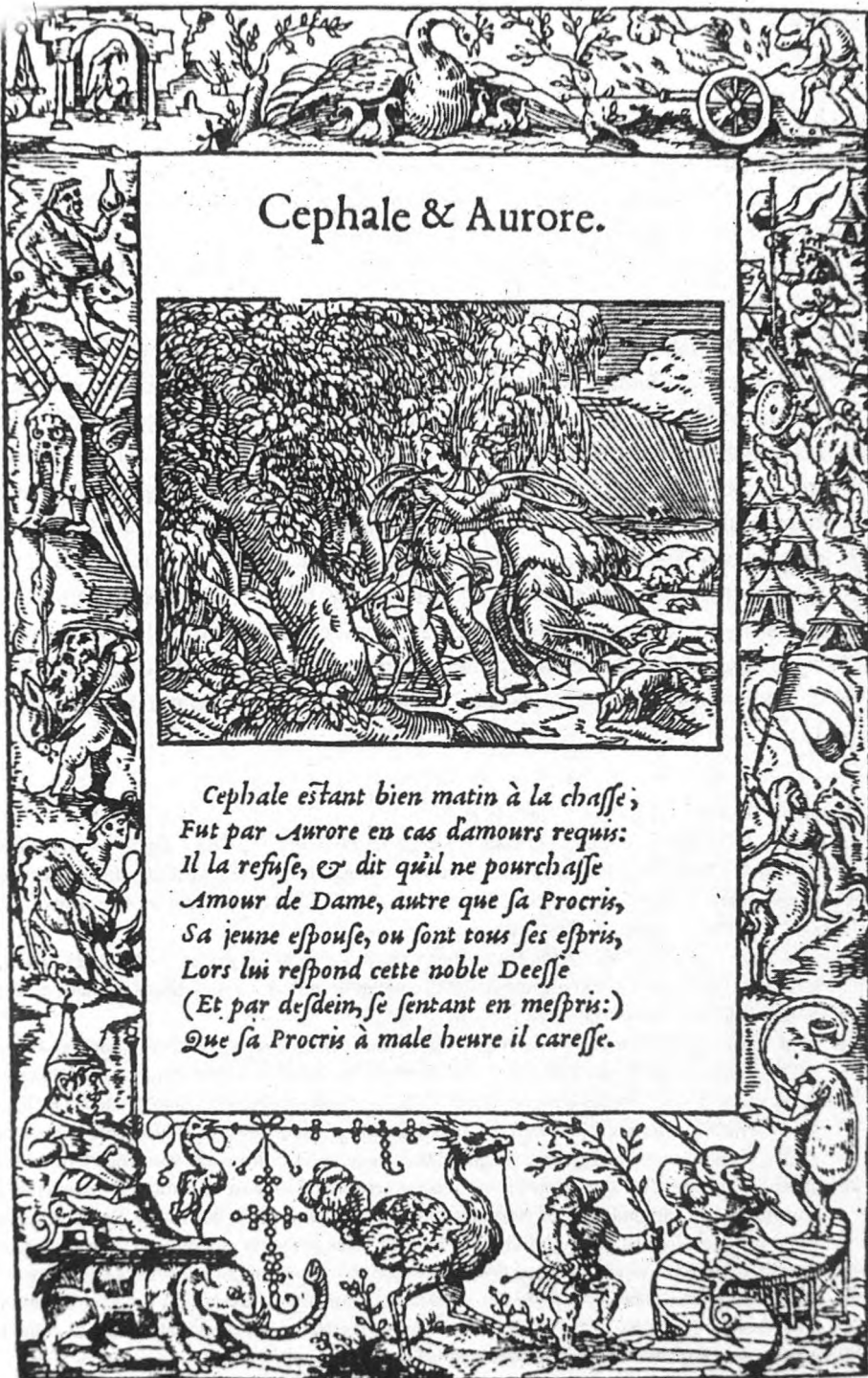


Fig. 1.—Alciato, *Emblemas*, Lyon, 1547.

Igualmente, esta última obra, debe muchos de sus modelos a las láminas de la edición de Alciato de París editada por Wechel en 1534 y más concretamente al estilo de Geoffroy Tory y Mercure Jollat, diseñadores ambos de dicha obra<sup>39</sup> (figs. 2-3 y 4-5). Resulta evidente que el editor de París conocía la obra publicada por Steyner tres años antes, ya que, como señala Saunders, éste era muy aficionado a editar en su país libros procedentes de Alemania, y más concretamente nos indica que era considerado en su época el mayor experto que existía en toda Francia en esta faceta.<sup>40</sup> Brun llega más lejos al afirmar que efectivamente Chrestien Wechel y su grabador, copiaron la edición de Steyner, ya que este último no era diseñador, por lo que hubo de inspirarse en otra obra anterior, la de 1531.<sup>41</sup> Esta idea la corrobora el hecho de que el propio editor, Wechel, era bastante farragoso en sus ediciones, dedicándose a la vulgarización de obras anteriores; sin embargo, para esta de Alciato de 1534, tal y como él mismo afirmaba en su prólogo, puso todos los medios a su alcance para hacer algo digno, reconociendo haber visionado antes todas las ediciones del mismo realizadas hasta la fecha, lo que nos lleva a la conclusión de que Tory y Jollat se inspiraron en los grabados de Jörg Breu<sup>42</sup> aunque los superan en composición y virtuosidad técnica, así como en el número de emblemas<sup>43</sup> (figs. 6-7 y 8-9).

Otro aspecto acerca del que cabría reflexionar es el papel que el propio Alciato juega en este devenir de grabadores y editores de su libro. Como ya sabemos, la primera edición que el emblemista italiano presentó al consejero imperial Peutingger, en su génesis, no contaba con las ilustraciones, Steyner se las añadió.<sup>44</sup> Sin embargo, para la edición que se realizó en París aparece la duda de un Alciato condicionado por el éxito de su libro anteriormente ilustrado. Hemos de pensar, al igual que Scholz, en la posibilidad de que el propio jurista interviniese en la elaboración de los grabados de esta nueva edición a lo que nos ayuda el hecho de que Geoffroy Tory y Alciato se conocieron en la ciudad de Bourges, de donde era natural el grabador.<sup>45</sup>

<sup>39</sup> A. Saunders, *The sixteenth-century...*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>40</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>41</sup> R. Brun, *Le livre...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>42</sup> Scholz, B. F., «The 1531 Augsburg Edition of Alciato's Emblemata: A survey of Research», *En Emblematica*, Nueva York 1991, Vol. V, n.º 2, pp. 213-255. El autor del mencionado estudio señala que el primer ilustrador de la obra fue Jörg Breu en lo que a su edición de Augsburgo se refiere. (ver Hollstein, F. W. H., *German engravings etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam, Vol. IV, 305-402). Sin embargo, resulta interesante seguir el relato acerca de la posible compra del manuscrito a la quebrada imprenta Grimm, editor conocido en su época por su afán humanista y sus cuidadas ediciones de libros ilustrados, destacando para ello la figura de Sebastian Brant como principal artífice de las mismas.

<sup>43</sup> Sobre este particular consultar los siguientes estudios: A. Saunders, *The sixteenth-century...*, *op. cit.*, p. 98; Sebastián, Santiago, *Los emblemas de Andrés Alciato*, Madrid 1985, p. 21, pero sobre todo el esclarecedor estudio de Scholz. (ver Scholz, B. F., «The 1531 Augsburg Edition of Alciato's...», *op. cit.*, pp. 213-255)

<sup>44</sup> De Angelis, Maria Antonietta, *Gli emblemi di Andrea Alciato nella edizione Steyner del 1531. Fonti e Simbologie*, Salerno 1984, pp. 18 y 19. En las mismas, la autora nos narra las causas de la no inclusión de estampas por parte del autor, aspecto que más tarde será ignorado por el editor.

<sup>45</sup> H. J. Martin y R. Chartier, *Histoire de l'édition...*, *op. cit.*, p. 466. En efecto, Alciato enseñaba en al Universidad de Bourges, la misma en la que estudió G. Tory. Tras la vuelta del artista de su viaje por Italia, se dedica a grabar para sus amigos ilustraciones destinadas a decorar sus casas y vestidos. Cuando el autor italiano arriba a la Universidad en 1529, Tory era muy conocido y afamado no sólo en su ciudad sino en casi toda Francia.





Fig. 2.—Alciato, *Emblemas*,  
París, 1534. Caída de Ícaro.

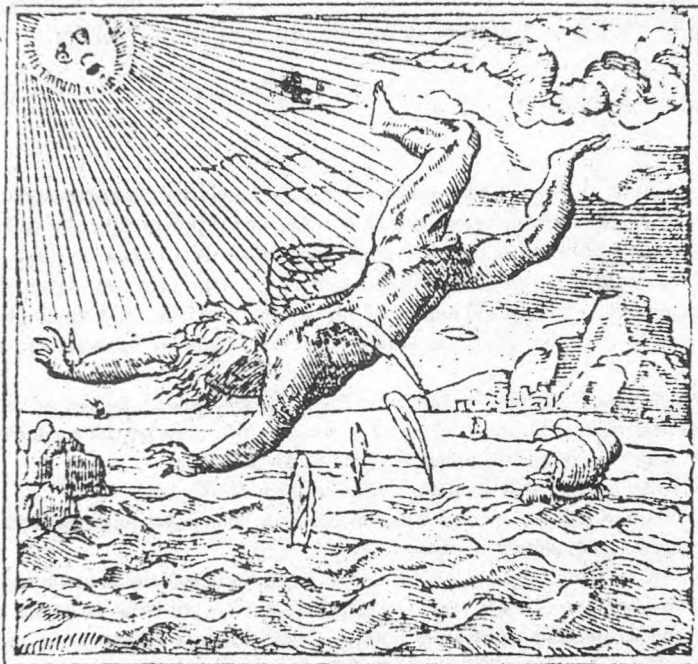


Fig. 3.—Alciato, *Emblemas*,  
Lyon, 1549. Caída de Ícaro.



Fig. 4.—Alciato, *Emblemas*, París, 1534. Arión.



Fig. 5.—Alciato, *Emblemas*, Lyon, 1549. Arión.

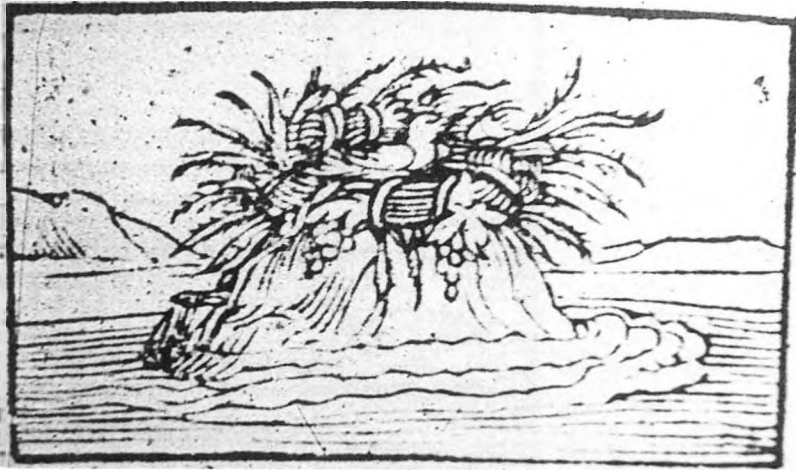


Fig. 6.—Alciato, *Emblematum Liber*, Augsburgo 1531. Ave Alción.



Fig. 7.—Alciato, *Emblemas*, París, 1534. Ave Alción.



Fig. 8.—Alciato, *Emblematum Liber*, Augsburg, 1531. Marco Antonio.



Fig. 9.—Alciato, *Emblemas*, París, 1534. Marco Antonio.

La conexión entre la obra de G. Tory y Jollat con la edición de Alciato de 1547 que ilustró Bernard Salomón y, por derivación, con alguna de las iconografías que más tarde recogió en sus *Metamorfosis* de 1557, vino dada por la figura del editor Jean de Tournes. Éste se inspiró y aficionó a las decoraciones que G. Tory había hecho famosas y que difundió su editor Simón de Colines por París años antes con arabescos y motivos renacentes.<sup>46</sup> Muestra además su admiración por las ilustraciones para el Sueño de Polifilo,<sup>47</sup> lo que explicaría la confluencia de estilos entre ambos autores. Salomón, a las órdenes de un editor condicionado por el éxito de lo anteriormente realizado, se ciñó a los diseños ya grabados en pasadas ediciones, sobre todo en la de París de 1534. Todo ello se plasmó en la obra de 1547 de los *Emblemas* de Alciato que grabó este artista y que se reflejará más adelante en algunas de las ilustraciones de sus *Metamorfosis* de 1557, consideradas hasta la fecha como modelo iconográfico indiscutible para el campo de la mitología, y que como hemos visto, al menos en las secuencias presentes en el libro del jurista italiano, no fueron tan originales. Ello se debió a que las tomó directamente de los modelos emanados de ediciones anteriores del mismo.<sup>48</sup> Este extremo se ve perfectamente reflejado en el pasaje de Medea matando a su hijo, escena que Bernard Salomón saca del emblema del mismo tema que Alciato compone y que ya aparece en la publicación de 1534. Pero hemos de fijarnos que el jurista italiano alude con él a la necedad de la golondrina por hacer su nido y confiar su descendencia a tan cruel maga. Dicho pasaje, el del ave en tal tesitura, no se contempla en las *Metamorfosis*, lo que no impide a Salomón copiarlo con ave incluida en los grabados de su obra clásica de 1557 (figs. 10-11). En general, todas presentan gran cantidad de contenidos mitológicos,<sup>49</sup> muchos de los cuales pertenecen a pasajes cantados por el poeta romano que más tarde veremos repetidos en varios libros del mismo género.<sup>50</sup>

## LAS METAMORFOSIS DE PIERRE VASE, UN PRECEDENTE POCO CONOCIDO

Por una parte ya hemos analizado los posibles precedentes de las *Metamorfosis* de Salomón en obras de emblemas anteriores a la suya. No obstante, desde el punto de partida cronológico de nuestro estudio, hasta la definitiva publicación del Ovidio de Salomón, han de aparecer en escena otros grabadores que aportan mayor riqueza iconográfica al discurso que presentamos. En efecto, entre los años 1548-1549 se editó por parte del taller de Rouille una nueva edición de los *Emblemas* de Alciato ilustrada por el desconocido Pierre Vase.<sup>51</sup> Como ya se sabe, la

<sup>46</sup> *Ibidem*, op. cit., p. 485.

<sup>47</sup> F. Courboin, *Histoire de la gravure en France*, París, 1923, p. 37. Dicha edición del Sueño de Polifilo se realiza una vez había fallecido el autor de las ilustraciones.

<sup>48</sup> A. Saunders, *The sixteenth-century...*, op. cit., p. 99.

<sup>49</sup> A. Noen Theoduros Nils, *Aspects of classical...*, op. cit., p. 11. El autor señala la trascendencia de los descubrimientos de la antigüedad para una obra como la de Alciato donde el ambiente clásico impregnado de mitología que se respiraba en la Boloña del año 1520 va a ser clave para el desarrollo de su futura obra.

<sup>50</sup> H. J. Martin y R. Chartier, *Historire de...*, op. cit., p. 259.

<sup>51</sup> R. Brun, *Le livre...*, op. cit., p. 107. El autor señala la primera impresión en el año de 1548, con 128 viñetas de 60 x 64 mm atribuidas al maestro P. V., realizándose reimpressiones del mismo a partir del año de 1549. Saunders,



Fig. 10.—Alciato, *Emblemas*, París, 1534. Medea.



Fig. 11.—B. Salomón, *Meta-*  
*morfosis*, Lyon, 1557. Medea.

edición del libro mencionado fue una copia literal de la de Tournes que ilustró Salomón y a la que Vase sólo añadió los marcos de la misma. Sin embargo, no reside en ella la transcendencia de este grabador —del que las escasas referencias de su vida nos hacen dudar—, sino en las entalladuras que realizó para la ilustración de una magna edición de las *Metamorfosis* de Ovidio en 1550, es decir, siete años antes que las de Salomón. A pesar de no ver la luz hasta 1556,<sup>52</sup> se constituye en el precedente más claro en el que, por esta vez, Salomón se pudo inspirar para componer su compendio mitológico.

El hecho de que Bernard Salomón pudiese conocer la edición que preparó Pierre Vase es bastante lógica, ya que a la proximidad geográfica —los dos desarrollaron su labor en Lyon—, debemos añadir el hecho conocido de que ambos trabajaron en los mismos talleres en diferentes etapas de sus vidas artísticas. En efecto, cuando Vase trabajaba para Rouille, Salomón lo hacía para Tournes, aunque, a juzgar por lo acontecido, no a completa satisfacción de su editor, quien consideraba que se demoraba mucho en las entregas de sus estampas. Ante esta situación, Salomón comete la «infidelidad» de acudir al taller de Rouille, justo en el momento en que Pierre Vase desarrollaba el complejo trabajo de ilustrar sus *Metamorfosis*. Tras un impás de varios años, Bernard Salomón volvió a trabajar para su anterior editor, inaugurando esta nueva etapa con las conocidas *Metamorfosis* que publicó en 1557.<sup>53</sup> Y nosotros nos preguntamos, ¿no pudo conocer Salomón los diseños que Vase había realizado ya en 1550 mientras trabajaba en el taller de Rouille?; sin lugar a dudas y a juzgar por los ejemplos que veremos, creemos que existe una clara filiación entre ambas obras.

A ello debemos añadir la amplia difusión que la obra de Ovidio grabada por Pierre Vase alcanzó en su época. Como ya hemos señalado anteriormente, dicha obra no vio la luz hasta 1556 a pesar de estar grabada en 1550, lo que no fue un obstáculo para que sirviera de ilustración a otras obras emblemáticas como el libro de Barthélemy Aneau *Picta Poesis. Ut pictura poesis erit* publicado en Lyon en 1552<sup>54</sup> y que editó primeramente C. Marot, consabido humanista que vulgarizó las obras de Boccacio, Alberti, etc., y más tarde Bonhomme.<sup>55</sup> No debemos olvidar que este conocido autor de emblemas, Aneau, fue el mismo que tradujo el libro de Alciato para la edición de Rouille de 1549, curiosamente la misma que grabó Pierre Vase. La confluencia de ambos autores en esta edición, emblemista y grabador, pudo propiciar

---

por su parte, indica que Vase solo se limita a copiar a Salomón aunque señala que la primera edición del mismo la realiza en 1549 (ver A. Saunders, *The sixteenth-century...*, *op. cit.*, p. 105). Por último queremos señalar la noticia que Brun aporta al respecto de que se conoce una edición de los Emblemas de Alciato de 1547 con el monograma de P.V. en sus marcos y editada por Bonhomme y Rouille asociados, aspecto que nos hace dudar de las cronologías presentadas al respecto (ver Brun, R, *Le livre...*, *op. cit.*, p. 82).

<sup>52</sup> R. Brun, *Le livre...*, *op. cit.*, pp. 83 y 83.

<sup>53</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 77 ss. En su magnífico estudio se nos da cuenta de esta faceta de un Salomón abocado por las presiones de su editor a marchar al taller de la competencia, el de Rouille. Allí grabará la entrada de Enrique II en Lyon propiciando la ruptura definitiva entre editor y grabador. El reencuentro se realizará, con la edición de las *Metamorfosis* de 1557, grabadas nada más volver al taller de Tournes.

<sup>54</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, p. 264.

<sup>55</sup> H. J. Martin y R. Chartier, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 245.

que Aneau conociese la capacidad de trabajo y el gusto que por la fábula pagana había demostrado el artista francés, eligiendo las entalladuras de las *Metamorfosis* para la edición de su *Picta Poesis*...<sup>56</sup> De los 57 tacos que Vase realizó para su Ovidio, la mayoría fueron reaprovechados en el libro de emblemas, aunque hemos de destacar que tras ser éstos localizados en casa del impresor, se observó que faltaban 14, los cuales grabará el propio Aneau siguiendo el estilo de los anteriores.<sup>57</sup>

Por todo ello, hemos de matizar que en varias de sus escenas,<sup>58</sup> la originalidad queda en entredicho, ya que una parte de ellas había sido tomada de los modelos emanados de las diferentes ediciones de los *Emblemas* de Alciato y otras, sin embargo, son consecuencia directa de su estancia en el taller de Rouillé, inspirándose en las que Pierre Vase grabara y que Aneau reutilizaría para su famoso libro de emblemas. Resulta curioso observar cómo el estudio de Alison Saunders no repara en la figura de este desconocido artista al cual no podemos desligar de la evolución e importancia que las *Metamorfosis* estaban tomando como fuente gráfica de inspiración para el mundo de los emblemas.<sup>59</sup>

Un claro ejemplo de ello lo encontramos en la escena de la Gigantomaquia que Vase grabó para sus *Metamorfosis* y que utilizó B. Aneau en la ilustración de su emblema LVI (fig. 12). Observamos cómo la disposición de la batalla contra Júpiter en solitario es prácticamente la misma que la que grabó Salomón en 1557, aunque invertida<sup>60</sup> (fig. 13). Los paralelismos son más apreciables en el grupo de gigantes que acarrea piedras hacia el Olimpo y en los demás personajes que tratan de asediar al dios en las inmediaciones de su trono.<sup>61</sup> Otro caso de evidente deuda, lo observamos en su escena de la asamblea de dioses, emblema XVI de Aneau

<sup>56</sup> A. Noen Theoduros Nils, *Aspects of classical...*, *op. cit.*, p. 15. Igualmente Saunders afirma que para la obra de Aneau *Imagination Poétique* reconoce que compone unos versos para unos grabados ya existentes y que pudo conocer de su anterior labor de segundo traductor al francés de Alciato. Esta circunstancia nos demuestra que Aneau conoció y gustó de las entalladuras que Pierre Vase había tallado para el *Emblematum Liber* del jurista italiano, propiciando un posterior reaprovechamiento de los tacos xilográficos de las *Metamorfosis* para su libro más conocido de emblemas, el *Picta Poesis*... (ver A. Saunders, *The sixteenth-century...*, p. 67)

<sup>57</sup> R. Brun, *Le livre...*, *op. cit.*, pp. 82 y 83. El autor destaca este percance en la edición de Aneau aunque señala igualmente que en otras entalladuras aparece el monograma I.F. perteneciente a Jacob Faber. Saunders no se ha percatado de tal circunstancia aunque apunta a la reutilización de unas *Metamorfosis* para la edición del libro de Aneau (ver A. Saunders, *The sixteenth-century...*, *op. cit.*, p. 67). Mario Praz por su parte comete el error de atribuir las a un tal Petit Bernard, por todos conocido como Bernard Salomón (ver M. Praz, *Studies in seventeenth-century...*, *op. cit.*, p. 226) y que ahora sabemos que no pudo ilustrar esta obra por que las mencionadas *Metamorfosis* no eran las de Salomón de 1557 (fecha posterior a la publicación del libro de emblemas), sino las de Vase de 1550.

<sup>58</sup> Edición consultada de las *Metamorfosis* de Bernard Salomón: PVB / OVIDII / NASONIS METAMORPHOSEON LIBRI XV. / Post omnes omnium emendati... PARISIIS / apud Hieronymum de Marnef...1587.

<sup>59</sup> A. Saunders, *The Sixteenth-Century...*, *op. cit.*, pp. 62 a 70. Destacamos en el apartado dedicado por la autora a los impresores y editores franceses la ausencia de un personaje de la talla de Pierre Vase, aunque ella realiza un posterior análisis de la obra de Aneau en base a unas *Metamorfosis* que ella no identifica.

<sup>60</sup> Arthur Henkel y Albrecht Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, 1978, p. 1711.

<sup>61</sup> Esta escena será utilizada para la composición de un retrato alegórico por parte del monarca francés Luis XIII, presentando al libro de B. Aneau como fuente en la que se pudo inspirar (ver F. Bardon, *Le portrait Mythologique...*, *op. cit.*, pp. 45 y 46).





Fig. 12.—P. Vase, *Picta Poesis...*, Lyon, 1552. Gigantomaquia.



Fig. 13.—B. Salomón, *Metamorfosis*, Lyon, 1557. Gigantomaquia.

(fig. 14), que Salomón reproduce con todo detalle en su obra clásica<sup>62</sup> (fig. 15). Nuevamente, la disposición es la misma pero invertida. Júpiter preside la asamblea mientras las divinidades se disponen alrededor y un grupo de personajes trata de acceder por los extremos a la cita. Las similitudes son tantas que incluso el paisaje marino del fondo es idéntico.

Algo muy similar ocurre con el grabado de Apolo matando a la serpiente Pitón, secuencia que dispone la acción cuando ya ha acabado, es decir, el dragón muerto y Apolo, vencedor, en una pose desafiante con su arco en la mano derecha y la izquierda en la cintura.<sup>63</sup> La deuda de Salomón con el emblema XLVI de Aneau y la lámina de Vase reside en el personaje central de la escena, Apolo, similar tanto en su disposición como en la vestimenta<sup>64</sup> (figs. 16 y 17).

Un último ejemplo lo constituye el pasaje de Cadmo matando al dragón que custodia la «fuente del Ares». Éste es otro caso de los que, sin llegar a la copia literal, presenta una evidente deuda con la disposición que realizó Pierre Vase y que Aneau colocó en su emblema XII<sup>65</sup> (fig. 18). Sin embargo, esta secuencia es una de las que podemos considerar a la inversa, ya que estaba presente con similares planteamientos iconográficos en los *Emblemas* de Alciato que Salomón ilustra en 1547, es decir, que es anterior a la concepción de las *Metamorfosis* de Vase y al *Picta Poesis* de Aneau (fig. 19).

Como es lógico, no vamos a desglosar una a una las estampas de ambos autores, sino que hemos tratado de presentar una muestra de algo que en la época era bastante habitual, la inspiración en grabadores anteriores. Sin duda, nos encontramos ante un claro exponente de lo que González de Zárate afirma en sus investigaciones, la importancia que el grabado tuvo como auténtico difusor no sólo de ideas, sino de programas iconográficos completos por la Europa de los siglos XVI y XVII.<sup>66</sup> El papel que las conocidas sagas de los Sadeler,<sup>67</sup> Galle o Wierix<sup>68</sup> han tenido para el desarrollo de toda una tradición iconográfica es algo que ha quedado patente en los numerosos estudios de investigadores de la talla de Pérez Sánchez o el anteriormente citado autor.<sup>69</sup>

<sup>62</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, p. 1718.

<sup>63</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, p. 1741.

<sup>64</sup> Esta escena ha sido presentada y estudiada por F. Bardon en función de un retrato de Luis XIII que se inspira en el grabado de Pierre Vase. La autora ha rastreado los paralelismos de la escena del monarca con el grabado de la época y ha llegado a la conclusión de que bebe de una edición de Francfour de 1579. No obstante afirma que esta edición tardía, se debió inspirar en las ilustraciones del libro de emblemas de Barthélémy Aneau, la cual a su vez, según la autora, debe sus modelos a grabados de origen italianos (ver F. Bardon, *Le portrait Mythologique...*, *op. cit.*, pp. 41 y 42).

<sup>65</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 1620 y 1621.

<sup>66</sup> J. M.ª González de Zárate, *Método...*, *op. cit.*, pp. 83 ss.

<sup>67</sup> R. M. Edquist, *Sadeler Catalogue*, Melbourne, 1990.

<sup>68</sup> Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, Bruselas, 1978.

<sup>69</sup> Sobre este particular resulta imprescindible consultar la siguiente obra: J. M.ª González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, 1992. La misma es, según palabras de Alfonso Pérez Sánchez, la mayor fuente de inspiración de los artistas españoles de los siglos XVII y XVIII en lo que a la estampa toca como motivo de inspiración de un cuadro (ver A. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993, p. 17).



Fig. 14.—P. Vase, *Picta Poesis...*, Lyon, 1552. Asamblea de dioses.



Fig. 15.—B. Salomón, *Metamorfosis*, Lyon, 1557. Asamblea de dioses.



Fig. 16.—P. Vase, *Picta Poesis*..., Lyon, 1552. Apolo.



Fig. 17.—B. Salomón, *Metamorfosis*, Lyon, 1557. Apolo.



Fig. 18.—P. Vase, *Picta Poesis...*, Lyon, 1552. Cadmo.



Fig. 19.—B. Salomón, *Metamorfosis*, Lyon, 1557. Cadmo.

Por último, el hecho de haber probado que una parte de las *Metamorfosis* de Bernard Salomón ya existían con anterioridad en obras similares —en lo que a planteamientos iconográficos se refiere—, no nos debe hacer menoscabar el papel que las mismas han jugado en las artes de Época Moderna. Los libros ilustrados como el del artista francés se convirtieron en modelo para unos artistas que, si bien literariamente conocían a la perfección el pasaje, no ocurría lo mismo en el plano artístico. Así, las fábulas más conocidas del poeta romano llevadas al plano pictórico se transformaban en auténtico deleite privado de la aristocracia y clases nobles que veían en las fábulas paganas un «ardid» liberador de la espiritualidad religiosa que debían mostrar en público.<sup>70</sup>

Esta obra tuvo una proyección sin igual en las imprentas europeas de los siglos XVI y XVII gracias a la copia que de ella realizara Virgil Solís (1514-1562). Ya Delen señala la coincidencia entre ambas ediciones y el papel que la de Salomón jugó en el desarrollo de dicha temática en los Países Bajos y Norte de Europa con ejemplos como las *Metamorfosis* de Peeter Beelaert (1595), la cual se ilustró con los grabados que Virgil Solís copiara a Salomón.<sup>71</sup>

La de este último artista alemán, aunque se presentaba invertida, reproducía la totalidad de las estampas que grabara el conocido Petit Bernard pero con un mayor tamaño y artificiosidad técnica, debiendo advertir que la misma no se editó hasta pasado un año después de su muerte, es decir en 1563.<sup>72</sup> El hecho de que un ejemplar del Ovidio de Salomón llegase a manos de un grabador norteyuropeo no ha de extrañarnos por cuanto las relaciones eran habituales entre ambos centros editores en la época. Al respecto, debemos recordar que el propio petit Bernard, para la elaboración de su Biblia de 1553 editada por Jean de Tournes, se inspiró en la obra de los grabadores alemanes Hans Sebald Beham y los Holbein.<sup>73</sup> Dicha copia iba a ponerse de nuevo al servicio del emblema ilustrado en la obra de Nicolas Reusner *Emblemata*<sup>74</sup> (figs. 20-21),

<sup>70</sup> Acerca de las connotaciones y desarrollo de la pintura mitológica en España debemos consultar las obras ya reseñadas de López Torrijos o de Julián Gállego en los que queda patente la escasa presencia de este género de pintura en la Península. La causa no es otra que un férreo control de la Iglesia sobre los gremios, así como la propia iniciativa de los que compraban la obra, más centrados en adquirir obra piadosa que pagana. Ello provocó una carencia de temática mitológica sólo subsanada por los encargos reales y de la corte, exentos del citado control. Sin embargo, el género del libro ilustrado vivía otra realidad diferente. El desarrollo de la temática pagana en sus contenidos viene dado de la mano de la tendencia alegórica y moral en ellos contenida, lo que propiciará un auge del mito en nada comparable al de la pintura. Los emblemas, como parte de ese género, participan en mayor o menor medida de tal circunstancia, permitiendo una pervivencia en nuestra cultura de mitos y leyendas que marcaron el desarrollo de las artes plásticas del Renacimiento.

<sup>71</sup> A. J. J. Delen, *Histoire de la Gravure...*, op. cit, p. 158.

<sup>72</sup> Thieme-Becker, *Künstler Lexikon*, Leipzig, 1980, vol. XXXI, p. 248.

<sup>73</sup> R. Brun, *Le livre...*, op. cit, pp. 77 ss.

<sup>74</sup> Edición consultada: Nicolas Reusner, *Emblemata Nicolai Reusneri ic. partim ethica, et phisycæ: partim vèro Historica & Hieroglyphica...*, Francfort, 1581. Sobre esta obra en concreto, F. Bardon señala como el autor de emblemas se inspiró en anteriores ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, señalando para ello la de Francfort de 1579 o la que Grabiell Simeoni realiza en Lyon en 1559 (*La Vita e Metamorfoseo d'Ovidio*). No obstante, hemos de señalar que la autora no señala en ningún momento las figuras de Bernard Salomón o de Pierre Vase (ver F. Bardon, *Le portrait Mythologique...*, op. cit, p. 39)



Fig. 20.—Reusner, *Emblemata...*, Francfort, 1581. Perseo.



Fig. 21.—B. Salomón, *Metamorfosis*, Lyon, 1557. Perseo.

a la que podríamos definir casi de recopilatoria en lo que al grabado se refiere, ya que se sirve de láminas de otras ediciones como las de Jost Aman, etc.<sup>75</sup>

No obstante, no es con este emblemista con quien se agotan los múltiples usos dados a la obra del artista francés, sino que, los grandes focos editores de los Países Bajos tales como la Plantiniana, etc., continuarán sirviéndose de las iconografías emanadas desde Lyon para sus composiciones mitológicas en base al grabado.<sup>76</sup> Al respecto, ya Delen apunta la filiación que las imprentas flamencas tuvieron con las tipografías francesas, anteponiendo para ello como ejemplo la clara inspiración que la *Emblemata* de Ioannes Sambucus<sup>77</sup> tuvo con el conocimiento indirecto de las *Metamorfosis* de Bernard Salomón.<sup>78</sup> Sin embargo, la figura que destacó entre todas en la plantiniana fue el grabador Peter van der Borcht (1545-1608),<sup>79</sup> autor entre otros de una nueva edición de las *Metamorfosis* de Ovidio con ilustraciones de su buril en 1591. La deuda de éste con los modelos de Salomón resulta evidente en todas y cada una de las planchas que realizó, aunque Delen afirma que no se tratan de simples «planchas serviles», sino que añadió elementos compositivos y personajes a las mismas aun sin llegar a la calidad de Salomón.<sup>80</sup>

Esta tradición compositiva en la elaboración de las diferentes series ilustradas del poeta romano se proyectó en el espacio y tiempo como lo demuestran los grabados sobre el mismo

<sup>75</sup> M. Praz, *Studies in...*, *op. cit.*, p. 469. Queremos llamar la atención del investigador acerca de otro detalle de la obra de Reusner. Se trata de la presencia en la misma de emblemas relativos a la creación de Adán que reproducen exactamente la escena de la creación del hombre por parte de Prometeo en la fábula pagana. Dicha composición, en ambos casos han sido extraídas de los grabados de Bernard Salomón, tanto de sus *Metamorfosis*, como de su famosa Biblia (ver A. Henkel, y A. Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, 1978, p. 1842). Tal circunstancia se adelanta a lo que años más tarde realiza Peter van der Borcht en sus *Imágenes et Figuræ Bibliorum* (Amberes, 1581), donde este mismo pasaje de la Creación, sirve de inspiración para las *Metamorfosis* que ilustrara este autor en 1591. Observamos nuevamente cómo se dispone igual escena para ambos casos, el uno bíblico y el otro pagano. Los detalles son los mismos, coincidiendo incluso en los animales dispuestos en la escena (ver J. M.<sup>a</sup> González de Zárate, *El Génesis y su entorno. Imágenes de Peter van der Borcht en el entorno de la «Familia Charitatis»*, Vitoria, 1993, introducción al catálogo).

<sup>76</sup> Jeanne Duportal, *Etude sur les livres a figures édités en France de 1601 à 1660*, París, 1914, p. 115. El autor señala la dependencia flamenco de los modelos clasicistas franceses de principios del siglo XVI.

<sup>77</sup> Ioannes Sambucus, *Emblemata et aliquot nummi antiqui operis, Ioan. Sabvci Tiernaviensis pannonii*, Amberes, 1566. Esta segunda edición presenta, según Mario Praz, 56 emblemas añadidos diseñados por Peter van der Borcht, (ver M. Praz, *Studies in seventeenth...*, p. 486), lo que aclara el hecho de su supuesta inspiración en Bernard Salomón, ya que, como hemos expuesto, la obra de Ovidio que él graba es una copia de la de Virgil Solis, quien a su vez copió al ilustrador de Jean de Tournes. Ello viene a demostrar la enorme difusión de la obra del artista francés en Amberes, ya que la obra de Sambucus es de 1566, según Praz, y de 1574, según Delen. En lo que ambos coinciden es en que el ilustrador de ambas es Peter van der Borcht. Sin embargo, sus *Metamorfosis* no las graba hasta 1591, lo que evidencia que conocía la obra de Salomón de mano de Solís casi veinte años antes de decidirse a publicar la suya.

<sup>78</sup> A. J. J. Delen, *Histoire de la gravure...*, *op. cit.*, pp. 92 y 93, n.º 1.

<sup>79</sup> Sobre el papel y la figura del artista y editor, consultar los siguientes estudios: J. M.<sup>a</sup> González de Zárate, *El Génesis y su entorno*, Vitoria 1993.; F. Robben, *Cristóbal Plantino (1520-1589) y España*, Madrid 1990.; F. Nave, *Cristóbal Plantino (1520-1589): impresor del Humanismo y de las ciencias*, Madrid, 1990.

<sup>80</sup> A. J. J. Delen, *Histoire de la Gravure...*, *op. cit.*, p. 92. El autor, siguiendo lo indicado por Henkel, afirma que no conoció nunca la obra de Salomón, sino la de Solís de 1563.



tema atribuidos a Jerome David (1606-1670).<sup>81</sup> El artista ha sabido sintetizar como nadie las numerosas ediciones que sobre este tema se habían realizado, ya que para ilustrar el tema de Cadmo y Harmonía (fig. 22) se inspiró claramente en los grabados de Bernard Salomón (fig. 23), mientras que para el pasaje en que Vulcano descubre a Marte en sus amoríos con Venus invirtió la estampa que sobre el mismo tema había realizado Tempesta<sup>82</sup> y que, a su vez, toma del grabador de Jean de Tournes (figs. 24-25 y 26).



Fig. 22.—Anónimo atrib. a Jerome David. Harmonía.

<sup>81</sup> Queremos agradecer las indicaciones que al respecto nos ha realizado el conservador del Gabinete de Estampas del Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, Virgilio Bermejo, quien nos señaló que en varias de las estampas de esta serie aparece la firma del mencionado Jerome David, lo que nos ha llevado a atribuirle la serie completa. Sin embargo, los pocos estudios que se han realizado sobre la obra de este artista no hablan en ningún momento de unas *Metamorfosis* del citado autor (ver Roger-Armand Weigert, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVII siècle*, París, 1954, pp. 350 ss.)

<sup>82</sup> Hemos consultado la edición facsímil del *Metamorphoseon sive transformationvm Ovidianarvm...* de Antonio Tempesta, editada en Nueva York en 1976, la cual sigue la de Amsterdam de 1606.



Fig. 23.—B. Salomón, *Metamorfosis*, Lyon, 1557. Harmonía.

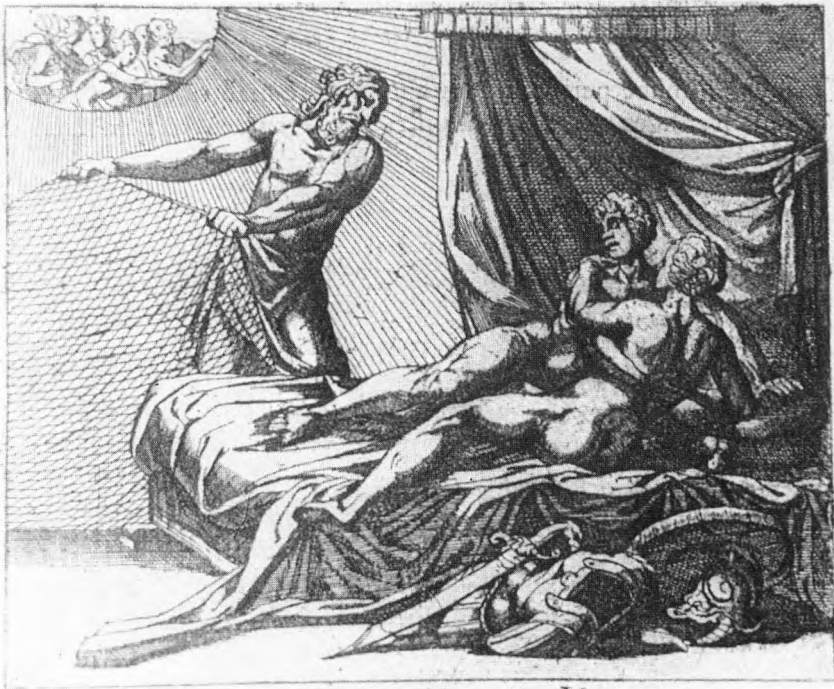


Fig. 24.—Anónimo atrib. a Jerome David. Vulcano, Marte y Venus.

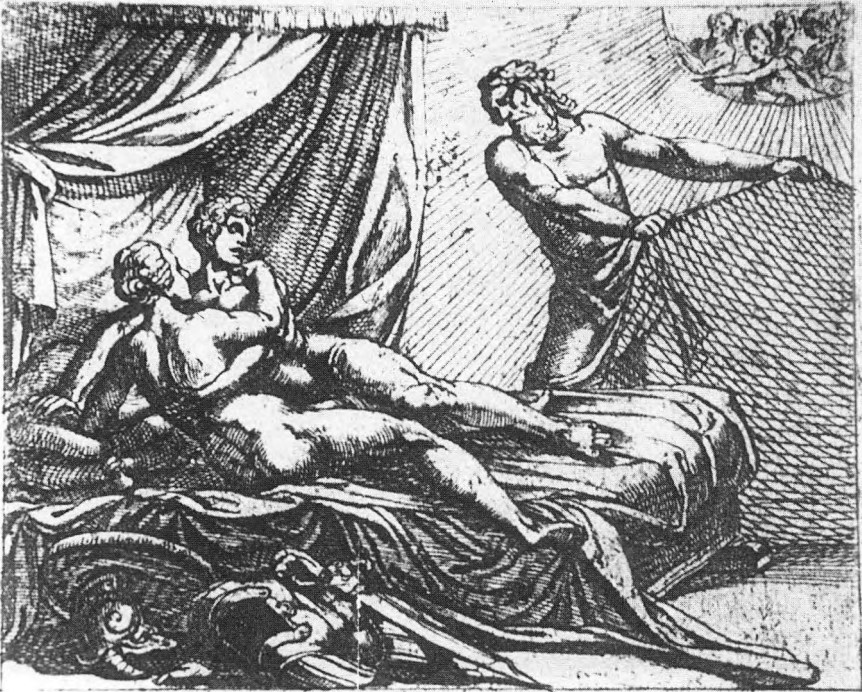


Fig. 25.—A. Tempesta, *Metamorfosis* (1606). Vulcano, Marte y Venus.



Fig. 26.—B. Salomón, *Metamorfosis*, Lyon, 1557. Vulcano, Marte y Venus.

Tristemente, la evolución que aquí hemos apuntado no es aplicable en ningún caso a la emblemática hispana, donde los modelos derivados de las *Metamorfosis* de Ovidio, si bien no son escasos, están lejos de seguir los patrones impuestos desde los talleres franceses o flamencos.<sup>83</sup> La tosquedad de las ilustraciones y la falta de buenos grabadores hicieron que el panorama de las fuentes gráficas en la Literatura Emblemática hispana fuera más desolador que en otros casos europeos. Basta comprobar que aquí se consideraba una fuente de primer orden las estampas de las ediciones de Jorge de Bustamante y Sánchez de Viana, únicos casos reseñables, aunque ya López Torrijos ha dejado constancia de su escaso eco en las artes plásticas españolas.<sup>84</sup> Nuestro país dio muestras de una técnica tan arcaizante en lo que a la pintura del emblema se refiere que cuando un emblemista deseaba ilustrar una edición de lujo de su obra, recurría a los buriles de las más afamadas sagas de grabadores extranjeros como los Sadeler, etc.<sup>85</sup> Es por ello que queda un vacío prácticamente total en lo referente a nuestras fuentes mitológicas ilustradas a excepción de lo señalado por López Torrijos acerca de las de Antonio Tempesta.<sup>86</sup>

Una excepción a ello la encontramos en el emblema XV del libro que realizó fray Luis de Solís y Villaluz,<sup>87</sup> donde observamos al faraón que persigue al pueblo de Israel a punto de perecer ahogado en el Mar Muerto (fig. 27). Todo ello como imagen del demonio contra el que se anteponen las virtudes de la Virgen. Dicha escena sirve a su grabador, fray Matías de Irala y Yuso (1680-1753)<sup>88</sup> para establecer un complejo juego iconográfico, ya que el modelo de la escena lo encontramos en el pasaje de la caída de Faetón que ilustra la obra de Tempesta (fig. 28). Así, el faraón, no es otro más que Faetón a punto de ser derribado por el rayo de Júpiter cuando éste abrasaba el orbe por la acción descontrolada del carro de Febo. Quizás, de un análisis más profundo, se puedan establecer conexiones entre la obra de los ilustradores de emblemas hispanos y la del autor italiano, aunque de lo realizado hasta la fecha se deduce todo lo contrario.

## CONCLUSIONES

La tradición que las *Metamorfosis* de Ovidio ilustradas han tenido para las artes y la literatura de épocas posteriores ha sido ya suficientemente estudiada en las figuras de los

<sup>83</sup> Hemos de destacar la única excepción a esta afirmación aunque de escaso valor, ya que se trata de la edición en castellano de los *Emblemas* de Alciato, obra publicada en Lyon con las láminas que Vase había realizado para su edición de 1549, la misma fecha en que sale a la calle la versión castellanizada (ver R. Brun, *Le livre...*, *op. cit.*, p. 108)

<sup>84</sup> Rosa López Torrijos, *La Mitología en la...*, *op. cit.*, pp. 36 y 37.

<sup>85</sup> J. M.<sup>a</sup> González de Zárate, *Método...*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>86</sup> R. López Torrijos, *La Mitología en la...*, *op. cit.*, p. 53. La autora señala la importancia que estas *Metamorfosis* tuvieron entre las fuentes de inspiración de la escasa pintura mitológica española, apuntando a la misma como la más utilizada de la época.

<sup>87</sup> Fray Luis de Solís y Villaluz, *Geroglíficos varios, sacros y divinos epítetos en que se cifran algunas de las eminentísimas glorias y prerrogativas de María Santísima*, Madrid, 1734.

<sup>88</sup> Elena Paez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1982, tomo II, p. 36, n.º 1056.26.



Fig. 27.—F. Luis de Solís, *Geroglíficos...* (1734). Faraón en el Mar Muerto.



Fig. 28.—A. Tempesta, *Metamorfosis* (1606). Caída de Factón.

investigadores de la talla de Henkel y Alison Saunders. Sin duda, sus análisis acerca del papel que Bernard Salomón juega en este proceso iconográfico, ha propiciado la polarización del debate en torno a la obra del artista francés como fuente gráfica de primer orden para la pintura o emblema. Sin embargo, de lo aquí expuesto se deduce que tal preponderancia hemos de matizarla desde los paralelismos que su obra presenta con algunas de las entalladuras que Pierre Vase realizó años antes y que el mismo Salomón conoció en los talleres de su impresor. Tal circunstancia ha pasado desapercibida para los citados investigadores, aunque del seguimiento de las ilustraciones de ambos autores se observa una confluencia total tanto en los motivos iconográficos como en las obras a que dieron lugar con sus estampas<sup>89</sup> plasmándose posteriormente en la ilustración de un nuevo género literario que amanecía con fuerza en el primer tercio del siglo XVI, la emblemática.

No hemos tratado de quitar importancia al papel jugado por Salomón en las artes, sino que creemos acertado puntualizar determinados aspectos que han trascendido de la obra impresa del artista francés. Destacaremos que el propio Salomón asimiló los modelos de otros grabadores anteriores a él —las escenas de las *Metamorfosis* que ya aparecen en su Alciato de 1547 se inspiran en la de París de Wechel (1534)—, y muchas de las que luego ilustran su edición mitológica de 1557 son copiadas de la de Pierre Vase de 1550.

No obstante, su proyección ha quedado de manifiesto en las numerosas copias que los grabadores alemanes, de la mano de Virgil Solís, y los flamencos, de la de Peter van der Borcht, han realizado, desarrollando toda una iconografía clásica emanada desde las imprentas francesas. En concreto, la obra de Bernard Salomón seguirá teniendo un enorme predicamento en los siglos posteriores gracias a artistas de la talla del Guercino, o de N. Poussin, como señala Guy de Tervarent,<sup>90</sup> aunque el caso más sobresaliente lo encontremos en su influencia en las decoraciones del Nuevo Mundo. La utilización de motivos derivados de las *Metamorfosis* en las conocidas como «artes menores», tuvo gran aceptación entre los decoradores de los diferentes gremios.<sup>91</sup> En América aparecen piezas de orfebrería y lacados con escenas

<sup>89</sup> Hemos de recordar que gran parte del presente estudio se ha basado en el seguimiento de las ilustraciones de ambos autores en los diferentes libros de emblemas, tanto en el de Aneau, como en los de Alciato, Reusner, etc.

<sup>90</sup> Guy Tervarent de, *De la Méthode iconologique*, Bruselas, 1961, p. 13. En su magnífico estudio, el autor presenta la síntesis de lo que debe ser el análisis iconográfico de un tema determinado. En este caso la iconografía elegida responde al pasaje de Ovidio que narra el encuentro entre los compañeros de Cadmo y el dragón. Para ello, Tervarent se remonta a las fuentes gráficas clásicas, haciendo un recorrido por las «fuentes ilustradas» que del mismo tema circularon durante los siglos XVI y XVII. Entre ellas se encuentra como motivo de inspiración de primer orden para la obra de Poussin las *Metamorfosis* de Bernard Salomón y por derivación las de Antonio Tempesta. Sobre este mismo tema nos habla Rensselaer (ver W. Lee Rensselaer, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982, pp. 95 y 96), quien indica cómo los mencionados artistas se inspiraron en las *Metamorfosis* de Salomón para la composición de temas como el de Rinaldo y Armida.

<sup>91</sup> Sobre este particular consultar André Chastel, «Made in Renaissance. Elogio de la cerámica», en *FMR*, Barcelona, 1991, n.º 2, pp. 130 ss., y R. Lamarca y E. Angulo, «La huella de la estampa como medio difusor de motivos iconográficos: el ejemplo de Ovidio en la platería del siglo XIX», en *Lecturas de Historia del Arte IV*, Vitoria, 1994, pp. 404 ss.

copiadas de la obra de Bernard Salomón,<sup>92</sup> lo que constata una vez más lo que ya hemos apuntado a lo largo de todo nuestro estudio, la transcendencia de los modelos iconográficos emanados de la obra del poeta Ovidio y la influencia que ésta tendrá más allá de su propia cronología y espacio físico que la vio surgir.

*Rafael Lamarca Ruiz de Eguílaz*  
Universidad del País Vasco

---

<sup>92</sup> M.<sup>a</sup> Concepción García Saiz y Sonia Pérez Carrillo, «Las *Metamorfosis* de Ovidio y los talleres de laca en la Nueva España», en *Cuadernos de Arte Colonial*, octubre de 1986, vol. I, p. 5. Las autoras no han llegado a conocer la obra de Bernard Salomón, ya que ellas apuntan la posibilidad de que el modelo de donde extrajeron las iconografías fue una edición de 1595, que evidentemente puede ser una de las editadas por la plantiniana, concretamente sugieren la de van der Borch. Sin embargo, observamos que los lacados no se encuentran invertidos como ocurre en las ediciones de Solís o Borcht, por lo que hemos de pensar que los decoradores conocieron directamente la obra de Salomón.

## Los *Commentaria* del Brocense a los *Emblemata* de Alciato y los *Scholia* de Juan de Valencia

Se han publicado ya varias obras importantes dedicadas a la literatura emblemática en España.<sup>1</sup> Pero, como se afirma en uno de esos trabajos, no se ha dicho todo sobre el tema. En efecto, A. Sánchez en su citado libro *La literatura emblemática española de los siglos XVI y XVII* asegura que «junto a todos los autores que aquí he estudiado, ateniéndome a una definición bastante estricta de lo que es un emblema, existen otros autores olvidados en las bibliotecas (especialmente en España) que podrían aportar alguna contribución a la emblemática en general...».<sup>2</sup> Estas palabras pueden servir de justificación a mi propósito de presentar o, al menos, hacer más conocido uno de esos textos que permanecen bastante olvidados en nuestras bibliotecas. Será necesario añadir alguna precisión para encajar mi tema en las palabras citadas y sobre todo en las líneas de trabajo de este Simposio. Ciertamente la literatura emblemática en España tiene gran cantidad de textos que afectan particularmente a la filología española. Tal vez la observación de Aquilino Sánchez se refiere a esos textos en especial. Pero los *Emblemata* de Alciato suscitaron entre los humanistas españoles del XVI una serie de comentarios escritos en latín, que puede considerarse fundamento de la importante producción castellana posterior. No son, pues, despreciables estos escritos exegéticos en el conjunto de la producción emblemática.<sup>3</sup> Y por lo que se refiere al ámbito de su estudio, parece claro que, sin caer en exclusivismos estériles, estos comentarios humanísticos entran en la órbita de los estudios latinos y, en particular, dentro de los temas de interés de este Simposio. Así pues, en esta comunicación se prestará especial atención a uno de estos comentarios humanísticos de los *Emblemata*, a los *Scholia* de Juan de Valencia.

<sup>1</sup> Por citar sólo tres ejemplos representativos mencionaré a A. Sánchez, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sociedad Gen. Esp. de Librería, 1977; a S. Sebastián (Alciato, *Emblemas*. Edic. y comentario: S. Sebastián, pról. A. Egido, trad. actualizada de los Emblemas: P. Pedraza, Madrid, Akal, 1985, y a P. F. Campa, *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham-London, Duke Univ. Press, 1990.

<sup>2</sup> A. Sánchez, *La literatura emblemática...*, cit., p. 192.

<sup>3</sup> Especial atención se dedica a esta literatura en el trabajo, recientemente aparecido, de V. Infantes, «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña, Univ., 1996, pp. 93-109.



Son varios, como digo, los comentarios latinos a los *Emblemata* de Alciato, redactados por humanistas españoles en el s. XVI. Estos comentarios los realizaron hombres cuya obra hoy nos merece una dispar valoración. Al lado del gran humanista Francisco Sánchez de las Brozas está el infatigable Juan Lorenzo Palmireno, el discreto Juan de Valencia, y también Bernardino Daza, a quien se relega o se excluye del campo no bien delimitado del Humanismo. También es dispar el conocimiento que sobre sus comentarios tenemos. Así, las *Annotationes* de Palmireno (escritas en los años 70) son por ahora, en lo que yo conozco, tan sólo una breve reseña en los catálogos bibliográficos especializados. La obra de Bernardino Daza, *Enarraciones latinas*, sería el primer comentario español a los *Emblemata*; pero muy pronto caería en el olvido, oscurecido por el trabajo que su autor realiza sobre la misma obra de Alciato inmediatamente después, en 1549. En efecto, este año se publicó la conocida traducción castellana de Bernardino Daza. En este volumen precede a la traducción una carta del autor a Juan Vázquez Molina, fechada en Lyon el día primero de julio de 1549, en la que se da como reciente la terminación de unas *Enarraciones latinas* a la obra de Alciato. Allí se recogen breves noticias sobre este comentario que se completan con los datos ofrecidos en la «Prefación» que sigue a la carta. El conjunto de la información suministrada es muy pobre: justifica superficialmente que escribió sus *Enarraciones* «por la mucha variedad de cosas antiguas que [en la obra de Alciato] se ofrecen». <sup>4</sup> Así mismo señala que las redacta en latín para que tengan mayor difusión (*Ibid.*). Precisa también que su sistema de trabajo fue declarar «este librito verso por verso». <sup>5</sup> Y añade por fin que su obra la dividió en dos libros (*Ibid.*, p. 47).

Muy distinta es la situación de los *Commentaria in Alciati Emblemata* de Francisco Sánchez de las Brozas que fueron editados en Lyon el año 1573. <sup>6</sup> No es preciso hacer aquí una presentación del autor ni de su obra. Conviene, sin embargo, recoger algunas notas sobre los *Commentaria* que permitan más adelante definir por contraste los rasgos de la obra de Valencia. En la citada edición de Lyon los Comentarios del Brocense cubren 211 Emblemas en un grueso volumen de 583 páginas. Esta gran obra del Brocense fue conocida y utilizada prácticamente en toda Europa. Y hoy sigue siendo un monumento de exégesis filológica. La orientación general de esta obra es bien conocida y no ha escapado a los estudiosos que se ocupan de ella. <sup>7</sup> Es un comentario erudito y riguroso, elaborado por un profesor universitario de renombre, y dirigido a la comunidad científica europea del momento. <sup>8</sup> El objetivo del comen-

<sup>4</sup> Alciato, *Emblemas...*, traducidos por Bernardino Daza, cit. (edic. de M. Soria, 1975), pp. 39-40.

<sup>5</sup> «Prefación» en Alciato, *Emblemas...*, cit., p. 46.

<sup>6</sup> Francisci Sanctii Brocensis, in inclyta Salmanticensi Academia Rhetoricae Graecaeque linguae professoris, *Commentaria in And. Alciati Emblemata*, nunc denuo multis in locis accurate recognita, et quamplurimis figuris illustrata... Lugduni, apud Guliel. Rovillium, M.D.LXXIII.

<sup>7</sup> A. Sánchez, *Literatura emblemática...*, pp. 66-68.

<sup>8</sup> Quizá no sean un mero tópico y orienten en ese mismo sentido las palabras del editor, Gulielmus Rouillius, dirigidas a Martín de Azpilcueta: «ocurrerunt sane tandem hi Francisci Sanctii Brocensis in Alciati Emblemata commentarii, quos ad me abhinc annis aliquot ille miserat, ut eos, si uiris doctis arriherent, praelo summitterem. Quumque his nostris doctoribus, atque adeo aliis quamplurimis probari animaduertissem, eos eulgaré non diutius

tario lo explicita su autor en las anotaciones al «Praefatio» que Alciato puso a la cabeza de los *Emblemata*. Finalizando las breves notas biográficas dedicadas al autor italiano, el Brocense declara: «Multa opera, aeterna memoria digna, (Alciatus) scripsit: è quibus ego tantum hunc Emblematum librum sumpsi pro ingenio explanandum. In quo mihi unus praecipue scopus fuit propositus: ut unde sumptum sit unumquodque emblema, indicarem: id enim ad explicationem cuiuslibet rei, magni esse arbitror momenti».<sup>9</sup> El proyecto que tras esas palabras acomete es fundamentalmente técnico. Su autor mantiene con rigor las anunciadas líneas programáticas. Con ello se puede decir que establece diferencias claras frente a otros comentaristas de la misma obra.

Llegamos, por fin, a los *Scholia in Andreae Alciati Emblemata* de Juan de Valencia. Y volvemos a encontrarnos en un estado de conocimientos más bien precario. La obra está todavía inédita, aunque espero que dentro de poco tiempo dispongamos de una edición impresa.<sup>10</sup> Por otro lado, la personalidad de este humanista es muy poco conocida. Fue racionero en la catedral de Málaga y profesor en la cátedra de gramática, que tutelaba el Cabildo malagueño. Su actividad se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVI.<sup>11</sup> Su producción escrita es, por tanto, contemporánea de la del Brocense, y sabemos que abarcaba la poesía épica, teatro y poesías sueltas.

Sus *Scholia* no llegan a cubrir con su comentario la totalidad de los *Emblemata*. Tras su escueta dedicatoria a los hermanos Fernando y Luis de Torres (II),<sup>12</sup> se inicia el comentario en el «Praefatio ad Conradum Peutingerum» y se concluye con el Emblema 71 en el f. 114r. Es importante subrayar que este comentario es una obra inconclusa. Su manuscrito ofrece el aspecto de un borrador en el que, sobre un texto básico, escribe con frecuencia una segunda mano en las interlíneas y en los márgenes. Estos añadidos se deben probablemente a la mano del propio autor. Unas veces van destinados a enriquecer las notas, otras modifican su redacción, y otras aportan observaciones para la futura edición.<sup>13</sup> Los *Scholia* pertenecen evidentemente al género del comentario humanístico. Su objetivo, aunque no se declara explícitamente, es ilustrar el texto de Alciato con lugares de autores clásicos preferentemente, sin desdeñar los testimonios de otros humanistas (Erasmus, Vives, Budé, Jovio, etc.). En esto coincide con los *Commentaria* del Brocense. Pero esa natural coincidencia no quita interés a los *Scholia*. Una comparación con el modelo de comentario filológico, representado en la obra del Brocense,

---

desistendum putavi, ...». Estas palabras que anteceden a la citada edición, p. 3, nos informan también de que los *Commentaria* en ese momento (finales de 1573) hacía ya varios años que habían salido de manos de su autor.

<sup>9</sup> Francisci Sanctii Brocensis, *Commentaria...*, cit., pp. 5-6.

<sup>10</sup> Un grupo de investigación de la Universidad de Málaga prepara la edición y análisis de esta obra.

<sup>11</sup> Otros datos sobre Juan de Valencia he recogido en «Algunos escritores neolatinos del entorno malagueño de los siglos XVI y XVII», en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Actas del I Simposio sobre Humanismo y perv. del Mundo Clás.* (Alcañiz, 1990). Editadas por J. M. Maestre y J. Pascual, Cádiz, 1993, pp. 1061-1064.

<sup>12</sup> Algunos datos sobre estos personajes se pueden leer en Talavera, «Algunos escritores neolatinos...», cit., pp. 1065 y 1068.

<sup>13</sup> De este tipo es la anotación que se lee en el f. 62v: Ab hoc uerbo «Vtrique» ad uerbum «inauspicatae» expungi possunt omnia quae nimia et parum ad rem pertinentia uidentur.

será útil para observar las divergencias entre ambos. Pero más interesante para el objetivo de esta comunicación es sin duda que de ahí, de esa lectura contrastada, se desprenderá una serie de rasgos capaces de definir a los olvidados *Scholia* de Valencia. Y al mismo tiempo, con esa información se iluminará en buena medida la personalidad de este autor como humanista y filólogo. Es evidente que esos resultados óptimos serían fruto de una labor realizada en condiciones igualmente óptimas, es decir, cotejando exhaustivamente los dos textos. Pero eso no está ahora dentro de mis posibilidades. Así pues, rebajando el nivel de mi proyecto inicial, me limitaré a hacer un cotejo muy parcial de los dos comentarios. Para ello me he fijado, casi al azar, en la serie de Emblemas dedicados a la Concordia. Éstos forman un grupo de cinco cuadros con unidad temática. En ellos Alciato ensalza esa virtud o actitud social que preocupaba a los europeos en la época en que escribe su obra (h. 1530, guerras de Carlos V y Francisco I); y seguía preocupando también cuando se redactan estos comentarios (h. 1570), años previos a Lepanto. De los cinco Emblemas me referiré especialmente a dos de ellos, el 38, «*Concordiae symbolum*», y el 39, titulado «*Concordia*».

### EMBLEMA 38

En los *Commentaria* destaca a primera vista la brevedad de las notas que el Brocense dedica al Emblema 38 (en la edic. de Lyon ocupa sólo una página en octavo). Sus observaciones se mantienen dentro del objetivo general de la obra. Y el humanista, consecuente con ello, sin preámbulo alguno, señala el libro III de Eliano como fuente del Emblema. Pone después a Poliziano (c. 37 de *Miscellanea*) como intermediario, añadiendo el texto fundamental referido a las cornejas: *cornices inter se fidissimae sunt, et cum societatem coierint, maximo se opere diligunt* (p. 160). Estas aves constituyen junto con el cetro, como se puede ver en la *pictura* del emblema, el tema principal de la representación, aunque de este segundo motivo el Brocense nada explica. En el resto de las notas de fuentes hace referencias dispares: menciona al *Hieroglyphica* de Orapolo que ofrece ideas parecidas; reproduce el adagio: *cornicum oculos configere*, señalando que Alciato no admite la interpretación de Erasmo. Por fin, explica un texto concreto del v. 6 *secum regia fata trahit*, para el que aporta la conocida máxima de Salustio: *concordia paruae res crescunt, discordia maximae dilabuntur*. Cierra sus observaciones con un apunte sobre métrica: «*Secundus versiculus claudicat, qua re quidam reposuerunt, Mutua statque illis intemerata fides*» (p. 161).

En el comentario de Valencia nos encontramos con una abrumadora cantidad de fuentes y disquisiciones. Un dato externo revelador es la extensión material del texto. El comentario de Valencia al Emblema 38 es ocho veces más amplio que el del Brocense. A pesar de la gran cantidad de textos, Valencia parece organizar bien su rico material, siguiendo este orden: 1. Introducción, en la que hace precisiones sobre el término *Concordia* contrapuesto a *Pax*. 2. Disquisición general sobre los diferentes signos tradicionales de la concordia. 3. Los signos de la concordia representados en la imagen del Emblema: 3.1. El cetro. 3.2. La corneja. En cada

uno de estos apartados introduce, como información básica, una gran cantidad de referencias a los autores clásicos, humanistas, y alguno medieval.

Haciendo recuento de las autoridades recogidas por los dos comentaristas, el balance es claramente favorable a Valencia. Los *Scholia* ofrecen una serie considerable de autores que no aparecen en las anotaciones correspondientes del Brocense: Sto. Tomás, Aristóteles, monedas antiguas, Constantius Landus, Virgilio (tres veces), Justino, Horacio (dos veces), Budé, Plinio (cuatro veces), Caelius, Filóstrato, Plutarco, Appendix Vergiliana, Esopo, Ovidio *M.*, Lucano, Iacobus Antonius, Plauto, Persio, Estacio, y Nebrija. Por otro lado, todos los autores citados por el Brocense están registrados también en Valencia, aunque no siempre coinciden las obras o los pasajes citados. Así, Salustio es traído a propósito de temas diferentes, y los *Fasti* de Ovidio son citados por los dos comentaristas, pero se refieren a distintos pasajes. Además Valencia acude también a *Metamorfosis*. De Eliano cita Valencia el libro 15, c. 36-37 (parece ser que erróneamente por 15, 22), mientras que el Brocense se refiere al libro 3 sin más precisión. En la referencia de Orapolo coinciden, aunque la hacen de modo distinto.<sup>14</sup> A Erasmo también se refieren los dos, pero a adagios diferentes.

Este apresurado cotejo de las notas al Emblema 38 permite destacar, como valoración de conjunto, que frente al ajustado y escueto comentario del Brocense está el exuberante de Valencia. Pero en éste no se encuentra una orgía de citas incompletas, como puede parecer en una lectura precipitada. Por el contrario, las numerosas citas están bien estructuradas dentro de un plan coherente. En cuanto a la exactitud de estas referencias, hay que reconocer que se producen inexactitudes.

Se pueden añadir otros datos externos, algo marginales pero que pueden ser significativos. El comentario de Valencia, ya se ha dicho, es una obra en elaboración. Esto se comprueba una vez más al comienzo de sus notas al Emblema 38. Se inician éstas con un párrafo tachado en el que se pueden leer los textos de la *N.H.* de Plinio, referidos a la corneja, que en la redacción final están desplazados hacia la mitad de su comentario, y que en ese tema parecen sustituir al pasaje de Eliano, traído por el Brocense. Este dato hace sospechar que con posterioridad a ese comienzo reestructuró por completo su material, o bien acopió nuevos datos que los antepuso. Entre éstos se encuentra la importante referencia al cetro como símbolo de la concordia, que no se encuentra en el Brocense.

Por fin, Valencia en sus *Scholia* da cabida a una nota personal para declarar su afición a la numismática, e indicar que las monedas antiguas utilizadas en su comentario forman parte de un grupo que consiguió por medio de un antiguo alumno suyo. Este procedimiento, no muy prodigado ciertamente, recoge una nota humana curiosa y también un dato interesante, al que se hará referencia más adelante. El Brocense también hace este tipo de concesiones en el Emblema siguiente.

<sup>14</sup> El Brocense cita «Hieroglyphica», sin más precisión, mientras que Valencia concreta su referencia en el libro I, sin indicar título.

## EMBLEMA 39

Según los estudiosos de las artes plásticas, la representación de este Emblema tiene el interés de ser un antecedente en el que Velázquez se habría inspirado para su cuadro «Las lanzas».<sup>15</sup> El comentario que el Brocense le dedica es más amplio que el anterior, sin llegar a la amplitud de las notas de Valencia. El autor mantiene la misma tónica, ajustándose a su proyecto de ofrecer la fuente en que ha bebido Alciato para redactar su epigrama. En sus notas se observan dos bloques de información. En primer lugar pone la base del Emblema en dos textos de Tácito, y sobre ellos discute el sentido del epigrama de Alciato. En segundo término añade aclaraciones puntuales a varios pasajes del epigrama. Los textos de Tácito son *H.*, 1, 54, e *H.*, 2, 8, y explican que de acuerdo con un hábito antiguo, se enviaban representaciones de manos para significar que entre donante y obsequiado había concordia y amistad. Estos objetos (dextras) eran símbolos de concordia —*concordiae insignia* (*H.*, 2, 8)— y de hospitalidad —*hospitii insigne* (*H.*, 1, 54)—. La interpretación del epigrama sobre este dato se la debe, así lo reconoce el Brocense, a su amigo Alfonso Sánchez Ballesta. Y el comentarista aprovecha esa circunstancia para encarecer la concordia y amistad que les une. Sobre el dato del texto tacitano concluye cuál es el sentido del Emblema: «Cum belli ciuilibus temporibus totus orbis in duas diuisus esset partes, mos fuit, ut quicumque dux vel populus in alteram partem vergeret, offerret et simul acciperet dextras. Intelligo autem dextras coniunctas auro vel argento elaboratas vel depictas» (p. 162)... Todo esto le lleva a suponer que se ha equivocado el autor de la representación del emblema («Vnde constat male depictum esse emblema vivorum hominum manus coniungens», *ibíd.*). El error se podría considerar afortunado, pues habría sido capaz de inspirar el genio de Velázquez.

En las aclaraciones particulares se pueden subrayar algunas notas técnicas. A propósito del v. 3 *coëuntibus easdem* señala «synaeresis est figura...». Y en cuanto a la crítica ejercida contra algún erudito moderno, leemos este juicio rotundo: «Quae Caelius Rhodig. de dextris disputat li. 22. cap. 4 ridicula plane sunt» (p. 163). Valencia en su comentario a este Emblema no hace referencia alguna a este autor, aunque lo utiliza otras muchas veces. Por fin, el Brocense insiste en su interpretación del epigrama, comentando el v. 3 *Mos fuit...*: «Sic ordino: mos fuit dari dextras coniunctas mutua dona, turmis coeuntibus in easdem partes, id est cum turmae eiusdem factionis coirent...». Y reconoce seguidamente que su interpretación no es la única, pero se reafirma en ella: «Haec ideo longiuscule sum prosecutus: quia video a plerisque magni nominis viris aliter, sed perperam meo quidem iudicio, passim explanari» (p. 163).<sup>16</sup> Por estas últimas palabras se aprecia que el epigrama de Alciato era ya objeto de debate.

En el comentario de Valencia también parece estar presente el debate. En el aspecto externo de su extensión y acopio de autoridades hay mayor equilibrio con respecto al Brocense,

<sup>15</sup> J. Brown, «On the origins of “Las lanzas” by Velázquez», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XVII (1964), 240-5; y S. Sebastián, *o. c.*, p. 75.

<sup>16</sup> Entre esas interpretaciones desafortunadas estaría la de Bernardino Daza en su traducción.

aunque es más amplio el de Valencia. Sin embargo, las explicaciones de éste a pasajes del texto de Alciato se reducen a tres notas insignificantes. El grueso de sus anotaciones se dedican a dos aspectos: reflexión sobre las distintas partes del cuerpo humano como residencia particular de cualidades. Para ello se sirve de autores de segundo orden y datos antiguos (§ 214-217). Y en segundo lugar se extiende justificando que la diestra es la sede particular de la fidelidad. Por eso, dice él, unimos nuestras manos para sellar los pactos (§ 218-219). A esta conclusión añade varios testimonios de grandes autores (Virgilio, Livio, Servio), además de Alexander, y Landus. Esta es la interpretación de Valencia. Y según ella, no habría desajuste entre la imagen y el texto del Emblema 39. Pero en el § 220 también se hace eco de la interpretación vista en el comentario del Brocense: «Huc etiam pertinet, quod effigiatas sculptasue dextras in foederis et amicitiae ac concordiae signum ad amicos mittere gentium nonnullarum consuetudo fuit». Seguidamente recoge los dos pasajes de Tácito con la misma forma de citar utilizada por el Brocense «Cornel. Taci. li. 17», e «idem li. 18» (f. 64v).

Son muy significativas las palabras que resumen su interpretación y cierran el comentario. El pensamiento de Alciato quedaría bien expresado, según Valencia, en un pasaje de Landus: «In bello sic milites faciebant ut darent manus alter alteri, et imperatoris sui animum confirmarent». Y precisa «Nisi hunc locum Alciati non ad uiuam, ut sic dicam, manuum coniunctionem, sed ad munera dextrarum mittendarum, quae ex Tacito recensuimus, contendat aliquis esse referendum» (f. 65r). La expresión «uiuam manuum coniunctionem» de Valencia parece responder a la que ya hemos leído en el Brocense (male depictum esse emblema vivorum hominum manus coniungens).

Esa conclusión de que Valencia replica al Brocense necesitaría de otras precisiones. El tono de debate parece bastante claro en el comentario de Valencia al Emblema 39. Y también es aceptable la posibilidad de que su interpretación la contraponga en particular a las notas del Brocense. Lo que sabemos sobre la cronología de los comentarios no se opone a ello. Los *Commentaria* son publicados en 1573, pero conocemos por su editor que el Brocense se los envió varios años antes. Por otro lado en las notas de Valencia al Emblema 38 se recuerda el viaje a Málaga realizado hacía algún tiempo por Luis de Torres, siendo embajador del papa. Sería en ese momento cuando le trajo de Roma gran cantidad de monedas antiguas (algunas de ellas comentadas en ese emblema). Este viaje tenía como objetivo afianzar las alianzas entre los príncipes cristianos contra los turcos, y tuvo lugar poco antes de la batalla de Lepanto (octubre de 1571). Así pues, la redacción de los *Scholia* pudo coincidir con la aparición de los *Commentaria*. Además Valencia, desde tiempo atrás estaba en relación con los medios humanísticos de Sevilla. Y en esos círculos Juan de Mallara es personaje central, cuya relación con el Brocense es bien conocida, y también la dedicación de ambos al estudio de los Emblemas de Alciato. Ello permite suponer que Valencia pudo tener noticia de las anotaciones del maestro de Salamanca por este conducto, si no es que tenía delante la obra impresa en Lyon cuando redactaba sus *Scholia*.

Pero la demostración de esos posibles contactos directos entre los dos humanistas quizá tengan otra vía de comprobación más decisiva. Por ahora me interesa más destacar algunos

datos que hagan un poco más conocidos los *Scholia* de Valencia, y que, tras esta lectura paralela de los textos, se pueden resumir así:

Los *Scholia* de Valencia forman parte de un grupo de comentarios contemporáneos que varios humanistas españoles del XVI dedicaron a los Emblemas de Alciato, h. 1570. Las coincidencias entre ellos son naturales porque participan del mismo método tradicional y el objeto de su comentario es el mismo texto. Pero la comparación con la gran obra del Brocense permite observar hechos significativos. La riqueza de fuentes esgrimida por Valencia supera claramente a la del Brocense en estos dos emblemas. Pero ese dato no se puede generalizar en modo alguno a todo el comentario. El aporte de citas, en el que podía influir un criterio selectivo más o menos riguroso, estaría condicionado en último término por el material de que disponía el humanista. En el caso del Emblema 38 Valencia, como aficionado a la numismática, disponía de una buena colección de monedas antiguas y de estudios sobre el tema. Ese material evidentemente lo aprovecha Valencia, dando así amplitud y lucimiento a sus notas. Y ese esfuerzo de erudición encontraba terreno propicio, si es cierta la anterior hipótesis, en un ambiente de emulación y disputa con el gran Francisco Sánchez de las Brozas.

En definitiva, los *Scholia* demuestran que su autor, un maestro de gramática en la escuela catedralicia de Málaga, es un humanista con gran dominio de la literatura latina y griega, y que, sin duda, tenía a su disposición ricos materiales bibliográficos, como por otro lado testimonian algunos inventarios coetáneos de bibliotecas malagueñas.

*Francisco J. Talavera*  
Universidad de Málaga









**EXCELENTISIMO  
AYUNTAMIENTO  
DE  
ALCAÑIZ**

**GOBIERNO  
DE ARAGON**

Departamento de Educación  
y Cultura



**Instituto de Estudios Turolenses**  
**Excma. Diputación Provincial de Teruel**

Adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas



*Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Cádiz*