

EN TORNO A LA MÚLTIPLE CONSTITUCIÓN
DEL DISCURSO MITOLÓGICO
EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

JUAN DIEGO VILA

Todo estudio de la cultura mitológica grecolatina en el Siglo de Oro Español exige al investigador ciertas delimitaciones previas.

Si bien se admira la obra de aquellos que ya desde hace tiempo han sabido indicarnos el claro impacto de la mitología clásica en la pintura y escultura, en las artes aplicadas o en fenómenos culturales típicamente renacentistas y barrocos como fueron las fiestas palaciegas, las ceremonias, los cortejos, los bailes o las mascaradas de carnaval¹, el presente trabajo no abarcará dichos aspectos.

Esta investigación se limitará al estudio de discursos mitológicos en lengua española, a su presencia y difusión en el sistema literario del Siglo de Oro.

Dado que la mitología es "un lugar semántico que produce el entrecruzamiento de dos discursos, de los cuales el segundo habla del primero y pertenece a la interpretación"², el estudio de los "discursos mitológicos en lengua española" requerirá una clara distinción de unos y otros.

El *corpus* dentro del cual se intentarán estudiar estos distintos tipos de discursos estará compuesto, por un lado, por

¹ Sería largo dar una lista exhaustiva de los mismos. Entre aquellas obras fundamentales se cuenta la de Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques, Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, Collection Idées et Recherches, 1980. Asimismo, dentro del ámbito exclusivo de las letras hispánicas es de destacar cómo en el estudio de Marcia Welles, *Arachne's Tapestry*, S. Antonio, Texas, Trinity University Press, 1985, se incluye un capítulo dedicado a los cuadros mitológicos de Velázquez.

² Marcel Detienne, *La invención de la mitología* (traducción de Marco Aurelio Galmarini), Barcelona, Ediciones Península, historia/ciencia/sociedad, nº 192, 1985, p. 11.

aquellas obras de la antigüedad clásica que fueron traducidas a la lengua española, y, por otra parte, por obras que, a la par de estas versiones traducidas, eran presentadas al público lector como manuales, diccionarios o compendios mitográficos donde, de los dos discursos, se priorizaba el interpretativo.

Podría objetarse —con cierta razón— la no-inclusión de obras y autores españoles³. Ello se debe a que, con la particular excepción de Garcilaso de la Vega, cuya producción poética de corte mitológico parece haber determinado una necesidad en su público de compendios mitográficos⁴, la existencia de versiones españolas de los autores griegos y latinos ha sido determinante para el surgimiento de obras literarias en las que la presencia del mito clásico es inobjetable.

La primacía dada a la versión en lengua romance frente a la obra original en latín o griego es explicable desde distintos puntos de vista.

Si bien se sabe que una primera generación de humanistas se preocupó por intentar una correcta fijación de los textos clásicos, las traducciones no fueron desdeñadas. Los constantes elogios a éstas en obras como *El laurel de Apolo* o *El viaje del Parnaso* tornan más plausible la hipótesis de que, inclusive aquellos autores y estudiosos capaces de leer un original, estuviesen más familiarizados con las traducciones. Por otra parte, la difusión recayó en las versiones romances y no en los originales, tal como lo atestiguan las reimpresiones que de aquellas se hicieron y el alto índice de popularidad que alcanzaron.

El mero hecho de que “el traducir” ha permitido al tra-

³ Me refiero, exclusivamente, a obras de ficción pues, como más adelante se verá, sí incluyo en nuestro *corpus* mitografías españolas.

⁴ Si bien Theodore S. Beardsley en su *Hispano Classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University Press, Louvain, Ed. E. Nawelaerts, 1970, sostiene “it would seem that the consummate artistry of Garcilaso enriched spanish poetic usage to the degree necessary for the satisfactory translation of the poetic masterworks of antiquity. Translations of imaginative and poetic works of classical literature do not appear before the lyrical performance of Garcilasso” podría pensarse, a la luz de las fechas de edición de las primeras traducciones italianas, sensiblemente anteriores a las españolas, que tal excepción es sólo aparente si se recuerda la estada del toledano en Italia.

ductor, muchas veces, la inserción de un discurso interpretativo en un original carente de él, hace que la versión romance se vea privilegiada.

De este modo, la traducción y el problema interpretativo relacionados estrechamente a la floración mítica en el Siglo de Oro Español se erigen en pautas delimitantes del *corpus* en estudio.

I

Existencia y difusión de las traducciones de los clásicos

El estudio de la presencia clásica a través de las traducciones no puede obviar, de modo alguno, los iluminadores trabajos de Theodore S. Beardsley⁵.

El respeto a la opinión de ciertas "autoridades" en el tema se impone dado que, de los cuatro criterios comúnmente seguidos para determinar la existencia de una obra:

- 1) Consulta personal del investigador en una biblioteca.
- 2) Presencia en el listado de una biblioteca.
- 3) Presencia en el listado de un vendedor de libros.
- 4) Presencia en una bibliografía,

en nuestro trabajo nos veremos limitados a utilizar sólo los últimos tres⁶.

Aun cuando en el Siglo de Oro muchas traducciones se parecen más a una imitación libre del original clásico, se considerarán como tales a todas aquellas en las cuales el traductor afirma serlo⁷.

La extensión de la versión española y la valía del traductor también deben tenerse en cuenta. Pese a que se opte por extensiones "standard", versiones realizadas por grandes traductores no pueden ser desdeñadas⁸.

⁵ Theodore S. Beardsley, *op. cit.*

⁶ Ello se debe a que no se conservan ejemplares de tales ediciones en las bibliotecas de nuestro país y que aquellas, al estar diseminadas en las más prestigiosas del Viejo Mundo y de los Estados Unidos requieren, para su consulta, un viaje expreso a tal efecto.

⁷ Este es un dato decisivo pues es necesario que el público las lea como tales.

⁸ Tal es el caso, por ejemplo, de la versión dada por Mateo Alemán

La difusión de una obra y, consecuentemente, el éxito de una versión, queda supeditado al número de reimpressiones que de ellas se hayan hecho. Con este criterio, sin duda el menos equívoco que se ha encontrado, se debe tener siempre presente:

a) Que se ignora el número exacto de ejemplares de todas las ediciones y aunque se sabe que el promedio general oscilaba entre los 200 y 250 ejemplares, obras como la primera edición del *Cancionero General* (1511) alcanzaron la cifra de 1000.

b) Que la capacidad de edición de las imprentas españolas se fue incrementando y que, con el transcurso del tiempo (luego de 1650), llegaron a poder competir con fuertes centros impresores como Lyon o Venecia.

c) Que —tal como lo indica don Antonio Rodríguez-Moñino⁹— las obras líricas circulan, la mayoría de las veces, sin editarse y que, en lo que a la difusión de una obra teatral se refiere quizás más apropiado sería registrar el número de veces que fue representada.

d) Que se debe distinguir entre libros pequeños y grandes. Uno grande y, por ende, más caro sobrevivirá más fácilmente y estará menos expuesto a que todos sus ejemplares desaparezcan y que no quede para el investigador ningún rastro de esa edición. Sin embargo, también es cierto que un volumen pequeño como eran las *Fábulas* de Esopo era más fácilmente editable por el costo de la inversión y por el tiempo que requería su publicación.

Tampoco se debe olvidar que no todos los bibliógrafos concuerdan entre sí en razón de que las fuentes son estimadas de modos muy distintos. Estudiosos “de criterio amplio” darán mayor número de ediciones y, si bien se ven más próximos a la realidad del fenómeno editorial, se hallan, por otra parte, más propensos a registrar versiones “fantasma”. En el caso de Beardsley, caracterizable como crítico “de criterio restrin-

de Horacio, *Odas* II, 10 y 14 s/l. y s/f. (se estima su datación hacia fines del siglo XVI).

⁹ Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Discurso pronunciado en la sesión plenaria del IX Congreso Internacional de la International Federation for Modern Languages and Literatures que se celebró en New York el 27 de agosto de 1963. Contiene un prólogo de Marcel Bataillon, Madrid, Editorial Castalia, 1965.

gido", estaremos más seguros de no incurrir en errores de número ¹⁰.

Beardsley registra 216 primeras ediciones en el período 1482-1699 y si se considera un total de reimpresiones los guarismos ascienden a 529. Todas esas obras son reagrupables en cinco categorías (moral-filosofía; ciencias naturales; ciencias sociales; literatura; apotegmas). En lo que al estudio del mito respecta podríamos pensar en concentrarnos en la categoría literatura y desatender otras (v. g. ciencias naturales), pero, de hecho, esto no es del todo aconsejable pues tales divisiones suelen ser arbitrarias. Una misma obra podría ser adscripta, por los lectores del Siglo de Oro, a distintos rubros. También se debería tener en mente eventuales discordancias entre nuestras catalogaciones y las de los lectores contemporáneos de los siglos XVI y XVII, y que el total de reimpresiones de una categoría suele, las más de las veces, indicar el éxito de ciertas obras y no de una temática.

Hechas estas salvedades puede decirse que un declinar de la popularidad de la historia se corresponde con una mayor preferencia por la literatura de ficción. Reconociendo en esa "literatura de ficción" (v. g. la *Eneida* de Virgilio o las *Metamorfosis* de Ovidio) el vehículo privilegiado para la transmisión del mito, se está en condiciones de afirmar una progresiva floración de discursos mitológicos.

Las siguientes obras son aquellas que más número de reimpresiones han tenido:

1. Esopo *Fábulas*, traducción anónima (32: 1488-1682).
2. Ovidio las *Metamorfosis*, traducción Jorge de Bustamante (16: ¿1543?-1664).

¹⁰ Keith Whinnom en "The problem of the 'best-seller' in Spanish Golden-Age literature", publicado en *Bulletin of Hispanic Studies*, julio 1980, LVII, 3, pp. 189-198, crítica a Theodore S. Beardsley pues sostiene que aunque su prurito de no citar ediciones "fantasma" es comprensible, sus criterios de validación suelen ser tan estrictos que lo alejan, en los guarismos que da sobre ediciones de *La Celestina*, de la realidad. Mientras Beardsley reconoce 39 ediciones, Whinnom nos recuerda que Palau registra 48, Simón Díaz 84 y J. Homer Herriot 187 previas al 1600. Según Keith Whinnom estas últimas cifras se aproximarían más a lo certero.

3. Ovidio en *Crónica Troyana*, edición Pedro Núñez Delgado (15: 1490-1587).
4. Plutarco *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, traducción Francisco de Quevedo (15: 1644-1699).
5. Virgilio la *Eneida*, traducción Gregorio Hernández de Velasco (14: 1555-1614).

Entre los diversos motivos que pueden haber favorecido la reedición de una obra clásica deben tenerse en cuenta:

- a) la popularidad de cierta obra (v. g. las Fábulas de Esopo;
- b) la popularidad de cierto autor (v. g. Séneca);
- c) la popularidad del traductor (v. g. Quevedo y sus distintas versiones de Plutarco, Séneca, Epicteto y Phocilides);
- d) el empleo escolar (v. g. los *Disticha Catonis*).

No hay que olvidar tampoco en aquellos casos de traducciones editadas junto con otras obras (Ovidio en *Crónica Troyana*) o de ediciones que compilaban obra original y versiones de un traductor, que no era un motivo excluyente la reedición del clásico.

Sin ánimo de ser reiterativo vale la pena destacar la fortuna de los tres grandes poetas de la época augustal: Virgilio, Ovidio y Horacio.

El Siglo de Oro conoció traducciones de todas las obras virgilianas¹¹. La opinión generalizada de los visos cristianos de las obras del mantuano explican el menor interés del público por versiones de la *Ilíada* y la *Odisea*¹² o por traduccio-

¹¹ Según Beardsley, traducen la *Eneida* en versiones completas: en 1555 Hernández, en 1600 López, en 1615 Mesa, en 1698 Enciso. De los libros I-VI hay una versión de 1664 de Moya, del libro II una de 1528 de Natas y los fragmentos de 1658 de Tapia.

En 1496 Enzina, en 1574 Idiáquez, en 1600 López, en 1618 Mesa, en 1631 León, en 1660 Abdías Joseph traducen íntegramente las *Eglogas*. Hernández en 1574 da una versión de las *Eglógas* I y IV y Sánchez de Guzmán en 1586 otra de la I y X.

Las versiones de Guzmán en 1586, la de López de 1600, la de Mesa de 1618, y la de Ayala de 1660 de las *Geórgicas* lo son de los cuatro libros. El I es traducido también por León en 1631, y fragmentos del III son elaborados por Tapia en 1658.

¹² Beardsley no consigna versiones de la *Ilíada* y sí, en cambio, una traducción de la *Odisea* hecha por Pérez en 1550 (libro I-XIII) y completada en 1556 (I-XXIV).

nes de los *Idyllos* de Teócrito¹³.

Horacio, autor fundamental para la teoría literaria del Siglo de Oro¹⁴, es desigualmente traducido. Su obra lírica conoce muchos blancos¹⁵ y aun cuando pueda afirmarse que, en comparación con otros autores de primer orden, hay de su producción muchas versiones diferentes, ninguna de ellas ocupó un lugar preeminente.

La obra de Ovidio, quizás la fuente fundamental para temáticas míticas, tampoco fue íntegramente traducida. Si bien las diferentes versiones de las *Metamorfosis* fueron muy bien recibidas¹⁶, obras como los *Amores* o *Ars amatoria* permanecieron inéditas en lengua romance pese a que tales versiones, de haber existido, podrían haberse insertado bien, en razón de la temática, en el gusto literario español.

La relación latín-griego, en lo que respecta a las traducciones, es de dos obras latinas por cada una griega. Muy probablemente de esas setenta obras griegas traducidas la mitad haya sido romanceada¹⁷ y la otra mitad mudada¹⁸.

Las obras griegas más editadas no pertenecen al rubro

¹³ De Teócrito sólo habría una traducción del *Idyllo VI* hecha por Villegas en 1617.

¹⁴ Sobre la fortuna de Horacio y su *Arte Poética* en la obra de traductores españoles puede consultarse la obra de A. García Berrio *Formación de la teoría literaria moderna* I. Tópica horaciana. Renacimiento europeo, II. Poética Manierista. Siglo de Oro. Asimismo, sobre la distinta valoración de Horacio y otros autores latinos en dichas obras es posible confrontar el trabajo de José María Pozuelo Yvancos "La recepción de Virgilio en la teoría literaria española del Siglo XVI", en *Actas del I Simposio Virgiliano conmemorativo del bimilenario de la muerte del autor*, Murcia, Universidad de Murcia, sección de Filología Clásica, Secretariado de Publicaciones.

¹⁵ Como ya se anticipó son muy numerosas las versiones de *Odas* sueltas. De toda la obra de Horacio existe una versión de Villén en 1599. De los cuatro libros de *Odas*, de los *Epodos* y del *Carmen Seculare* se registra la versión de Campos de 1682. El resto de las traducciones no abarcan un conjunto completo de composiciones.

¹⁶ Sobre las distintas versiones de las *Metamorfosis* puede consultarse el punto dos del cuerpo principal de este trabajo.

¹⁷ *Romancear* era dar una versión en lengua romance de una obra clásica (en latín o griego).

¹⁸ *Mudar* era la operación de dar una versión española partiendo de otra lengua vulgar.

“literatura” —hecho que¹⁹, por otra parte, resulta bastante paradójico—. Diógenes Laercio, Esopo, los siete sabios y Dioscórides se encontraron entre los preferidos del público español.

La importancia del cúmulo de traducciones clásicas debe evaluarse desde dos perspectivas. La perspectiva interna habrá de considerar las obras traducidas y aquellas que no lo fueron. La perspectiva externa tendrá que apreciar, a partir de la difusión que permitía la imprenta, la relación existente entre la difusión (número de reediciones) de obras clásicas y la de las mejores obras españolas.

En cuanto a las “ausencias” existen “lagunas” dentro del *corpus de un autor*, como así también autores que jamás fueron traducidos.

Toda la obra de Platón se reduce a extractos del *Timeo* y a citas contenidas en Aristóteles y Plinio.

De Cicerón no se tradujeron los tratados de retórica y gran número de sus discursos.

Hubo frecuentes reediciones de Terencio y Plauto, sin embargo de este último se editaron siempre las mismas tres obras de un *corpus* mucho mayor (31). Aristófanes, por otra parte, era considerado indecente.

La dificultad de dar versiones dignas de los grandes poetas fue muy raras veces superada. Así, puede afirmarse que no existen versiones —o las pocas que hay no son de valor— de las obras de Píndaro, Safo, Catulo, Propercio y Tibulo. Muy probablemente la lírica fuese “degustada” en versiones originales. Tal idea se ve corroborada si se piensa que, a la par del oficio de traductor, muchos autores españoles componían poemas en latín²⁰.

Beardsley, en tanto crítico “de criterio restringido”, da

¹⁹ Si se tiene presente que dentro de la narrativa española la novela bizantina reconocía como antecedente ilustre la *Historia Etiópica* de Heliodoro, es llamativo constatar, dado el auge de ese tipo narrativo, que sólo existieran dos versiones de la obra de Heliodoro (la primera una anónima de 1554, la segunda obra de Mena en 1587).

²⁰ Es por demás superfluo resaltar que Quevedo y Lope de Vega eran traductores y poetas. Asimismo, Garcilaso —sin ser traductor— fue autor en lengua latina. De él se conservan tres odas, una dedicada a Tulesio (*Ad Thylesium*), otra a Ginés de Sepulveda (*Ad Genesium Sepulvedam*) y una tercera cuyo primer verso es *Sedes ad cyprias Venus*.

totales de reimpresión bajos para ciertas obras españolas²¹ que, de todos modos, no son nada desdeñables en comparación con la de los 'bestsellers' clásicos:

- 1) *La Celestina* 39 impresiones (1499-1601).
- 2) *El Amadís* 17 impresiones (1508-1586).
- 3) *El Lazarillo* 20 impresiones (1554-1664).
- 4) *El Quijote* 24 impresiones (1605-1697).

El Amadís trae consigo una problemática que no muchos investigadores toman en cuenta: el de los 'bestsellers' genéricos o de secuela. Teniendo en cuenta que el lector se aficionaba a un tipo de relato, si se agrupan las continuaciones del *Amadís* y sus respectivas impresiones con la de la obra primigenia el total se acrecienta considerablemente (Keith Whinnom habla de 91 ediciones aproximadamente).

La dicotomía ficción-no ficción debe ser recordada en el momento de estimar la predilección del público pues por cada éxito de venta de una categoría se puede perfectamente reconocer otro para la opuesta.

El estudio de bibliotecas particulares puede arrojar datos provechosos. No obstante hay que pensar que formar bibliotecas personales era algo difícil de realizar, y que, en consecuencia, los datos que de ellas tenemos deben ser pensados como representativos de una minoría social. Asimismo, tener los libros no implica necesariamente que se los haya leído.

Los inventarios de bibliotecas solían ser consignados en los protocolos notariales²². El de Alonso de Barros²³ registra ciento cincuenta y una obras de las cuales el 10 % lo son de

²¹ Cfr. nota 10 y, a partir de ella, los trabajos de Palau, Simón Díaz y J. Homer Herriot.

²² Sobre el valor de los testimonios que nos proporcionan los protocolos notariales, Maxime Chevalier cree oportuno recordar que los escribanos no siempre son precisos y que, en muchos casos, los inventarios sólo consignaban los libros profesionales.

²³ Autor de los *Proverbios Morales*, Alonso de Barros también fue famoso por la invención de la *Filosofía Cortesana Moralizada* juego donde se presentaba el avance del hombre ambicioso en la corte. Sobre la valía de sus *Proverbios Morales* son importantes testimonios el que la primera edición (1598) haya sido prologada por Mateo Alemán y que lleve elogios de Lope de Vega y de Hernando de Soto, y que, en la segunda impresión de esta obra (1656) la haya aprobado Baltasar Gracián.

autores clásicos²⁴. Considerando —tal como lo indica Maxime Chevalier²⁵— que las clases educadas se mostraban poco propensas a los libros de entretenimientos, se abre aquí un primer interrogante en torno al problema interpretativo ¿las *Metamorfosis* o la *Eneida* —existían ejemplares de tales obras en la biblioteca de Alonso de Barros— eran leídas como pura ficción, como simples entretenimientos? Adelanto mi opinión negativa al respecto.

Un último dato, antes de entrar de lleno a la consideración de los problemas interpretativos que la temática mitológica generaba, nos lo brindará el estudio de las obras enviadas a los colonos indios y la naturaleza de tales envíos.

Empeñado, desde el descubrimiento, en la evangelización del Nuevo Mundo, el reino español no podía dejar librado al azar el comercio de libros y la fiscalización del mismo.

Los controles intentaban evitar la difusión de ideas, en América, contrarias a los intereses de la colonia. Si bien existían listas de libros cuyo traspaso estaba expresamente prohibido, estas reglamentaciones, como suele suceder, fueron muy frecuentemente transgredidas. A las obras comprendidas en los índices del Santo Oficio, consideradas heréticas, se agregaron los textos de pura ficción y obras de carácter político opuestas al regalismo y, por ende, contrarias a los intereses de la monarquía castellana.

Los embates contra los libros de “pura ficción” (muy particularmente la saga de los Amadises) pretendían liberar al indígena ignorante de la ficción nociva. No obstante —tal como lo afirma Irving Leonard²⁶ esas “mentirosas historias”

²⁴ Trevor Dadson en su artículo “La biblioteca de Alonso de Barros, autor de los *Proverbios Morales*”, publicado en *Bulletin Hispanique* LXXXIX, 1-4, 1987, p. 27-53, consigna los siguientes quince volúmenes: 1) *Cinco libros de Séneca* (2 ejemplares); 2) *Fábulas de Esopo*; 3) *Historia de Lucano*; 4) *De consolatione* de Boecio (2 ejemplares); 5) *Acerca de la materia medicinal* de Dioscórides; 6) *Historia naturalis* de Plinio; 7) *Sententiae* de Cicerón; 8) *Confesiones* de San Agustín; 9) *Epistolae* de Cicerón (2 ejemplares); 10) *Metamorfosis* de Ovidio; 11) *De amicitia* de Cicerón; 12) *Eneida* de Virgilio.

²⁵ Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

²⁶ Irving Leonard, *Los libros del conquistador* (traducción de Mario Monteforte), México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

que circularon en gran número por el nuevo mundo, fueron el incentivo necesario para los conquistadores, ansiosos de constantes aventuras.

El estudio del comercio libresco entre España y América es determinable no sólo a partir del control de las bibliotecas coloniales sino también por medio del cotejo de las listas de embarque que obra en la Casa de Contratación de Sevilla.

Pese a que había controles ideológicos y a que el costo de los ejemplares se multiplicaba en las colonias²⁷, las bibliotecas indianas —copiosamente provistas de textos de derecho y religión²⁸— no carecieron de ejemplares de las traducciones de Virgilio y de Ovidio. Ya sea porque no se las considerase obras de “pura ficción”, o porque el valor de ellas justificase la violación de prohibiciones, su presencia en las bibliotecas del Nuevo Mundo es altamente significativa.

II

Características de las traducciones

El haber demostrado la existencia y difusión de versiones de los clásicos debe, necesariamente, complementarse con una caracterización de las traducciones.

Si bien la frase prologal de Enzina “el defecto de vocablos que ay en la lengua castellana”²⁹ ha sido comúnmente

²⁷ Tal como lo indica Teodoro Hampe Martínez en “La difusión de libros e ideas en el Perú colonial. Análisis de bibliotecas particulares (siglo XVI)” aparecido en *Bulletin Hispanique* LXXXIX, 1-4, 1987, pp. 55-84, el valor de los impresos variaba según la distancia respecto de la metrópoli y según la riqueza económica de cada región.

²⁸ La necesidad de organizar la administración del Nuevo Mundo hizo que los libros de derecho fuesen auxiliares indispensables de todo aquel que tuviese un cargo gubernamental. Por otra parte, la evangelización emprendida hizo que casi un 70 % de los textos registrados fuesen obras religiosas, en su gran mayoría comentarios morales, estudios religiosos y manuales litúrgicos.

²⁹ Virgilio, *Las Eglogas* en Juan de Enzina, *Cancionero de todas las obras*, Salamanca, 1496. Existe una edición facsimilar de Emilio Cotarelo y Mori publicada en Madrid en 1928. La cita pertenece al prólogo a la traducción dirigido “a los muy esclarecidos y siempre vitoriosos príncipes don Hernando y doña Ysabel”.

retomada por los traductores para caracterizar cierta dificultad de su oficio, hay también muchos datos de que éstos no concebían la traducción como el simple pasaje de una lengua a otra.

Las versiones españolas dependen no sólo de la configuración textual que el traductor ha hecho de la obra clásica sino también de las configuraciones textuales que de aquéllas les transmitieron los filólogos de la antigüedad grecolatina³⁰.

Si al problema de traducir textos se agrega ahora el hecho de que en ellos se refieren mitos se verá cómo la "intromisión" de discursos míticos de carácter interpretativo fue, en cierto modo, inevitable.

La evolución del arte de traducir puede ser perfectamente estudiada a partir del cotejo de las distintas versiones que de una misma obra se han hecho.

La siguiente lista incluye las nueve traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio que Beardsley consigna en su estudio:

1. Leomarte, *La Crónica troyana*, Burgos, 1490.
2. Ovidio, *Contienda que ouieron Ajas Telamón y Ulixes*, traducción ¿Alonso Rodríguez de Tudela?, Valladolid, 1519.
3. Ovidio, *Las Metamórfoses*, traducción de Jorge de Bus-tamante, s. l., s. a. (¿1543?).
4. Ovidio, *Píramo y Tisbe, Canto de Polifemo y Fábula de Acteón*, en Cristóbal de Castillejo, *Obras*, Madrid, 1573.
5. Ovidio, *Las Metamorphoseos*, traducción Antonio Pérez Sigler, Salamanca, 1580.
6. Ovidio, *Del Metamorphoses*, traducción Felipe Mey, Tarragona, 1586.

³⁰ La obra de Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970, nos muestra, en el capítulo dedicado a Juan del Enzina, cómo la traducción de la *Egloga* II se torna un problema complejo de resolver. Sólo apelando a la interpretación alegórica que de la misma se hiciera en la antigüedad (la glorificación de Alexis es la de Octaviano) puede Enzina escamotear la temática homosexual de la composición. Así, en la versión de Enzina, Coridón no arderá de deseos por el hermoso Alexis sino por ser el panegirista favorito del Rey Católico.

7. Ovidio, *Las Transformaciones*, traducción Pedro Sánchez de Viana, Valladolid, 1589.
8. Ovidio, *Contienda de Ayaz Telamonio y de Ulises y carta de Dido a Eneas*, en Hernando de Acuña, *Varias poesías*, Madrid, 1591.
9. Ovidio y Horacio en Cristóbal de Mesa, *Valle de lágrimas y diversas rimas*, Madrid, 1607.

La versión de Jorge de Bustamante (¿1543?) sería la primera en dar una traducción íntegra de los quince libros de las *Metamorfosis*. Tal como lo atestiguan las dieciséis ediciones de esta obra, se convirtió rápidamente en la versión preferida. Quizás ello haya desalentado a otros traductores y se pueda explicar, a partir de ese favoritismo del público, el que sólo otras dos versiones, la de Antonio Pérez Sigler, en 1580, y la de Pedro Sánchez de Viana, en 1589, hayan acometido con la tarea de dar una versión completa.

Salvo estas tres traducciones, el resto son versiones de libros aislados y selecciones.

Felipe Mey, en 1586, traduce los primeros siete libros. En *Valle de lágrimas y diversas rimas*, Cristóbal de Mesa da una versión del libro III. Alonso Rodríguez de Tudela, en 1519, y Hernando de Acuña en 1591 realizan sendas versiones del libro XIII. Por último, resta decir que las traducciones de Cristóbal de Castillejo (1573) y la materia ovidiana en *La Crónica troyana* de Leomarte son selecciones.

Las traducciones deben ser caracterizadas en función de los principios estéticos que guiaron al traductor y de la entidad que a él y a su obra se le otorgaba.

Tal como lo demuestra Suzanne Guillou-Varga³¹ las traducciones medievales y renacentistas son diferenciables a partir de condiciones de producción diferentes. En el medioevo las traducciones no son consideradas como tales, se fusionan con un texto que las engloba y que es privilegiado. En esa

³¹ Suzanne Guillou Varga, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or Espagnol*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, y París, Difussion Didier Erudition, 1986. Cfr. particularmente la primera parte de esta tesis "Sources de la culture mythologique des poètes du Siècle d'Or", tomo I, pp. 37-239.

contextualización no interesa saber cuál es el texto original y, mucho menos aún, la identidad del traductor.

A partir del siglo xv, en cambio, la traducción se volverá un arte con leyes propias. El traductor saldrá del anonimato y el prurito de dar las versiones más fieles al original traerá consigo dos consecuencias:

1) la restauración del latín en su mayor pureza, pues la mejor versión depende del mejor original como punto de partida; y

2) el enriquecimiento de las lenguas romances.

Asimismo, la elección de verso o prosa para la versión romanceada será decisiva en lo que respecta a las libertades del traductor.

Antonio Pérez Sigler, Felipe Mey y Pedro Sánchez de Viana al optar por el verso marcan un hito divisorio para el estudio del discurso mitológico en las traducciones de Ovidio³².

Desde las versiones medievales hasta la traducción de Bustamante, el discurso mitológico interpretativo se había visto favorecido por el empleo de la prosa. Ésta permitía al traductor pasar sin ningún inconveniente de lo que Ovidio decía (primer discurso) a lo que de él se debía interpretar (discurso interpretativo).

El medioevo cristiano, tan preocupado por el decoro, había logrado, mediante las alegorizaciones, "salvar" los mitos ovidianos.

En el siglo VIII, Theodulfo, obispo de Orleans, habría sido el primero en reconocer, respecto de las narraciones de Ovidio, que

"...quamquam sint frivola multa
Plurima sub falso tegmine vera latent"³³.

Desde entonces el autor de las *Metamorfosis* habría ad-

³² Las versiones de Cristóbal de Castillejo (nº 4 de la lista consignada) también son en verso, pero el que la obra de Castillejo se vea adscrita al grupo de los castellanistas (en franca oposición a los italianistas que se deleitaban con Virgilio y los clásicos) y el que la extensión de sus versiones ovidianas en relación a los quince libros de las *Metamorfosis* sea reducida, nos conducen a no considerarlo como un hito decisivo.

³³ *Theodulfi Carmina*, en *Patrología Latina* CV, col. 331-332, versos 19-20.

quirido un lugar de privilegio en los *florilegia* (conjunto de sentencias edificantes) y comenzaron a sucederse un sinnúmero de alegorizaciones de su obra mayor³⁴.

La perspectiva medieval que, desde un punto de vista filológico, era realista, exigía al lector de Ovidio que sacase de sus fábulas el *involucrum* o *integumentum* (falsa cobertura) para acceder a la verdad oculta.

Así pues, un rasgo decididamente medieval de las traducciones de los clásicos, es filtrar, en la versión española, estos *integumenta* o alegorizaciones en un pie de igualdad con el texto que responde a la obra original.

La versión de Jorge de Bustamante, que por datación puede considerarse renacentista, debe ser vista, no obstante, como un punto de unión. Si se atiende al prólogo, a la edición y a la escritura "cristianizante"³⁵ de este probable profesor de humanidades en Alcalá de Henares³⁶, debe ser reubicada bajo la égida de un espíritu medieval. Renacentista lo vuelven la adoración por el texto antiguo, y, paradójicamente, lo que Guillou-Varga llama la "alegría de escribir", es decir, el que, en tanto traductor opere como autor de ficción y, fácilmente, metamorfosee los mitos de Ovidio en novelas pastoriles o bizantinas.

A dos aguas, entre viejas y nuevas sensibilidades, la versión de Jorge de Bustamante, pese a que tuvo un papel deter-

³⁴ Entre las moralizaciones de Ovidio más importantes cabe destacar: 1) los *Integumenta* de Jean de Garland; 2) el *Ovide Moralisé* de autoría dudosa; 3) las *Allegories* de Giovanni del Virgilio; 4) los *Moralia super Ovidii Metamorphoseos* del dominico Robert Holkot; 5) el *Reductorium Morale* del benedictino Pierre Bersuire; 6) la *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata* de Thomas Waleys; 7) las *Allegorie ed esposizioni delle Metamorphosi* de Giovanni dei Bonsogni; 8) el *Comentario de Copenhague* que acompaña un manuscrito del *Ovide Moralisé*; y 9) el comentario que acompaña la traducción francesa del *Reductorium Morale*.

³⁵ José María de Cossio en sus *Fábulas Mitológicas en España*, con prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Espasa Calpe, 1952, nos dice al respecto "Ningún episodio del libro deja de tener para él una significación virtuosa y conforme a la moral católica" (p. 41).

³⁶ Esa es, según de Cossio, la sospecha de Martínez Añibarro que, por otra parte, muy difícilmente pueda ser confirmada dada la escasez de datos que de la vida de Bustamante poseemos.

minante en la cultura del Siglo de Oro, continúa, hoy día, sin una edición moderna y sin estudios de valía ³⁷.

En nuestra caracterización de las traducciones de las *Metamorfosis* y de la consecuente evolución del discurso mitológico interpretativo debemos recordar que las versiones posteriores a la de Bustamante se ven influidas por dos traducciones italianas, la de Ludovico Dolce ³⁸, y la de Juan Andrés Anguillara ³⁹. Aun cuando en muchos pasajes estas dos versiones se asemejen más a una paráfrasis, la acogida que recibieron en el medio cultural español es inusitada. Consultadas constantemente por los poetas-traductores, no deberán ser desdeñadas en nuestro examen pues llegaron a tener un lugar de privilegio superior al de otras versiones españolas y equiparable al del original latino.

En 1580 se publica, en Salamanca, *Los XV libros de los Metamorphoseos del excelente poeta latino Ovidio. Traducidos en verso suelto y octava rima por Antonio Pérez, con sus alegorías al fin de cada libro*. El título de esta primera versión de

³⁷ La necesidad de reediciones de estas traducciones ya fue apuntada por Marcel Bataillon en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964. Capítulo IV "Salmacis y Trocho en el Abencerraje", pp. 27-38.

³⁸ Ludovico Dolce nació en Venecia en 1508 y murió en 1568. En tanto traductor prestigioso de la época se recuerdan de él las versiones italianas que realizó de la *Hecuba*, de la *Iphigenia in Aulide*, de las *Phoenissae* y de la *Medea* de Eurípides, del *De cognitione artium* de Galeno, de la *Iliada* y de la *Odisea* de Homero, de extractos del *De Clitophonis et Leucipis amoribus* de Aquiles Tacio, del *De anima* de Aristóteles, de la *Vita Apollonii* de Filóstrato, del *Somnium Scipionis*, de las *Orationes* y del *De oratore* de Cicerón, del *Epithalamium* de Catulo, de la *Ars poetica*, de los *Sermones* y de las *Epistolae* de Horacio, de las *Metamorfosis* y del *Ars amatoria* de Ovidio, de una selección de *Epistolae* de Plinio el joven y de la *Eneida* de Virgilio. Si bien su fama se cimentó en las traducciones también fue un autor reconocido; a él se deben varias tragedias, dos vidas de emperadores (una de Carlos V y otra de Fernando), el *Dialogo della istituzione delle donne* y sus *Osservazioni nella volgar lingua*.

³⁹ Giovanni Andrea dell'Anguillara nació en Sutri (Toscana) hacia 1517 y murió en 1570 aproximadamente. Famoso por su traducción de las *Metamorfosis*, de la *Eneida* y de las *Opera* de Sófocles, particularmente el *Oedipus Rex*.

Antonio Pérez Sigler⁴⁰ es, de por sí, harto ilustrativo. En primer lugar se trata de la primera versión íntegra, de valía, que opta por el verso. La alternancia verso libre, octavas reales, responde a la de pasajes narrativos y parlamentos. Por otra parte, si bien se sabe que tuvo por modelos a Dolce y a Anguillara⁴¹ y que, como éstos, su versión es libre y ampliificada, el haber optado por un plan métrico determinado le impide insertar *in extenso* el discurso mítico interpretativo. Por ello mismo, declara, brevemente, al fin da cada libro, la explicación alegórica de cada fábula.

Este desplazamiento de la interpretación mítica y de todo discurso que se repliega sobre el original ovidiano que traduce, se ve complementado, en la edición de 1609⁴², con la publicación de un *Diccionario poético* junto con el texto.

Fechada en 1586, la traducción que publica en Tarragona el valenciano Felipe Mey⁴³ es el fruto de largos años de trabajo⁴⁴. Esta versión de los siete primeros libros, en tercetos

⁴⁰ Natural de Salamanca, se sospecha que habría sido hijo del doctor Alonso Pérez, autor de la segunda parte de la *Diana*.

⁴¹ Unos versos del soneto prologal, de la primera edición, perteneciente a don Gaspar de Piña y Tarrega, son ilustrativos al respecto: "Mas lo que muchos no se aventajaron / Pérez nos lo restaura, el Salmantino / triunfando de Anguillara, ilustra a España".

⁴² En el prólogo a esta segunda edición Pérez Sigler advierte al lector sobre los motivos que lo llevaron a rever su primera edición: "Al cabo de veinte y cinco años que saqué en público las *Metamorphoseos* de Ovidio, cuanto fielmente pude, en verso suelto y octava rima, hallé la impresión que corre tan viciosa y desemejante a su original, que así por el gusto y aprovechamiento de quien la leyere, como por la propia reputación, tuve por cosa necesaria y forzosa enmendar este libro, y volverle a su primer estado". José María de Cossío, que sólo pudo consultar la segunda edición, ignora la proporción de variantes en la última versión con respecto a la primera.

⁴³ De una familia de imprenteros, los primeros años de Felipe Mey transcurren en Tarragona junto a su protector, el arzobispo don Antonio Agustín. A la muerte de éste en 1587 regresa a Valencia. A los dos años se le asigna una clase de gramática en la universidad y luego otras de principios de griego y de retórica. Incipiente poeta, también redactó obras de gramática, muy probablemente para uso universitario. Murió en 1621.

⁴⁴ Como Mey lo indica en el prólogo, sólo cuando ingresa al servicio del arzobispo Antonio Agustín encuentra el tiempo suficiente para llegar al séptimo libro (en numerosos años sólo había podido traducir los dos primeros). Como homenaje a su benefactor, Mey decide publicar su versión, aunque incompleta, cuando el deceso de aquél se produjo.

y octava rima, es espejo fiel del dispar influjo de los italianos⁴⁵ y de una consciente y progresiva preocupación por dar versiones menos libres⁴⁶. Nunca reeditada y de escasa divulgación, esta versión, al igual que las versificadas por Antonio Pérez Sigler fueron subyugadas por la difusión que alcanzaron las reediciones de Jorge de Bustamante y por la maestría poética de la traducción que, posteriormente, publicó Pedro Sánchez de Viana.

La traducción de Sánchez de Viana, *Las Transformaciones de Ovidio en tercetos y octavas rimas* (...), es impresa en Valladolid en el año 1589. Junto con ella aparecen publicadas, en rico apéndice, *Las Anotaciones sobre los quince libros de las transformaciones de Ovidio con la Mitología de las fábulas y otras cosas*. Sendos volúmenes sin embargo fueron presentados al público como dos partes de un todo, representan un punto clave en la evolución de la traducción y del discurso mitológico interpretativo respectivamente. Juntas, pero con entidad propia, ambas partes de la obra de Sánchez de Viana se complementan mutuamente y persiguen, a su vez, la excelencia en fines muy distintos.

El considerar la fábula mitológica —tal como nos lo aclara en el prólogo a sus *Anotaciones*— “cosa (...) digna de admiración (...) si se entiende lo que debajo de aquel sayal se esconde”⁴⁷ (teoría del *integumentum*) y el llamarla, en consecuencia, “posada antigua de la filosofía”⁴⁸, confieren a las dos partes de la obra la coherencia y unidad imprescindibles.

⁴⁵ José María de Cossío compara en número de versos la versión de Mey con las de sus modelos italianos. En el libro I donde se apega más al espíritu de la paráfrasis la relación es: Anguillara 316 octavas, Dolce 162 y Mey 200. En el libro IV donde, aparentemente, se habría apartado del criterio anterior, el cotejo da los siguientes resultados: Anguillara 500 octavas, Dolce 160 y Mey 175.

⁴⁶ En su prólogo Mey confiesa: “En el primer y segundo libro que fueron trabajos casi de mocedad, me desvié algunas veces del texto latino; imitando en parte a Ludovico Dolce, y en parte al Anguillara (que han arromanzado este libro en su lengua) y encajando a vueltas dello de mi cosecha lo que me dictaba la lozanía del ingenio juvenil amigo de novedades. En los demás libros he alargado menos la rienda”.

⁴⁷ Frase del prólogo de las *Anotaciones* recogida por de Cossío, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁸ Frase del prólogo de las *Anotaciones* recogida por de Cossío, *op. cit.*, p. 50.

ble: la traducción, despojada de comento prácticamente en su totalidad, requiere de las *Anotaciones*.

En tanto traductor, Pedro Sánchez de Viana procura que el rigor métrico logre, por un lado, una versión más próxima a una identidad original que condensa, míticamente, por medio del verso, la riqueza de la alusión, y, por otra parte, que la forma versificada se erija en fiel guardián del texto ovidiano. El rigor métrico ha de impedir que la fábula se envíe con el comento.

Las *Anotaciones* son el punto culminante de la independencia del discurso mitológico interpretativo en tanto éste aparece relacionado a una versión del texto ovidiano (discurso mítico de base).

Independientemente del estudio de la interacción de uno y otro tipo de discurso, a lo largo del tiempo, y en sucesivas traducciones, las *Anotaciones* que elabora Sánchez de Viana son valiosísimas por el esfuerzo que el autor se ha tomado en la elaboración de las mismas y porque son obra de quien, con ser doctor en medicina ⁴⁹, mostró en esa edición una extraordinaria erudición. Resta decir que esta traducción fue de las más leídas y su influjo, particularmente en los poetas, notable.

III

Compendios mitográficos

El *corpus* dentro del cual nos hemos propuesto analizar los dos tipos de discursos mitológicos quedaría decididamente incompleto, si no incluyésemos en el mismo lo que, *lato sensu*, suelen denominarse "mitografías".

Ya desde la antigüedad clásica las obras mitográficas son reagrupables en dos categorías. De un primer tipo fueron aquellas composiciones que, desde una perspectiva filológica, recopilaron fuentes míticas como trasfondo para obras consa-

⁴⁹ Oriundo de Viana (Valladolid) gozó en su profesión de médico —ejercía en Valladolid— al igual que en la literatura de un auténtico reconocimiento de sus contemporáneos. Su traducción ovidiana fue dedicada a don Hernando de Vega, Presidente del Consejo de Indias, a cuyo servicio estuvo. También fue traductor del *De consolatione* de Boecio.

gradas de la literatura griega. Un típico ejemplo lo conforman los *scholia* de las obras de Homero, de Píndaro, de Eurípides, de Teócrito y de tantos otros autores.

Otra clase de mitografías es aquella que comprende un grupo de mitos organizados en torno de un mismo tema. En la antigüedad clásica hallamos mitos sobre estrellas⁵⁰, historias de amor⁵¹, narraciones de metamorfosis⁵². Pueden considerarse dentro de este rubro los mitos narrados en torno a genealogías y aquellas obras en que, con afán totalizador, se muestra, por medio de todo tipo de mito, la realidad en sus múltiples aspectos.

El *corpus* mitográfico en el Siglo de Oro Español cuenta con obras adscribibles a uno y otro grupo.

Un claro representante del primer tipo son las obras de

⁵⁰ El grupo más importante de mitos sobre estrellas lo constituyen las obras de Eratóstenes de Cirene (*F. Gr. Hist.* 241) (284-204 AC). Si bien compuso dos poemas de corte mitológico, el *Hermes* y la *Erígone*, éstas se perdieron. Sólo se sabe que siguió las huellas de Calímaco en razón de la preeminencia que otorgaba al componente etiológico en los mismos. Sí, en cambio, se conservan sus *Catasterismos*, donde a la par de una precisa obra científica de codificación estelar, se desarrollaba todo tipo de mito sobre el origen de las constelaciones. Estos mitos concordaban con la creencia platónica de Eratóstenes sobre el origen astral del alma. Tampoco faltaron obras semejantes en la Roma augustal. Allí sobresale la labor de Higino quien habría sido bibliotecario en el palacio imperial. Sus obras, el *Liber fabularum* y las *Astronómica* serían otro claro ejemplo de un mitógrafo que es cosmógrafo al mismo tiempo.

⁵¹ El autor prototípico de este tipo de mitografías es Partenio de Nicea. De él se sabe que tras la tercera guerra mitridática (73) llegó a Roma como botín de guerra. Fue autor de unas *Metamorfosis*, probablemente en metro elegíaco, hoy perdidas. Cultivó el poema mitológico (v. g. su *Heraclés* y su *Ificlo*), el de consolación (*epicedio*) y el de acompañamiento (*propempticos*). Fue famoso por la colección que consagrara a Cornelio Galo, sus *Historias de amor pasional* (*Ἐρωτικὰ παθήματα*), caracterizadas por la dramatización, las pasiones exacerbadas y el gusto por lo patético, rasgos, por otra parte, ejemplificadores de la poesía erótica helenística.

⁵² Un ejemplo claro lo constituían los *Heteroioumena* de Nicandro de Colofón (¿floruit circa 150 AC?) en cuyos cinco libros se consignaban leyendas de metamorfosis que, según el gusto helenístico, se habrían visto reforzadas por un encadenamiento artístico. Antonino Liberal suele ofrecer resúmenes de la obra de Nicandro en su *Colección de Metamorfosis* de la cual se seguiría que entre los distintos mitos se habrían reforzado las concatenaciones lógicas.

los anotadores de Garcilaso de la Vega. La producción del poeta toledano, tempranamente convertido en el primer clásico español, es objeto de laboriosos estudios. Anotan su obra, en el siglo XVI, Francisco Sánchez de las Brozas ("el Brocense") en 1574, y, luego, seis años más tarde, Fernando de Herrera. De 1622 es el trabajo de Tomás Tamayo de Vargas y mucho más tardía (1765) la labor de Nicolás de Azara.

Dejaré de lado, deliberadamente, en el estudio de los discursos mitológicos en el Siglo de Oro, este grupo de mitografías.

Tal corte, dentro del *corpus*, obedece, esencialmente, a que sólo en un sentido muy amplio del término "mitografía" se puede entender la obra de los anotadores garcilasianos como tales. Si el comentario se limitara a la temática mítica se deberían aceptar tales obras pero, de hecho, muy variada es la materia que en estas anotaciones se incluyen. Independientemente de cómo cada comentarista percibió su tarea⁵³, es evidente que ninguno de ellos pensó que su trabajo consistiera, exclusivamente, en la interpretación de los mitos. Por otra parte, es algo también obvio que, si bien es posible afirmar que Garcilaso reelaboró numerosos mitos⁵⁴, difícilmente se pueda afir-

⁵³ Vale la pena destacar, al respecto, las conclusiones de Carmen Codoñer en su ponencia "Comentaristas de Garcilaso" publicada en las *Actas de la IV Academia Renacentista* (celebrada en la Universidad de Salamanca del 2 al 4 de marzo de 1983), edición a cargo de Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de piedad de Salamanca, 1986, pp. 185-200. Allí, la profesora de la Universidad de Salamanca nos recuerda que "el comentario de Herrera es obra de un poeta culto, es una exhibición indiscriminada de conocimientos que, esporádicamente, deja traslucir una personalidad sensitiva en la apreciación de la poesía. El del Brocense es el comentario de un gramático, elaborado con la precisión y la modestia de quien sabe estar realizando una labor cotidiana con una larga tradición".

⁵⁴ Ello es corroborable a partir de una lectura a primera vista de la lírica garcilasiana y del interés que este tema ha suscitado en las críticas especializadas. Entre ellas se destacan además de la tesis de Guillou-Varga que le consagra toda la segunda parte de su trabajo, los siguientes libros y artículos: José Alonso, "Elementos mitológicos en la poesía de Garcilaso" en *The Pacific Northwest Conference on foreign languages*, 1975; Joan Cammarata, *Mythological themes in the works of Garcilaso de la Vega*, USA, 1983; G. Correa, "Garcilaso y la mitología" en *Hispanic*

mar que pensó en sus composiciones como meros discursos míticos de base (primer discurso).

Creemos, en cambio, imprescindible la inclusión de dos obras que, decididamente, pertenecen al segundo grupo de obras mitográficas, aquellas en las cuales se puede estudiar la elaboración de los dos tipos de discursos.

Las obras en cuestión son la *Philosophía Secreta* del Bachiller Juan Pérez de Moya, y el *Teatro de los Dioses de la gentilidad* del padre Fray Baltasar de Vitoria. Editadas, respectivamente, en 1585 y en 1620, en un período en que las formas renacentistas van cediendo a un barroco pujante, estos repertorios mitográficos se constituyen en fuentes de consulta sumamente valoradas ⁵⁵.

La *Philosophía Secreta* de Pérez de Moya que —se estima— tuvo cinco ediciones ⁵⁶, se encuentra dividida en siete libros. Cada uno de ellos abarca materias afines y se pretende dar cuenta de todo un espectro dentro de la materia mítica. El primer libro es una suerte de introducción relativa a las divinidades de los gentiles, el segundo versa sobre los dioses varones, el tercero de las diosas, el cuarto trata el tema de los héroes y semidioses, el quinto está consagrado a fábulas morales, el sexto a mitos de metamorfosis y el séptimo hace hincapié en el temor a Dios. La característica más llamativa de los últimos seis libros es la división del texto en exposiciones de las distintas fábulas por un lado, y, por el otro, en diversos tipos de “declaraciones” sobre las mismas. Tales declaraciones sobrepasan, por lo general, la extensión de las fábulas pues suelen intentarse, sucesivamente, diversos tipos de alegorizaciones. Una misma fábula puede llegar a tener una declaración histórica, otra natural, e, incluso, un sentido moral (v. g. libro IV, capítulo 43, “De las bodas de Peleo y Tetis, y juicio de Paris sobre la manzana de oro”).

Review, 1977; Angel Nessi, “La plástica del mito en Garcilaso” en *Humanidades*, 1948.

⁵⁵ La obra de Pérez de Moya estaba presente en la biblioteca de Alonso de Barros.

⁵⁶ Las ediciones que registra Gómez Baquero son las siguientes: 1) Madrid, 1585; 2) Zaragoza, 1599; 3) Alcalá, 1611; 4) Madrid, 1628; 5) Madrid, 1673.

Publicada en dos partes⁵⁷ el *Teatro de los Dioses de la gentilidad* revela un plan radicalmente distinto. A modo de doce tratados el franciscano Baltasar de Vitoria dedica cada libro a un dios. Sin ser una genealogía, es el tipo de mitografía que se consagra a las deidades más relevantes de un panteón. A diferencia de Pérez de Moya, en él no se nota que el sentido alegórico haya sido muy enfatizado.

Tal como Albert Heinrichs lo ha demostrado⁵⁸, la índole de problemas que se le presentan al estudioso de los mitógrafos y de su producción giran en torno, la mayoría de las veces, de estos cuatro aspectos: la autoría, la datación, la composición y las fuentes.

a) Los problemas de autoría y de composición en el caso de la *Philosophía Secreta* de Pérez de Moya y del *Teatro de los Dioses de la gentilidad* de Fray Baltasar de Vitoria, dependen del hecho de que lo que denominamos discurso mítico de base se ve reducido a un compendio o intercalación textual.

Sirva de ejemplo para esta técnica de unión de *disjecta membra* el siguiente capítulo de la *Philosophía Secreta*:

DE CIRCE

"Circe, según Hesíodo, fue hija del Sol y de Perseides, hija de Océano; otros la hacen hija de Hiperión y Asterope; fue estremada en hermosura y la primera que confeccionó venenos y medicamentos. Hacía experiencias en sus huéspedes. Casó con un rey de Samaria, a quien mató con veneno, y quedando sola, y desposeyéndola los suyos del reino, porque los trataba con crueldad, se fue a Italia, y hizo su habitación en un promontorio que, de su nombre se dijo Circeo. Otros, como Heriodiano, dicen que su padre el Sol la llevó en un carro a Italia, y la puso en una isla cercana al mar de Sicilia, que después, de su nombre, se llamó Circea. Creyeron los antiguos ser Circe inmortal; dábanla cuatro criadas que la servían de coger hierbas y hacer dellas confecciones. Ovidio, donde comienza: Nereides Nimphae, quae simul, etc., dice que estas criadas eran Nereides; con estas confecciones y fuerzas de hierbas convertía los hombres en varios animales, como dice Virgilio, en seis

⁵⁷ La primera parte del *Teatro de los Dioses de la gentilidad* se publicó en 1620 y la segunda en 1634 (ambas en Salamanca).

⁵⁸ Albert Heinrichs, "Three approaches to greek mythography" en *Interpretations of greek mythology* edited by Jean Bremmer, London and Sydney, Croom Helm, 1987, pp. 242-277.

versos que comienzan: Hinc ex audiri gemitus, etc. Daba para hacer esto diversos manjares, según las formas en que le parecía convertir a los hombres, como lo significa Ovidio, en cuatro versos que comienzan: Nec mora misceri, etc., y súbito los convertía en fieras. Así los convirtió a los compañeros de Ulises en puercos, como dice Homero; empero a Ulises no pudo convertirle, aunque tuvo su amor y hubo en ella hijos, porque tenía un remedio que le había dado Mercurio contra los hechizos.”⁵⁹

La exacerbada atención a distintas autoridades (Hesíodo, Homero, Ovidio, Virgilio, etc.) hace que, en Pérez de Moya, no exista la figura de un autor al que se privilegie para la redacción de un discurso mítico de base.

En la composición del texto, al igual que en las obras compendiarias medievales⁶⁰, se evidencia cómo la dimensión artística es dejada de lado y de qué modo se prefiere la faz informativa, lo cual lleva a Pérez de Moya a no optar entre versiones discordantes. Su labor no es la de quien debe elegir la fuente adecuada, su misión no es la de resolver las contradicciones sino la de dar cuenta de ellas.

b) Los problemas de datación no se hacen presentes en una obra como la *Philosophía Secreta* pues se conoce su fecha de edición. El resto de las obras del sistema mitográfico renacentista es también perfectamente ubicable.

c) Es problemático, en cambio, el manejo de las fuentes que tienen Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria. Al igual que sus ilustres antecedentes, el *De Genealogia Deorum gentilium*⁶¹ de Bocaccio (siglo XIV) y de las tres obras cumbres

⁵⁹ Juan Pérez de Moya, *Philosophía Secreta*, estudio preliminar de Eduardo Gómez Baquero, Madrid, los Clásicos Olvidados, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1923. Tomo II, Libro IV, Capítulo 46, pp. 217-218.

⁶⁰ El tipo de obra compendiaria a la cual me refiero es aquella que conforman las llamadas “Sumas”, “Tesoros”, “Espejos” o “Mares de la Historia”.

⁶¹ El *De Genealogia Deorum Gentilium* de Bocaccio obedeció a un encargo de Hugo, rey de Chipre. El autor dedicó a la elaboración de esta obra los últimos veinticinco años de su vida. Varios son los datos que nos indican una marcada filiación medieval de esta obra: 1) el que sus fuentes, pese a sus afirmaciones, sean de segunda mano; 2) la presencia de *Demogorgon* como fundador de la raza de los dioses, citación que toma de un desconocido Theodontius; 3) el que acepte divinidades homonímicas para hacer concordar versiones discordantes de un mismo mito.

del Renacimiento italiano, el *De deis gentium*⁶² de Lilio Gregorio Gyraldi⁶³, la *Mythologiae*⁶⁴ de Natale Conti⁶⁵ y las *Imagini*⁶⁶ de Vincenzo Cartari⁶⁷, pierden su aura renacentis-

Tal como Jean Seznec⁶⁸ lo señala, la erudición de Pérez de Moya y de Fray Baltasar de Vitoria es típicamente medieval. Entre aquellos datos que autorizan esta afirmación han de remarcarse:

1) El empleo, prácticamente exclusivo, de fuentes literarias⁶⁹.

⁶² Lilio Gregorio Gyraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur...*, Bale, 1548.

⁶³ Lilio Gregorio Gyraldi nació en Ferrara. Humanista prototípico, en Nápoles traba amistad con Pontano y Sannazaro, y, en Milán, estudia griego con Demetrio Chalcondylas. Ligado al cardenal Rangone, viaja a Roma y, a la muerte de éste, retorna a Ferrara donde muere en 1550. Su producción artística abarca poesías en latín y variadas obras de erudición. El *De deis gentium* es obra de madurez.

⁶⁴ Natale Conti, *Mythologia sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia, 1551.

⁶⁵ Natale Conti nació en Milán en 1520 y estudió en Venecia. Una dedicatoria a Carlos IX haría pensar que conoció y tuvo protectores en Francia. Conoció como una de las personas más inteligentes de su tiempo, se sabe que, a la par de su versión latina del *Banquete de los sofistas* de Ateneo, y de elegías latinas a la manera de Ovidio (*Carmina*), fue autor de un tratado de caza, *De venatione*, y de obras de historia contemporánea entre las que se destaca su *Comentarii de Turcorum bello in insulam Melitam gesto anno 1565* y su *Universae historia sui temporis libri XXX* (1572).

⁶⁶ Vincenzo Cartari, *Le imagini colla sposizione degli Dei degli antichi*, Venecia, 1556.

⁶⁷ Nació en Regio, Emilia, a comienzos del siglo XVI, la vida de Vincenzo Cartari, el más leído de estos tres mitógrafos italianos, permanece en el más inescrutables misterio. Protegido de los duques de Ferrara, se sabe, por su editor Marcolini, que tuvo relaciones con Venecia y el círculo de Aretino. Todas sus obras son en lengua vulgar. Además de las *Imagini* se debe destacar, dentro de su producción, la traducción de los *Fastos* de Ovidio (*Fasti d'Ovidio tratti alla lingua volgare*, 1551). ta si se estudia atentamente el empleo que hacen de las fuentes.

⁶⁸ Cfr. Jean Seznec, *op. cit.*, pp. 278-279.

⁶⁹ Más allá de que ya, desde el medioevo, existe una doble forma de constitución de los dioses: a) a partir de modelos plásticos, y b) a partir de reconstituciones (descripciones librescas sin modelo), es notorio cómo, en el Renacimiento, que frecuentemente se arrogó una actitud amplia hacia la cultura antigua, no se incorporan como fuentes los distintos

2) Una valoración de los autores de la antigüedad fluctuante. Aun cuando éstos sean los más autorizados para opinar sobre la mitología clásica, su opinión puede ser desacreditada por afirmaciones de Padres de la Iglesia o por compendios medievales.

3) La excesiva atención prestada, dentro del ámbito clásico, a autores de segundo orden o tardíos ⁷⁰.

4) El hecho de que, tal como sucede en el *Teatro de los Dioses de la gentilidad* las notas marginales reenvían a otros manuales franceses e italianos ⁷¹.

5) El que se apele a la alegorización como el mejor salvoconducto para la mitología.

Una evaluación estética de estas dos obras debe tener presente que esta clase de manuales no sólo debían ser útiles para entender a los artistas sino que también se esperaba de ellos que operasen como fuentes de inspiración.

El título de la *Philosophía Secreta* —recordémoslo— hace expresa mención a la primera variable: “Es materia muy necesaria para entender poetas e historiadores”.

El que esta obra, así como el *Teatro de los Dioses de la gentilidad*, carecieran de la profusión de deidades no-grecolatinas que caracterizaban a muchas obras de este tipo ⁷², permite

hallazgos arqueológicos (desde importantes estatuas hasta monedas o inscripciones) y que, pese a que el espectro se ha ampliado, continúen haciendo uso del mismo saber que estuvo al alcance del estudioso medieval.

⁷⁰ Tanto Boccaccio como Gyraldi, Conti y Cartari pretenden haber sopesado todas sus fuentes y no dejar “pasar” ninguna deidad que no figure en un texto clásico. Ello no obstante, es frecuente ver cómo el criterio de autoridad conferido a los clásicos es comúnmente desconsiderado y así, por ejemplo, se avalará la opinión de un Hermes Trimegisto antes de la de Platón.

⁷¹ Además del frecuente testimonio de los más consagrados mitógrafos renacentistas, en la obra de Fray Baltasar de Vitoria se suele mentar la *Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis* de Ravisius Textor publicada por primera vez en París en 1520, el *Discours de la religion des anciens romains* de Du Choul (Lyon, 1556), el *Emblematum liber* (s/l, 1531) de Alciato y los *Hieroglyphica* (Bale, 1556) de Valeriano.

⁷² La moda entonces contemporánea de los jeroglíficos y la falta de localización en tiempo y espacio de cada deidad favoreció que, rápidamente, en estas mitografías el Olimpo selecto se convirtiese en un pandemonium. Así, los cultos orientales aparecen *in extenso* en Cartari y en

pensar, por el modelo de divinidad que ofrecían, que eran utilizadas por los artistas. En cuanto al valor de la obra de Fray Baltasar de Vitoria pueden ser considerados como decisivos el hecho de que Lope de Vega haya sido el aprobante de la primera edición y el de que Calderón de la Barca la haya consultado para la elaboración de diversos dramas ⁷³.

Cabe remarcar, por otra parte, cómo con las mitografías se ha llegado a un punto en el que el discurso interpretativo es priorizado por sobre el discurso mítico de base que ha sido reducido a una serie infinita de recortes textuales, muchas veces incongruentes entre sí.

El mito referido, para ser luego interpretado, queda eclipsado por aquel que está ausente. El mito narrado, es un mero ejemplo, es sólo la excusa, pues lo único que ha de ser invariable con las relaciones de equivalencia ⁷⁴ que se establecen con el discurso interpretativo. Sirvan aquí de ejemplo algunos pasajes del "Sentido Moral" que la *Philosophía Secreta* acuerda a la historia de Circe que antes refiriéramos:

"Circe es aquella pasión natural que llaman amor deshonesto, que las más veces transforma a los más sabios y de mayor juicio en animales fierísimos y llenos de furor (...). Y porque el que mucho se deleita de holgarse con las comunes y sucias mujeres, es comparado al puerco, por esto fingieron los sabios haber Circe convertido los compañeros de Ulises en estos animales. (...) Por Ulises se entiende la parte de nuestra ánima que participa de la razón. Circe es la naturaleza. Los compañeros de Ulises son las potencias del alma que conspiran con los afectos del cuerpo y no obedecen a la razón. La naturaleza, pues, es el apetecer las cosas no legítimas, y la buena ley es detenimiento y freno del ingenio depravado." ⁷⁵

las sucesivas reediciones de esta obra, en el siglo XVII, se habrían incluido apéndices con los dioses mexicanos y japoneses. Tampoco faltaban las deidades célticas y de filiación germana.

⁷³ Piénsese, por ejemplo, en sus dos autos sacramentales llamados *El divino Orfeo*.

⁷⁴ Obsérvese, en el pasaje citado a continuación, cómo se vuelve recurrente la interpretación por medio de la fórmula "A es B".

⁷⁵ Juan Pérez de Moya, *Philosophía Secreta*, estudio preliminar de Eduardo Gómez Baquero, Madrid, los Clásicos Olvidados, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1923. Tomo II, Libro IV, Capítulo 46, p. 219.

IV

La interpretación mítica

He dejado para el final de este trabajo la consideración de un aspecto que aunque se presenta como el cierre de toda una línea reflexiva, bien podría considerarse que es, ante todo, un punto de partida privilegiado para la reflexión, en torno al mito, en cualquier época.

Todo estudio que pretenda dar cuenta de los modos de interpretación mítica en el Siglo de Oro, es decir, de la atribución de significados que el lector realizaba, no puede sustraerse a la consideración de los sistemas configuradores de sentido de los siglos XVI y XVII.

Sería propio de una ingenuidad reduccionista el pensar que con el fin del Medioevo se ha decretado el pasaje de una cultura teocéntrica a otra antropocéntrica, el cambio de una verdad revelada y dogmática a una verdad de razón. El Medioevo y el Renacimiento han tenido más rasgos en común de lo que muchos investigadores querrían. Más de una prolongación de algún aspecto del primero en el segundo, o de una anticipación de alguna característica de este último en aquél vuelven a sostener la tan acertada tesis de que en el ámbito de las ciencias humanas no son practicables las divisiones tajantes.

Los estudios míticos pueden brindarnos, quizás, uno de los ejemplos más representativos. La proliferación de discursos mitológicos en el Renacimiento, hecho que podría hablarnos de una renovación cultural fundamental, podría también inducirnos a pensar en la mitología como característica de esa época. Sin embargo, a poco que se estudien cada uno de los dos discursos que la constituyen se verá claramente que es un hecho cultural de doble filiación.

Los discursos de base, surgidos de las traducciones de los clásicos, configuran un fenómeno esencialmente renacentista; el redescubrimiento del mundo grecolatino trae consigo una proliferación de variadas versiones que, aún cuando se complementen o se impugnen, connotan positivamente una época de apertura intelectual. El placer por lo nuevo y la falta de temor a la variedad apuntalan la proliferación de figuras míticas en los distintos dominios artísticos.

Sin embargo, el que un medio cultural se muestre menos hegemónico y totalizador, no implica, necesariamente, que quienes viven en él sean —en un sentido amplio del término— libres de espíritu.

La atribución de sentidos, en el ámbito de la mitología, y la problemática que esto implica, continúan bajo la siempre vigilante mirada del cristianismo medieval. Así, lo que hemos dado en llamar discurso mítico interpretativo, operará como un repliegue del espíritu del medioevo sobre un fenómeno renacentista.

Podría objetarse esta afirmación y pensar con Suzanne Guillou-Varga⁷⁶, que en el Renacimiento español ya había modos de interpretación propios de los nuevos tiempos. Sin ánimo de entablar una disputa crítica con la hispanista francesa me permito disentir. Si bien ella trae a modo de ejemplo diversos pasajes de los *Diálogos de Amor* de León Hebreo⁷⁷, creo que el fenómeno de lectura y de interacción lector-mito que presenta es, ante todo, una construcción literaria de neto corte neoplatónico. Tengo la impresión de que la dialéctica del enriquecimiento, de la que habla Guillou-Varga⁷⁸, puede ponerse en duda. Esta hipótesis, que permitiría pensar en lectores que, por intermedio de progresivos avances, producidos por variados y sucesivos contactos con el mito, pudiesen asignar sentidos libremente, no se corresponde con realidades concretas como fueron la necesidad de realizar ediciones anotadas para facilitar la comprensión de la materia mítica o el requerimiento del público asistente a cortejos o fiestas de que se publicarían explicaciones en las que se consignasen, *puntualmente*, cómo debían decodificarse las distintas obras presentadas⁷⁹.

⁷⁶ Cfr. Suzanne Guillou-Varga, *op. cit.*, première partie, chapitre III "La naissance d'une science mythographique", Tomo I, pp. 141-195.

⁷⁷ Suzanne Guillou-Varga trabaja con la edición moderna de la obra: León Hebreo *Diálogos de Amor*, Buenos Aires y México, Espasa Calpe (Colección Austral nº 704), 1947. Los pasajes referidos para fundamentar su teoría son los concernientes al diálogo de Filon y Sofía (p. 95 y siguientes).

⁷⁸ "Il s'établit entre la fable et celui qu'elle initie un échange fructueux, une réciproque gratification, une sorte de dialectique de l'enrichissement qui mène à la révalorisation de la fable par le perfectionnement du lecteur", en Suzanne Guillou-Varga, *op. cit.*, Tomo I, p. 158.

⁷⁹ Cfr. Jean Seznec, *op. cit.*, Livre II, chapitre III "L'influence des manuels", pp. 247-278, particularmente las páginas 254 y siguientes.

Por otra parte, si se piensa que, *lato sensu*, los temas que se trataban en los mitos eran historias de dioses paganos podrá comprenderse, aún más, uno de los motivos esenciales por los cuales el cristianismo sentía el imperativo del control ideológico de las interpretaciones míticas.

Los prólogos de los traductores, e incluso las mitografías, al consignar las definiciones de aquello que era el mito para los antiguos, solían describir la mitología como "teología de los paganos": "Mayormente aviendo los antiguos cerrado en ellas (las fábulas) todas las reglas de la philosophía y su theología"⁸⁰. Es dable pensar que tales dichos evidencian, claramente, cómo la órbita religiosa incidió en el ámbito de los estudios mitológicos. Desde sus orígenes, en sus embates contra la idolatría y el paganismo reinante, el cristianismo tuvo clara noción de que una de sus luchas más tenaces y encarnizadas habría de librarse, no contra el poder central de Roma, sino contra el politeísmo. Las relaciones entre la Iglesia cristiana y la mitología nunca dejaron de tener puntos conflictivos. Teniendo en cuenta el hecho de que los dioses de la antigüedad estaban muy enraizados en la gran mayoría, el cristianismo optó no por suprimir radicalmente los dioses de los paganos⁸¹. Prefirió controlar las interpretaciones que de ellos se hicieran.

La reflexión sobre la mitología —tal como Jean Seznec lo demuestra⁸²— no surgió, por cierto, con el cristianismo. Sin embargo puede decirse, respecto de la ulterior fortuna que les cupo, que los dos tipos de interpretación más difundidas deben su forma definitiva al cuño cristiano.

⁸⁰ Pedro Sánchez de Viana, citado por Suzanne Guillou-Varga, *op. cit.*, Tomo I, p. 157.

⁸¹ De hecho tal lucha les habría dado mucho trabajo pues la misma Iglesia Romana había aceptado, de los idólatras, la semana planetaria y el que Cristo hubiese nacido el 25 de diciembre, es decir cuando un nuevo sol comenzaba su curso. Así de la liturgia pagana, el $\Phi\omega\varsigma \alpha\upsilon\chi\epsilon\iota$ pasó a ser en la liturgia de Navidad el *Lux crescit*.

⁸² Según Jean Seznec, los antiguos, incapaces de remontarse a los orígenes míticos, habrían construido sistemas interpretativos para volverlos inteligibles. Ya presentes en el *De natura deorum* de Cicerón, estos tres modos (evemerista, físico y alegórico-moral) habrían sido reformulados y permitido que los dioses continuasen vivos a lo largo de la Edad Media. Cfr. *op. cit.*, pp. 9-12, donde se exponen los puntos decisivos de esta tesis, luego demostrada a lo largo de toda la obra.

Las dos maneras de leer el mito clásico en los siglos XVI y XVII pueden reducirse a un sentido alegórico, diversificado según los diferentes autores, en distintos subtipos de sentidos, y a otro histórico. Pérez de Moya, en su *Philosophía Secreta*, es lo suficientemente claro al respecto cuando dice:

“De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber, Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico, Físico o Natural. Sentido literal que por otro nombre dize[n] histórico o parabólico es lo mismo que suena la letra de la fábula, o escriptura. Sentido Alegórico es, un entendimiento diverso, de lo que que la fábula, escriptura literalmente dize. Deríbese de Alleón que significa diverso, porque diziendo una cosa la letra, se entiende otra cosa diversa. Anagónico se dize de Anagoge, y Anagoge se deriba de Ana que quiere dezir hacia arriba y goge guía, que quieren dezir guiar hacia arriba a cosas altas de Dios. Tropológico se dize de tropos que es rebersio, o conversión y logos, que es palabra o razón, o oración, como quien dixesse, palabra o oración convertible a informar el ánima de buenas costumbres. Físico o natural es sentido que declara alguna obra de naturaleza (...) Exemplo (...) Y es de advertir que los tres sentidos últimos, puesto que sean nombrados con diversos nombres, todavía se pueden llamar alegóricos, porque como hemos dicho alegoría, dizen a lo que es diverso del sentido histórico o literal. Y lo que de estos sentidos, es mi intento declarar en las fábulas, es el sentido histórico y el físico y Moral.”⁸³

a) Características de la interpretación histórica

Toda interpretación histórica de la mitología reposa en el axioma de que los mitos son la relación de hazañas hechas por hombres elevados al rango de dioses.

De larga tradición, este modo de leer la mitología se remonta, dentro del helenismo, hasta Evémero de Mesene cuya obra titulada *Escrito Sagrado* (Ἱερὰ ἀναγραφή) habría sentado los principios interpretativos⁸⁴. Esta obra, cuya divulgación

⁸³ Juan Pérez de Moya, *Philosophía Secreta*, estudio preliminar de Eduardo Gómez Baquero, Madrid, los Clásicos Olvidados, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1923. Tomo I, Libro I, Capítulo 2, pp. 10-11.

⁸⁴ Evémero de Mesene (*F. Gr. Hist.* 63) refiere en su *Escrito Sagrado* cómo encontró en una isla de los panqueos, en el océano Índico,

se vio favorecida por la traducción latina que Enio realizara, dividió, rápidamente, a su público, en fervientes adeptos y en enconados detractores. Entre estos últimos se encontraban aquellos que, deseosos de vivenciar experiencias religiosas, veían en las tesis de Evémero la encarnación de la impiedad.

El cristianismo, particularmente los Padres Apologistas y los Padres de la Iglesia, adhirieron a esta teoría pues veían en ella el mejor modo de lucha contra el politeísmo. Ello no obstante, ya adentrados en la Edad Media, hubo quienes vieron en el evermerismo un arma de doble filo, pues no sólo se dejaba la posibilidad de que se produjesen deificaciones medievales de sabios de la antigüedad sino que también se concedía al pagano el que sus dioses siguiesen vivos dado que, al no ser considerados tales (en razón de este tipo de interpretación), no había ninguna razón para combatirlos.

El alto índice de aceptación de este modo de interpretación histórica también se ve corroborado por el surgimiento y proliferación de las llamadas fábulas etnogónicas.

El lugar que la historia le ofrecía a los dioses no era nada despreciable. Todo pueblo requería un ancestro ilustre y —valiéndose de la relación acuñada por Virgilio en su *Eneida* en la cual se dejaba sentado que el troyano Eneas era el padre de la raza romana—, las distintas sociedades buscaron un progenitor famoso entre los fugitivos de la destruida Ilión. La historia de España no se vio exenta de este fenómeno y, como lo atestigua Robert A. Tate⁸⁵, uno de los primeros empleos de la mitología se dio en el ámbito de la historiografía.

En un clima cultural semejante puede explicarse perfectamente el hecho de que la primera traducción de la *Eneida* que se realizó en lengua castellana fue, justamente, la versión del libro II de esa obra, que Francisco de las Natas publicó

una estela de oro por medio de la cual supo que los hasta entonces considerados dioses habían sido, en realidad, hombres de gran merecimiento. Evémero es el punto culminante, dentro del helenismo, de la explicación racional de los mitos, cuya metodología sería trazable a partir de Hecateo de Mileto y de Estesimbrotos.

⁸⁵ Robert A. Tate, "Mythology in spanish historiography of the middle ages and the renaissance" en *Hispanic Review* XXII, January 1954, 1, pp. 1-18.

en Burgos, aquel donde, precisamente, se habla de la materia troyana ⁸⁶.

También habrá que recordar que el criterio de lectura evermerista fue uno de los salvoconductos privilegiados para el traspaso de ciertas obras, como la *Eneida* o las *Metamorfosis*, a América, dado que, de haber sido consideradas simples ficciones no habrían pasado tan fácilmente los controles aduaneros.

Asimismo, teniendo en cuenta la importante problemática teórica relativa a las definiciones de "historia" y "poesía" ⁸⁷, debe tenerse presente que el evermerismo permitía reubicar la fábula en el campo de lo verosímil.

Debemos destacar, por último, que dentro de la esfera de la creación artística el evermerismo permitía que los poetas realizaran todo tipo de alabanzas hiperbólicas (obras de la llamada "literatura encomiástica"), y que elevaran a sus protectores al rango de dioses o figuras civilizadoras originarias.

Quizás pueda decirse que el punto clave en el cual reside la aceptación del cristianismo se centra en la destrucción del referente de los mitos. La interpretación evermerista —desde la óptica cristiana— debe lograr que esas personas de las que habla el mito no sean dioses y sí, en cambio, hombres. En la mutación de la entidad del referente reposa el criterio de aceptación de la Iglesia.

b) *Características de la interpretación alegórica*

El inicio de la tradición alegorista se encuentra entre los filólogos estoicos de la antigüedad. Es remarcable el hecho de que lo que en las *Alegorías Homéricas* de Heráclito ⁸⁸ se

⁸⁶ Virgilio, *El segundo libro de las Eneidas*, traducción de Francisco de las Natas, Burgos, 1528.

⁸⁷ Los tratadistas renacentistas habían prestado particular atención a esta problemática teórica de filiación aristotélica. Quien esté interesado en ver cómo ésta se plantea en el *Quijote* puede consultar, entre muchas otras obras, el trabajo de Alberto Sánchez "Historia y Poesía en el *Quijote*" editado en publicaciones de "Cuadernos de Literatura", fascículo 8-9, marzo-junio 1948, pp. 139-160.

⁸⁸ La meta perseguida por las *Alegorías Homéricas* de Heráclito, al igual que en la obra de otros estoicos, era la de acordar a la mitología un sentido edificante.

insinúa como un modo de lectura de la mitología se haga extensivo, con los neoplatónicos, a todas las religiones. A partir de las posibilidades que brinda el poder distinguir un sentido profundo de otro literal, el gusto por la alegoría conoció, en muy poco tiempo, infinidad de adeptos. Si bien muchos de éstos se reclutaban entre los espíritus más eruditos —para los que los mitos se convirtieron en las más magníficas metáforas— la boga de la alegoría no se limitó a una clase socio-intelectual determinada. Fueron hechos decisivos que coadyuvaban a su aceptación y ulterior propagación, por un lado, la inclinación de griegos y romanos por la personificación de abstracciones y, por otro, el gusto que el público en general sentía por las apologías, historias en las cuales siempre se ocultaba una enseñanza moral.

Aun cuando el empleo frecuente de parábolas en la enseñanza y la inclinación a distinguir sentidos ocultos de otros manifiestos podrían hacer pensar en una incipiente Iglesia Cristiana propensa a aceptar la alegoría, la actitud de ésta no dejó de parecer contradictoria.

El alto sentido espiritual que Juliano había reconocido en la mitología debía ser propiedad exclusiva de la doctrina cristiana. El empleo de la alegoría sólo debía ser válido para las historias de la Biblia o de obras religiosas. Así, la actitud del cristianismo frente a la alegoría no dependía tanto de la mecánica de interpretación que ésta proponía —ya que de hecho el cristianismo oriental se mostraba muy afecto a la misma⁸⁹— sino de la viabilidad de hacer un uso extensivo de la misma a la literatura pagana. ¿Favorecía la erradicación de la idolatría y el afianzamiento de la doctrina cristiana la aplicación de la alegoría a mitos clásicos? Obviamente no.

Tampoco resultaba propicio, para las aspiraciones hegemónicas de la Iglesia, ver en las fábulas prefiguraciones del mensaje de Cristo. El sentido verdadero, en un mundo cambiante y ensombrecido con el declinar de la antigüedad, no podía hallarse, indistintamente, en la historia del Éxodo de Egipto o en el mito que refería cómo Zeus, rector del Olimpo,

⁸⁹ Recuérdese, por ejemplo, que en el *Cántico de los cánticos* de Orígenes, el Esposo y la Esposa son Cristo y la Iglesia.

se convertía en lluvia de oro para fecundar a Dánae, cuya virginidad era celosamente custodiada por su padre.

De hecho, la historia de la cultura medieval nos muestra cómo éste fue uno de los puntos conflictivos resueltos, en apariencia, en la aceptación de un *status quo*. Imposibilitado de erradicar el empleo de la alegoría de la literatura pagana, el cristianismo admitió la viabilidad de sentidos alegóricos en obras mitológicas siempre y cuando estos sentidos no atacasen la ortodoxia de la Iglesia.

Así, a partir del siglo IV, con la publicación de los *Moralia* de Gregorio el Grande y las *Mythologiae* de Fulgencio, comenzó a forjarse en la cultura occidental una gran tradición de literatura alegórica⁹⁰.

Tras esta aparente calma, las controversias religiosas del Renacimiento reavivaron, en una dimensión inusitada, este conflicto. Sin adentrarnos en la historia religiosa de esos siglos, signada por la Reforma protestante y la Contrareforma, es importante destacar, en torno de las alegorizaciones mitológicas, la opinión de Lutero, Erasmo, y el Concilio de Trento (1545-1563).

Suele pensarse que la actitud de Lutero ante la alegoría se vio determinada por la influencia de Melanchton, hostil al método simbolista. Lutero afirmaba que ella, la alegoría, era una cortesana seductora que hacía de Apolo un Cristo y de Dafne la Virgen María.

En oposición al autor de *De servo arbitrio*, Erasmo sostenía que era más provechoso entender el sentido alegórico de un mito al sentido literal de la Escritura⁹¹.

⁹⁰ Tanto los *Moralia* como las *Mythologiae* son consideradas de suma importancia pues ambos realizaban lecturas alegóricas de la divinidad. La obra de Gregorio el Grande se aplicaba a la Biblia y la de Fulgencio a los dioses paganos.

⁹¹ El *sensus quadruplex* como criterio de lectura de la Biblia habría sido acuñado por Rabano Mauro (Cfr. *Patrologia Latina* CVIII, 112) autor de la *Allegoriae in universam sacram scripturam*. El primer sentido sería el histórico, literal o propio (*secundum litteram*), el segundo el alegórico (*secundum allegoriam*), el tercero el tropológico (*secundum tropologiam*) y el cuarto el anagógico (*secundum anagogem*). Aunque este criterio de lectura bíblico fue normativizado recién en 1904, estaba en vigencia desde muchos siglos antes. Por ello mismo debería realizarse

Si la posición post-tridentina de la Iglesia católica se ve caracterizada, por un lado, por un retorno a sus primitivas actitudes, que la conducen a incluir en el *Index* de obras prohibidas a los ovidios moralizados, es de destacar también que el hacerse cargo de las críticas luteranas contra las alegorizaciones mitológicas se ve contrarrestado por un entorno pujante de humanistas. Aunque la prohibición de los ovidios moralizados radicaba en el hecho de que estas iglesias veían como un hecho peligroso el que se hicieran pasar por píos relatos altamente eróticos, el "erotismo original" es decir las *Metamorfosis* de Ovidio, no fueron incluidas en la lista de libros vedados.

Más allá de las posiciones oficiales de las distintas iglesias de la época, puede decirse que el trabajo constante de los humanistas fue el antídoto que impidió la erradicación de la alegoría en la mitología clásica. Basta para ello recordar que los textos antiguos que leían eran, esencialmente, los de autores tardíos. Téngase presente, a modo de ejemplo, que Homero era leído por medio de las *Alegorías homéricas* de Heráclito, y que Marcilio Ficino y su círculo neoplatónico consultaban frecuentemente a Porfirio, Yámblico y Proclo.

Sin embargo, lo que parece un común acuerdo, entre católicos y protestantes, en el rechazo de la alegoría mitológica, responde, paradójicamente, a causas diferentes.

El que los protestantes acepten como paráfrasis del nombre Jahavé "yo soy el lleno de misterio y quiero seguir siéndolo" hace que el rechazo de la alegoría radique en la dimensión explicativa que ésta tiene. Las biblias protestantes no son explicadas, carecen de notas como las cristianas. Los luteranos opinan que tras la "Caída" el entendimiento humano ha sido dañado completamente, de ahí que todo esfuerzo por acceder, racionalmente, a la divinidad sea falso e inconducente. Creer que en los mitos se oculta una verdad religiosa y que a ésta se ha de acceder por medio de la alegoría es doblemente conflictivo.

Los católicos, en cambio, aceptaban el *sensus quadruplex* de Rabano Mauro como modo de lectura de la Biblia, y si, para

una adecuada evaluación de qué consecuencias traería, para la Iglesia Católica del Siglo de Oro, el que Erasmo relegue el primer sentido.

ellos, la alegoría conducía a la posibilidad de un conocimiento metafísico ⁹² —en franca oposición a la tesis protestante— con Trento se habría nuevamente presentado un conflicto entre poder y discurso.

Recuérdese, por último, que a partir de 1623, con el papa Urbano VIII el control de los discursos mitológicos caerá en la órbita de acción de la *Renovatio Litterarum* que éste impulsaba y que, por medio de la Compañía de Jesús, habría de llevarse a cabo ⁹³.

⁹² Quien esté interesado en la filiación platónica de este tipo de metafísica a partir de la alegoría puede consultar el artículo de Agnus Fletcher "Allegory in literary history" en *Dictionary of the history of Ideas*, edited by Philip P. Wiener, New York, Scribner's, 1973.

⁹³ Para este punto en particular son muy ilustrativas las consideraciones de Jean Yves Boriaud en "Les mythologies jésuites (fin du XVII siècle, début du XVIII)" publicado en la *Revue des Études Latines*, Tome 65 (1987), pp. 244-260. Allí se analizan las obras publicadas bajo el patrocinio de la Compañía de Jesús, es decir, la *Genealogía deorum* del padre Aubery (Toulouse, 1637), la *Histoire poétique pour l'intelligence des poètes et des auteurs anciens* del padre Gaultruche (s/l, s/f), el *Pantheon Mythicum seu fabulosa Deorum Historia* del padre Pomey (Lyon, 1659), el *Appendix de diis et heroibus poeticis* del padre Jouvancy (s/l, ¿1704?) y la *Connaissance de la Mythologie par demandes et réponses* del padre Rigord (Aix, 1737). No está de más decir que el estudio de Boriaud no carece de una somera consideración de las condiciones histórico-religiosas que hicieron necesaria la edición de estas obras.

